

Melville et l'usage des plaisirs



Édouard Marsoin

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

Dans cette Amérique que l'on dit souvent (à tort) puritaine, au cœur du XIX^e siècle, quels sont les plaisirs possibles ? C'est la question que pose l'œuvre en prose de Herman Melville, où se déploient le potentiel et la puissance du plaisir et de la jouissance, à rebours de son image d'auteur austère et désincarné privilégiée par une certaine tradition critique.

Melville et l'usage des plaisirs explore les mondes-tables melvilliens, où la vie est une étrange affaire hybride, faite de plaisir, de joie, de souffrance et de jouissance pris dans des relations de tension antipéristatique. On y rencontre d'abondantes matières à plaisirs, des corps-nourritures, plusieurs festins cannibales, maints banquets de paroles, un escroc qui jouit, un zeste de sublime physiologique, une once de joie désespérée, des symptômes de jouissance suicidaire, une pointe d'humour tragique, des régimes ascétiques, bien des mariages sans plaisir (sauf un), un bal de célibataires, quelques amitiés érotiques, des plaisirs disciplinaires, diverses économies somatiques...

Suivant la recette melvillienne d'une riche mais rigoureuse « bouillabaisse intellectuelle » (« *intellectual chowder* »), cet ouvrage accommode des contemporains capitaux, des prédécesseurs admirés, des philosophes d'époques variées, le tout accompagné d'une députation digne d'Anacharsis Cloots de critiques et théoriciens, sans qui aujourd'hui – deux-cents ans après sa naissance, cent ans après sa renaissance – il ne serait possible de goûter Melville à sa juste saveur.

Édouard Marsoin, ancien élève de l'École normale supérieure de Lyon, est professeur agrégé d'anglais à l'université Paris Descartes et docteur en littérature américaine. Ses recherches portent sur les représentations et problématisations du plaisir et de la jouissance dans la littérature américaine du XIX^e siècle.

sup.sorbonne-universite.fr

MELVILLE ET L'USAGE DES PLAISIRS

MS

Mondes anglophones

Série Americana dirigée par Marc Amfreville

Une autre démocratie en Amérique. Orestes Brownson, un regard politique
Naomi Wulf

La Quête et l'Inquiétude.
La naissance du roman américain (1789-1819)
Juliette Dorotte

De la diversité en Amérique
Olivier Richomme

Poor White Trash.
La pauvreté odieuse du Blanc américain
Sylvie Laurent

série Americana/AFEA

That's Entertainment!
Musique, danse et représentations
dans la comédie musicale hollywoodienne classique
Fanny Beuré

Nuits américaines.
L'art du nocturne aux États-Unis, 1890-1917
Hélène Valance

Eugene O'Neill, le génie illégitime de Broadway
Gwenola Le Bastard

La Relation et l'Absolu.
Lecture de la poésie de T.S. Eliot
Amélie Ducroux

Les Indiens dans le Western américain
Mathieu Lacoue-Labarthe

La Nouvelle-Angleterre : politique d'une écriture.
Récits, genre, lieu
Cécile Roudeau

Édouard Marsoin

**Melville
et l'usage des plaisirs**

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de l'Association française d'études américaines
et de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0618-3

Composition : Emmanuel Marc DUBOIS/3D2S (Issigeac/Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

« Porpoise meat is good eating, you know. »
(*Moby-Dick*)

NOTE ÉDITORIALE

8

Pour faciliter la lecture, nous avons privilégié les traductions en français des citations de Melville, en incluant entre crochets les formulations originales lorsque cela nous a paru important. Toutes les analyses ont néanmoins été conduites à partir du texte original. Pour chaque œuvre de Melville – à l'exception de *Clarel* et de « Fragments from a Writing Desk », dont nous avons traduit les citations nous-même – nous adoptons donc un système de double référence sous la forme suivante : abréviation du titre de l'œuvre (en italique), suivie du numéro de page de l'édition française de référence puis du numéro de page de l'édition américaine de référence (en italique).

Sauf mention contraire, toutes les autres traductions d'auteurs et critiques anglophones sont personnelles.

BB *Billy Budd, Sailor*, dans *The Writings of Herman Melville*, Evanston/Chicago, Northwestern UP/The Newberry Library, 2017, vol. 13.

Billy Budd, marin, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. IV.

C *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*, Evanston, Northwestern UP, 2008.

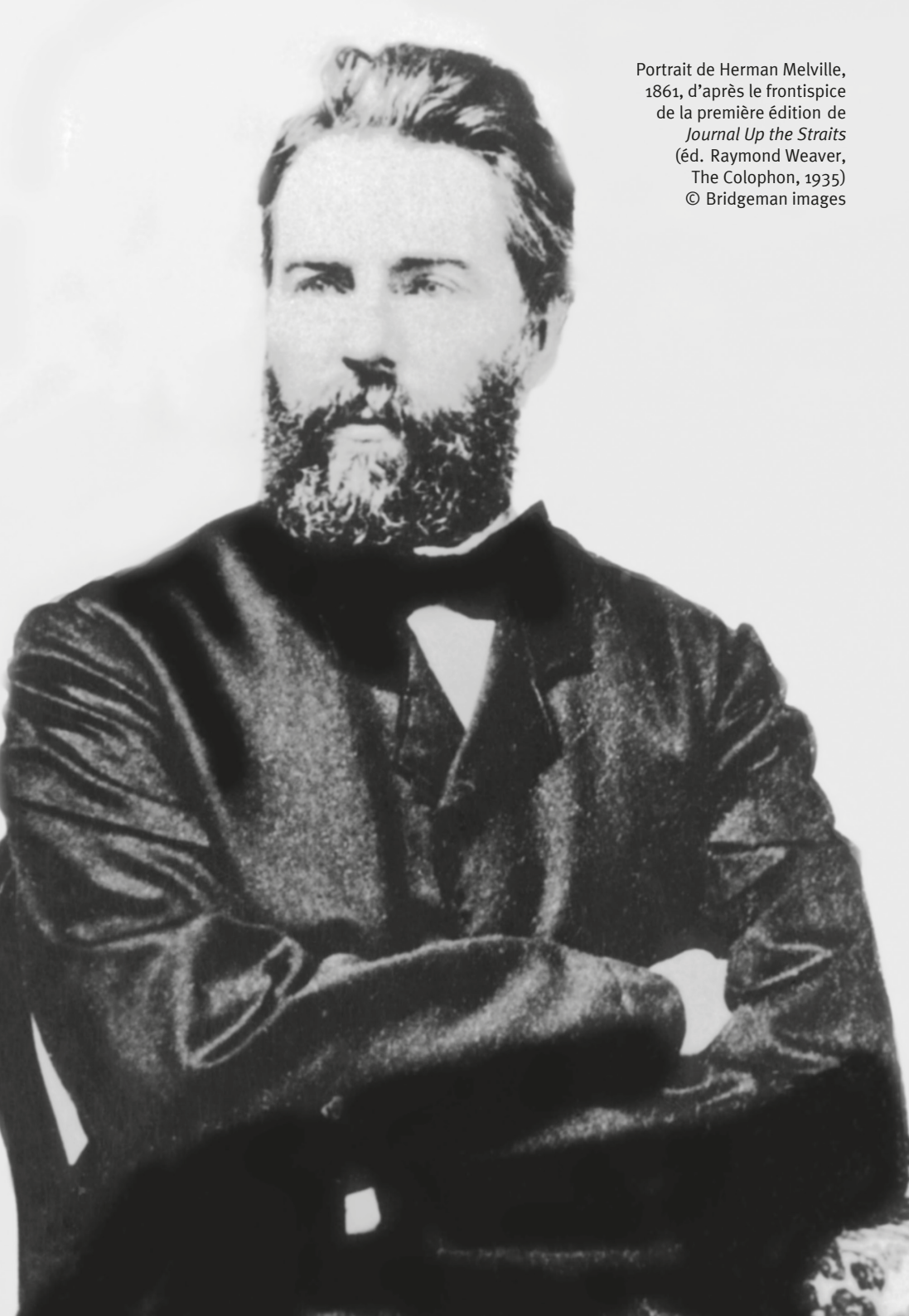
CM *The Confidence-Man: His Masquerade*, New York, Library of America, 1984.

L'Escroc à la confiance. Sa mascarade, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. IV.

IP *Israel Potter: His Fifty Years of Exile*, New York, Library of America, 1984.

Israël Potter. Ses cinquante années d'exil, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. IV.

- M* *Mardi: and a Voyage Thither*, New York, Library of America, 1982.
Mardi, et le voyage qui y mena, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, t. I.
- MD* *Moby-Dick; or, The Whale*, New York, Library of America, 1983.
Moby-Dick ou le Cachalot, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, t. III.
- O* *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas*, New York, Library of America, 1982.
Omou. Récit d'aventures dans les mers du Sud, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, t. I.
- P* *Pierre; or, The Ambiguities*, New York, Library of America, 1984.
Pierre ou les Ambiguïtés, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, t. III.
- PT* *The Piazza Tales*, New York, Library of America, 1984.
Les Contes de la véranda, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. IV.
- R* *Redburn: His First Voyage*, New York, Library of America, 1983.
Redburn. Sa première croisière, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, t. II.
- T* *Typee: A Peep at Polynesian Life*, New York, Library of America, 1982.
Taïpi. Aperçu de la vie en Polynésie, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, t. I.
- UP* *Uncollected Prose*, New York, Library of America, 1984.
Contes non recueillis, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. IV.
- WJ* *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War*, New York, Library of America, 1983.
Vareuse-Blanche ou le Monde d'un navire de guerre, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, t. II.



Portrait de Herman Melville,
1861, d'après le frontispice
de la première édition de
Journal Up the Straits
(éd. Raymond Weaver,
The Colophon, 1935)
© Bridgeman images

L'USAGE POÉTIQUE DES PLAISIRS

Les matières à plaisirs – aliments, alcool et tabac – constituent un réservoir privilégié d'images, comparaisons et métaphores qui s'attachent à une multitude d'objets dans les mondes diégétiques melvilliens. Tout comme « le monde, dit Barthes, s'investit dans la nourriture¹ », nourriture, tabac et alcools investissent (non seulement en tant qu'accessoires mais aussi en tant qu'images) les mondes fictifs melvilliens. Quels sont les effets de ces images dans les « simulacres verbaux » du monde construits par la fiction² ? Elles constituent une certaine manière d'en représenter et construire la matière, en associant signes et matières. Les images et métaphores des plaisirs (en particulier culinaires) sont en effet, en raison de leur récurrence, plus que de simples images, mais aussi des structures signifiantes cohérentes qui combinent fonctions référentielles et fonctions sémiotiques pour construire des mondes fictifs originaux. Ces images s'attachent à l'ensemble des éléments constitutifs de ces mondes fictionnels (décors, personnages, choses, idées et valeurs abstraites) pour leur donner une texture particulière et une matière paradoxale, car les objets tendent à prendre consistance, goût et odeur, par l'effet de ces images de matières. On peut ainsi comprendre l'une des originalités des mondes fictifs melvilliens : ils sont simultanément signes et matières. En tant que systèmes sémiotiques, ils privilégient les signes de matières, des images-matières.

Il n'y a ainsi pas, pour Melville, d'un côté le signe et de l'autre la matière : les deux sont étroitement liés. La définition qu'il donne de la fiction dans *The Confidence-Man* est célèbre : « Il en est de la fiction comme

-
- 1 Roland Barthes, « Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 16, n° 5, 1961, p. 983.
 - 2 L'expression est de Régis Durand, *Melville. Signes et métaphores*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 17.

de la religion : elle devrait nous présenter un autre monde, et pourtant un monde auquel nous sentons qu'un certain lien nous attache³. » Cette définition est très proche de la théorie littéraire (contemporaine) des « mondes possibles », inspirés de la philosophie leibnizienne : les mondes fictifs sont des systèmes sémiotiques dotés d'une cohérence propre, qui ne sont pas simplement des *mimesis* du monde réel mais des systèmes autonomes (*poïétiques*) constitutifs de mondes possibles, reliés au monde réel par une relation dite d'accessibilité (« un certain lien »). Par « mondes possibles », nous entendons donc des mondes fictifs accessibles et compréhensibles à partir du monde réel, historiquement situé (qui constitue un point de référence représentatif et interprétatif), mais qui fonctionnent selon des images et des règles d'organisation propres, créant ainsi des effets de sens originaux. Pour Saul Kripke, dont s'inspire la théorie des mondes possibles, un énoncé n'est pas seulement vrai ou faux, il est vrai ou faux « par rapport à » ou « dans » un monde possible⁴. Ainsi, un énoncé comme « le chat est vert » est vrai ou faux par rapport à un monde possible, par exemple celui du conte fantastique ou du roman réaliste. Dans le roman melvillien, certains énoncés tels que « le corps féminin est un fruit » ou « le corps masculin est un jambon » deviennent ainsi possibles (ou *presque* possibles).

Comme le rappelle Daniel Ferrer, les mondes littéraires sont des objets construits, engendrés par des textes qui prétendent les décrire mais en réalité les stipulent et les créent⁵. Ainsi, si, pour Starobinski, « le signe

3 *CM*, 813, 1037.

4 Voir par exemple Saul A. Kripke, « Identity and Necessity » [1971], dans *Collected Papers*, vol. 1, *Philosophical Troubles*, Oxford, OUP, 2011, p. 1-26.

5 Daniel Ferrer, « Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse », *Genesis*, n° 30, « Théorie : état des lieux », 2010, p. 114. Sur la théorie littéraire des mondes possibles, voir Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, éditions du CNRS, 2010, et l'ouvrage fondateur de Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard UP, 1986. Isotopies et mondes possibles sont liés : pour Greimas, les isotopies sont sémantiquement constitutives de la cohérence du discours. Partant, d'un point de vue pragmatique, ces isotopies sont aussi constitutives des mondes possibles fictionnels. C'est ce que nous voulons montrer : la manière dont les isotopies de la nourriture, de la boisson et du tabac dans les œuvres de Melville construisent des mondes possibles originaux.

appelle les délices de son référent dans l'instant même où il en trace l'absence », il faut bien noter que certes, « le langage suscite et exclut »⁶, mais surtout qu'il crée et recrée cette matière par les signes. La fiction permet de combler la séparation du signe et du référent en construisant des simulacres verbaux de mondes qui gardent la trace des matières dont ils sont les signes. Il y a là une dimension performative de la fiction, que nous appelons poétique. Chez Melville, le lien entre le signe et la matière fait l'originalité de ces « autres mondes », car les images issues des matières à plaisirs leur donnent une consistance spécifique. La romance melvillienne est une romance de la matière.

L'omniprésence de la nourriture, des alcools et du tabac dans les romans est en soi une mise en avant des matières. Si l'on dresse le menu de la fiction melvillienne, apparaissent du pain, de la brioche, des fruits, des jambons, du miel, différentes sortes de puddings (*plum pudding*, *hasty pudding*...), des *doughnuts*, des muffins, de la soupe de palourdes, des biscuits au gingembre... sans compter les multiples préparations propres aux navires et les plats des îles polynésiennes, réels ou imaginaires. Ils sont accompagnés de tout un cabinet d'alcools : vin, bière, claret, champagne, rhum, et concoctions de marins tel le *flip* (mélange de bière, d'eau-de-vie et de sucre, consommé chaud). Le tabac vient compléter cette triade symbolique des matières à plaisirs : les personnages melvilliens en sont de fervents consommateurs, tels Jarl dans *Mardi*, le narrateur de *White-Jacket*, Stubb dans *Moby-Dick* (dont le nom signifie « mégot ») ou le narrateur de « I and My Chimney ». Comme l'écrit Barthes, « le romancier en citant, en nommant, en notifiant la nourriture (en la traitant comme notable) impose [...] au lecteur le dernier état de la matière⁷ ». Il en est de même pour alcools et tabac. Il s'agit plus souvent chez Melville de notifier que de décrire : remplir la page de choses à boire, manger ou fumer. Dans ces deux cas, dénotation ou description, la présence des aliments remplit d'abord une fonction référentielle : dire la réalité, l'« entêtement

6 Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 306, 307.

7 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 62.

de la chose [...] à être là⁸ ». Néanmoins, plus que nommer la réalité, la fiction la construit aussi par ces signes et ces images de matières, dont la présence et la description suggèrent la mise en jeu de différents sens (le toucher, le goût, l'odorat) au sein du monde fictif. Il y a en outre, dans la poétique melvillienne, conjonction des matières à plaisirs utilisées dans les mondes diégétiques et des images, métaphores et comparaisons issues de ces matières, ce qui permet de donner une consistance paradoxale aux simulacres textuels melvilliens. *Mardi* nous donne un indice concernant la fonction poétique de ces matières à plaisirs et des métaphores qui en sont issues : « [...] il y a dans une nourriture substantielle [*substantial fare*] je ne sais quelle saveur de vie et d'immortalité⁹. » Cette formule suggère que le corps qu'on nourrit est un corps vivant. On y lit aussi l'idée que le goût et la matière du vivant s'expriment dans les images de festins substantiels que l'on rencontre dans la fiction melvillienne, dans la mesure où les images-accessoires de plaisirs et les sensations qu'elles évoquent provoquent une implication spécifique du lecteur. Les sens du goût, du toucher et de l'odorat qu'elles suggèrent et sollicitent demandent en effet l'engagement du sujet-lecteur dans un monde de présence matérielle¹⁰.

Il faut donc garder à l'esprit la fonction non pas simplement descriptive, mais aussi prescriptive et créatrice, de la métaphore. Pour Denise Gigante, après Ricœur et Habermas, la métaphore a la capacité de « créer un monde¹¹ ». Les métaphores des plaisirs permettent d'allier abstrait et concret, idées et matières, dans la constitution des mondes fictifs, de manière aussi indissociable que les deux faces d'une pièce de monnaie. Si la fonction de la métaphore, pour Ricœur, est de découper un cadre perceptif aussi bien qu'un filtre cognitif, celle-ci ne revêt pas uniquement un « sens métaphorique » mais crée aussi une « référence métaphorique » : l'usage de la métaphore dans la fiction permet non seulement de redécrire la réalité, mais aussi de construire une réalité fictive, parallèle, « possible »¹².

8 *Ibid.*

9 *M*, 755, 832.

10 Voir Denise Gigante, *Taste: A Literary History*, New Haven, Yale UP, 2005, p. 16.

11 *Ibid.*, p. 2.

12 C'est ce que Ricœur appelle la portée ontologique de la « double référence » de la métaphore : cela est et cela n'est pas, simultanément (*La Métaphore vive*

De même, sous son apparence négligée et négligeable, la comparaison a une fonction essentielle : l'élément comparant déteint sur l'élément comparé – un corps comparé à un jambon acquiert quelque chose du jambon ; il obtient, dans ce monde possible fictif, une qualité particulière. Ces images de plaisirs (aliments, boissons, tabac) ont donc une fonction symbolique au sens fort : non véritablement celle d'établir une référence extradiégétique vers le monde réel du lecteur, mais plutôt celle de faire monde et créer un monde possible original qui fonctionne selon ses propres structures, bien qu'il conserve un « lien » avec le monde réel. Dans la fiction de Melville, ce monde original est un monde-table.

L'usage poétique des plaisirs chez Melville est ainsi double : le « voir comme » est constitutif d'un « être comme » fictionnel. Cela est particulièrement le cas dans les récits écrits à la première personne, qui montrent bien l'étroite imbrication de narrateurs et mondes fictifs, perception et narration, la capacité du *je* fictif observant et narrant à donner forme au monde perçu et à l'instituer dans et par le récit. Il est en outre révélateur que la perception/construction du monde comme monde-table ne soit pas limitée à un seul narrateur melvillien, mais qu'on en trouve les traces chez presque chacun d'entre eux, ce qui constitue un aspect original et cohérent de l'œuvre de Melville. Il s'agit donc de lire ces images de matières à plaisirs de manière littérale, ou du moins considérer le reste (au sens de *dregs* ou *lees*) de sens littéral et de matérialité qu'elles déposent dans les mondes fictifs comme un sédiment. Les effets poétiques de ces images et métaphores obsédantes sont performatifs : ils construisent moins un « mythe personnel » melvillien que des mondes possibles. Un monde de faux-semblants recouvre, ou plutôt découvre, une certaine réalité dès lors qu'on peut le boire ou le manger, c'est-à-dire le goûter. L'écriture de la matière tout comme la représentation du vivant passent ainsi par ces images et métaphores des plaisirs, qui constituent une ontologie alimentaire¹³.

[1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1997, p. 388). Il y a dans la métaphore une « véhémence ontologique » (p. 379) qui peut être réalisée dans le texte de fiction.

13 Pour Marielle Macé, tout monde fictif constitue une ontologie (« “Le Total fabuleux” : les mondes possibles au profit du lecteur », dans Françoise

Si Deleuze a pu dire que se manifeste par endroits chez Melville un devenir-femme ou un devenir-animal¹⁴, il existe aussi, et de manière peut-être encore plus persistante, un devenir-aliment, un devenir-boisson et un devenir-pipe dans la poétique melvillienne. Il s'agit de considérer ces images comme un peu plus que de simples images et de les prendre à la lettre, c'est-à-dire les comprendre dans leur matérialité fictive, pour étudier leurs effets en tant que percepts narratifs¹⁵. Ces percepts font en particulier tendre les objets, les corps et les personnages vers les matières alimentaires qui servent d'éléments comparants, et constituent ainsi une poétique culinaire, au sein de laquelle les aliments sont souvent l'occasion d'échos intertextuels, notamment bibliques et shakespeariens, qui en démultiplient les effets de sens¹⁶.

Le monde est une table

Dans les romans melvilliens, le monde est une table. Dans *Mardi*, le narrateur se moque de la « théorie cosmographique » de Jarl, qui considère le monde comme une tourte : « Selon lui, ce monde terraque avait été modelé en forme de tourte [*tart*], la terre ne constituant qu'une simple croûte [*crust*] marginale à l'intérieur de laquelle roulait le monde des eaux proprement dit¹⁷. » Néanmoins, la cosmographie mardienne se révèle bien un rêve d'ontologie alimentaire, à l'image de cette déclaration de Média, qui souhaite faire du monde un monde-nourriture : « Si je devais recréer Mardi, chaque continent serait un immense quartier de venaison, chaque océan un énorme fût de vin¹⁸ ». Ce fantasme d'ontologie alimentaire est réalisé par le texte, dans *Mardi*, mais aussi

Lavocat [dir.], *La Théorie littéraire des mondes possibles*, op. cit., p. 208).

- 14 Sur le devenir-femme de Pierre, voir Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 96.
- 15 Le terme est de Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 155. Pour eux, l'écrivain crée des blocs de percepts, non simplement des perceptions, mais des blocs de sensations en devenir.
- 16 La Bible regorge d'images et métaphores gustatives, qu'il s'agisse d'aliments (eau, vin, pain) ou de goûts (le doux et l'amer).
- 17 *M*, 618, 673.
- 18 *M*, 1083, 1197.

dans les autres œuvres de Melville, où les images d'un monde-nourriture se disséminent pour construire, discrètement mais de manière cohérente, un monde-table.

En ce sens, Melville n'est pas seulement un auteur de la Renaissance américaine, mais véritablement un auteur de la Renaissance européenne, dans ses modèles aussi bien esthétiques que cosmographiques. Cet héritage se note par exemple dans la manière dont le monde melvillien tend à devenir à la fois un théâtre et une table : « La vie est un pique-nique *en costume* », dit le cosmopolite dans *The Confidence-Man*¹⁹, c'est-à-dire un repas mis en scène, où les corps sont les aliments. Narrateurs et personnages melvilliens ont ainsi coutume de décrire et construire, spéculer et affirmer, un monde-nourriture, qui rappelle les tableaux-nourriture d'Arcimboldo, une tendance que l'on trouve dans nombre d'œuvres renaissantes, en particulier les pièces de Shakespeare²⁰. L'importance des images culinaires associant espaces, corps et aliments met en place une grande chaîne (symbolique et ontologique) de l'être et de la matière. Lorsque Melville écrit, à propos de *Redburn*, « pas de métaphysique, rien que des gâteaux et de la petite bière » (« *cakes and ale* »²¹), on peut le prendre à la lettre : aliments et boissons constituent bien une certaine reconfiguration poétique et physique du monde. L'expression est en outre une citation d'une réplique de Sir Toby à Malvolio dans *Twelfth Night*, qui signale l'élaboration d'un monde-nourriture s'inscrivant dans l'héritage du théâtre shakespearien²².

C'est dans *Mardi* que l'ontologie du monde-table et du monde-nourriture est la plus claire. Cela s'explique par la nature utopique du roman, qui permet de littéraliser à l'extrême des motifs de l'imaginaire-Melville qui sont présents dans toute l'œuvre en prose. Ainsi le monde

19 *CM*, 757, 983.

20 Sur les motifs alimentaires chez Shakespeare, voir Joan Fitzpatrick, *Food in Shakespeare: Early Modern Diets and the Plays*, Aldershot, Ashgate, 2007.

21 Lettre à son éditeur, Richard Bentley, du 5 juin 1849. Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1986, p. 87.

22 William Shakespeare, *Twelfth Night*, II, 3, l. 94-95, dans *Comédies II*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 722.

y est-il une table et la vie un banquet perpétuel, comme l'explique le narrateur : « La nature [...] a largement pourvu cette joyeuse table ronde [*board*] – notre globe – qui, en une suite sans fin de plats [*courses*] et de moissons, nous présente un perpétuel festin [*perpetual feast*²³ », bien que tous, précise-t-il, n'y mangent pas à leur faim²⁴. La polysémie du terme *board* en anglais, signifiant à la fois le pont du navire et la table, fait le lien entre deux métaphores maîtresses chez Melville : le navire-monde et le monde-table. Dans *Mardi*, un bassin rempli d'eau baptisé « lac de Côme » peut alors devenir une table (soit, un microcosme de monde-table) sur laquelle les calebasses « ventruées » et les plats sont des « barques » qui naviguent comme une « flotte » de convive en convive²⁵. Cette description d'un paysage-table est renforcée par la comparaison de Donjalolo au mont Blanc, entouré de ses acolytes banqueteurs qui deviennent eux aussi des montagnes²⁶. Dans cette imbrication de paysages et aliments, navires et repas, les uns deviennent les autres par métaphores et associations métonymiques. Le monde de *Mardi* se construit ainsi dans et par la perception de paysages-nourritures, par exemple lorsque le narrateur décrit les terres du roi Bello par des adjectifs qui relèvent du champ lexical de la viande (« trois bandes de grasses [*fat*] vallées pour une de maigres [*lean*] montagnes²⁷ »), ou un paysage par une comparaison au lait : « L'endroit réservé aux jeux était une plaine spacieuse couverte d'asters blancs qui ondulaient comme l'écume crémeuse à la surface du lait des jeunes génisses²⁸. » La cosmographie jarlienne du monde-nourriture est ainsi réalisée par le texte, et fait l'objet d'une épistémologie adaptée : « le célèbre système du sandwich²⁹ ». Dans ce passage, Babbalanja multiplie les métaphores culinaires

23 *M*, 755, 832. Traduction légèrement modifiée.

24 L'expérience de la faim est fondamentale chez Melville (dans *Typee*, *Redburn*, *White-Jacket*, « Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs », ou même *Pierre*) et peut expliquer, en retour, l'importance accordée au plaisir de se rassasier lorsque les aliments sont disponibles.

25 *M*, 829, 917.

26 *M*, 828, 916.

27 *M*, 1023, 1130.

28 *M*, 996, 1101.

29 *M*, 970, 1073.

pour décrire la formation du monde, d'abord « soupe », qui devient « sandwich » par amoncellement de « plats » et de « services » les uns sur les autres, comprenant fruits de mer, poissons, lézards à la broche, jambons, volailles, gibier et mammifères marins... Cela constitue une explication poétique alimentaire non seulement de la forme mais aussi de la formation historique des strates géologiques. Cette isotopie du monde-sandwich (littéralement, un « lieu » de métaphores) est ainsi partie prenante de la poétique du monde-table³⁰.

Dans *Moby-Dick*, l'image du paysage-lait est récurrente dans les descriptions que donne Ismaël de l'océan et les percepts qu'il met en scène. L'océan de lait est une mer alimentaire, que le grain peut transformer en « bouillonnement laiteux » (« *white curdling cream* »³¹), ce qui rappelle le mythe hindou du barattage de l'océan de lait³². Cependant, sa couleur blanche l'associe aussi à l'angoisse du néant. Dans « *The Whiteness of the Whale* », à la minuit « [la] mer d'une blancheur de lait » devient pour le marin à la fois sublime et terrifiante³³, tout comme « les blanches profondeurs de la voie lactée », autre espace laiteux³⁴. Le lait est ainsi constitutif de la mer et du ciel (une cosmogonie laiteuse), humainement insondables. Baleines et cachalots peuvent, eux, sonder les profondeurs ou battre la surface de cet océan de lait. Ismaël décrit souvent l'action de ces baratteurs naturels, en particulier Moby Dick,

30 Voir, dans le chapitre 6 du présent ouvrage, la sous-partie « Une philosophie du ventre ». Dans le chapitre « Chowder » de *Moby-Dick*, c'est la relation métonymique d'un espace et d'un plat qui est mise en valeur. La soupe de poissons pénètre les êtres et les choses : l'accueil de M^{me} Hussey est dit *clammy*, c'est-à-dire froid et humide, tout en ayant trait à la palourde (*clam*), et le lait prend un « arrière-goût de poisson ». Le plat déteint aussi sur l'espace de la diégèse : le Tête-Pots est dit poissonneux, « tout le devant de la maison était pavé de coquilles de palourdes » (*MD*, 89-90, 864).

31 *MD*, 256, 1032.

32 Effectué sous l'égide de Vishnu, le barattage de la mer de lait a notamment pour résultat la création de l'amrita, le nectar d'immortalité, et de Kamadhenu, la vache d'abondance. Ismaël fait plusieurs fois référence à Vishnu, dont l'un des avatars fut une baleine. L'image de la mer de lait fait bien partie, en écho à cet épisode mythologique, d'une forme de cosmogonie melvillienne.

33 *MD*, 222, 999.

34 *MD*, 224, 1001.

« laissant dans son sillage d'écume crémeuse [*creamy foam*] toute une voie lactée constellée de paillettes d'or », ou au contraire agitant « [les] eaux laiteuses [*white curds*] violemment barattées par [son] courroux meurtrier »³⁵. Moby Dick est ainsi un concentré de lait, blancheur et terreur, et dans l'histoire du *Town-Ho* les marins remarquent « la stupéfiante beauté de cette énorme masse laiteuse³⁶ ». Pendant la chasse finale, lorsqu'il saute et retombe dans l'eau, il est en plein barattage : les éclaboussements recouvrent les eaux « comme une mousse de lait frais » (« *creamed like new milk* »³⁷). Dans la dernière image de l'épilogue, alors que le grand linceul de l'océan a déjà recouvert la scène du crime et que le coupable s'est échappé, le vortex laisse place à une mer devenue, après barattage, crémeuse (« *a creamy pool* »³⁸). Le barattage du lait par Moby Dick détruit ainsi plutôt qu'il ne crée, à moins de considérer le récit ismaélien lui-même comme son fruit.

Achab, lui, ne perçoit pas l'océan comme une étendue de lait, mais comme un océan de vin : « Là-bas, sur le bord de cette coupe toujours pleine, les vagues chaudes rosissent comme le vin³⁹. » L'image est révélatrice d'un filtre perceptif propre à celui qui, précisément, vient de renoncer à « l'humble faculté de jouissance⁴⁰ ». Percevoir l'océan comme du vin renforce alors la distance qui le sépare du monde physique et de ses plaisirs. Au contraire, on lit dans la vision d'Ismaël, lorsque, pendant la chasse finale, il compare l'océan à un bol de punch, les traces d'une capacité de jouissance préservée dans les temps les plus troubles : « [Moby Dick] disparut dans un maelström bouillonnant où, pendant un moment, les odorants débris de cèdre des épaves tourbillonnèrent comme la poudre de muscade dans un bol de punch remué d'une main vigoureuse⁴¹. » Le monde-nourriture est ainsi perçu différemment

35 *MD*, 210-211, 988.

36 *MD*, 292, 1068.

37 *MD*, 614, 1401.

38 *MD*, 623, 1408.

39 *MD*, 195, 971.

40 *MD*, 196, 971. Voir, dans le chapitre 9 du présent ouvrage, la sous-partie « Achab : pouvoir ».

41 *MD*, 604, 1391. Le narrateur de *White-Jacket* compare lui aussi l'océan à une vaste étendue de bière : « le ferment [*yeast*] de la tempête brasse [*brewed*] dans son

par les personnages, et décrit selon différents percepts qui créent des connotations et colorations spécifiques. Le narrateur de « Cock-A-Doodle-Do! », de vilaine humeur, perçoit lui, par exemple, le paysage comme un steak saignant : « La campagne paraissait mal cuite, ses sucus crus giclaient partout alentour⁴². »

À bord du *Pequod*, si l'on suit les percepts du récit d'Ismaël, tout peut devenir boisson ou aliment. Dans le chapitre « The Lamp », par exemple, l'huile de spermaceti, qui alimente la lumière, est une sorte de nourriture : « Le baleinier, [...] qui cherche la nourriture de la lumière, vit dans la lumière. » Pour lui, « [l'huile] est suave comme le beurre de la première herbe d'avril », et constitue un « gibier qui fera son souper »⁴³. Mais l'huile est aussi boisson : les lampes en sont remplies « comme des chopes de bière à la cuve⁴⁴ », elle est stockée dans des barils qui rappellent des « bols à punch en argent⁴⁵ », et dans le processus de sa préparation, l'espace de travail à bord est transformé en brasserie : « L'huile encore chaude est versée, tel un punch brûlant, dans des fûts de six barils », puis transvasée par « pintes »⁴⁶.

Dans *Redburn*, les cordes, chiquées par les marins en remplacement du tabac, sont le parfait exemple d'un objet qui devient poétiquement hybride à la fois par ses usages et par les images utilisées dans sa description. Les cordages deviennent non seulement tabac mais aussi aliments et boissons, « en particulier ceux qui [...] avaient contracté une humidité épicurienne qui relevait davantage leur ancienne saveur de fromage » ; leur cœur « dégage l'odeur pénétrante d'une vieille bouteille de porto [...] ; c'est, à tous égards, un objet qu'aucun amateur des plaisirs de la table ne peut s'abstenir de contempler et de caresser »⁴⁷. Ainsi le percept-corde devient-il bien plus qu'une corde : un objet de plaisir presque érotique, nourri de multiples métaphores-matières à

bouillonnement le navire tout entier. » (*WJ*, 427, 450.)

42 *UP*, 440, 1203.

43 *MD*, 467, 1249.

44 *Ibid.*

45 *MD*, 462, 1244.

46 *MD*, 468, 1250.

47 *R*, 277, 297.

plaisirs vers lesquelles la corde est tendue. Dans *Moby-Dick*, c'est l'ambre gris, matière sensuelle s'il en est, bien qu'*a priori* non comestible, qui ressemble à un « fromage vieux, marbré et, de surcroît, onctueux et savoureux⁴⁸ ».

54

Si l'on suit cette logique poétique du monde-table où les objets deviennent aliments, la vie y est en conséquence une affaire de dégustation, où vision et goût se mélangent par synesthésie. Dans *Moby-Dick*, le maelström sensoriel auquel donne lieu la description des journées de printemps sous les tropiques, « débordantes de sons et de parfums », trouve son apogée dans une image culinaire les présentant « pareilles à des coupes de cristal emplies d'un sorbet d'Orient que couronne une mousse d'eau de rose »⁴⁹. L'image du sorbet permet de matérialiser une combinaison de sensations (visions, sons, odeurs et saveurs) qui est caractéristique de l'intérêt ismaélien pour les sens traditionnellement délaissés que sont le goût et l'odorat. Dans *Omoo*, la description d'une orangerie conjugue de même la vision et le goût, selon les termes du narrateur : « [...] la magnificence de ce verger dépassait tout ce que j'avais pu voir ; la fragrance que prodiguaient les branches rassasiait [*regaled*] délicieusement nos sens⁵⁰. » L'utilisation du verbe *regale* nous invite à considérer ce spectacle sensoriel comme un spectacle total qui mêle la vue, l'odorat et le goût, le verbe lui-même gardant une forte connotation alimentaire, comme le français *rassasier*. Spectacle néanmoins insuffisamment rassasiant, semble-t-il, car le délicieux paysage du verger ne tardera pas à être réellement consommé, et les oranges dévorées⁵¹. Cette propension à tirer plaisir d'une vue comme d'un aliment se retrouve dans « The Piazza », où le narrateur se nourrit de la vue offerte par sa véranda, construite « pour la commodité de ceux qui pourraient désirer se repaître de la vue [*feast upon the view*]⁵² », et dans *Israel Potter*, où la contemplation d'une campagne idyllique équivaut, selon le narrateur, à la consommation d'une boisson :

48 *MD*, 448, 1229.

49 *MD*, 150, 927.

50 *O*, 411, 448.

51 *O*, 412, 449.

52 *PT*, 194, 621.

« Satisfait de s'abreuver [*drink in*] de tant de splendeur par tous les sens, le cœur ne désire d'autre compagnie que celle de la Nature⁵³. »

Finalement, au sein d'un monde-table, le grand cycle de la vie et de la mort devient un cycle de dévoration. On comprend mieux alors ce qu'Ismaël appelle le « cannibalisme universel de la mer⁵⁴ », qui est plus généralement le cannibalisme universel du monde (et sa « rapacité de charognard⁵⁵ »). Dans *Pierre*, le personnage éponyme imagine le monde comme une pomme flétrie où les corps sont des aliments bientôt dévorés par les vers :

[...] quand notre ronde Terre était fraîche, rosée et savoureuse comme une pomme nouvellement cueillie (tout est flétri à présent!) – en ces temps hardis, les grands morts n'étaient pas couchés sur des plats comme des dindons et descendus tout garnis dans la terre pour rassasier le cannibalisme du Cyclope maudit, mais la Vie noblement jalouse frustrait le ver glouton et brûlait superbement le cadavre⁵⁶ [...].

Pierre oppose ici deux rites funèbres, crémation et enterrement, et par ce truchement le monde antique au monde de son époque. Les corps enterrés sont des viandes : dindons mis en plats et assaisonnés pour nourrir le ver glouton de la mort et la terre cannibale, comparée au cyclope Polyphème. Si l'image biblique des vers qui dévorent n'a rien d'original⁵⁷, la métaphore de la dévoration généralisée l'est un peu plus : dans le monde-table, vivre, c'est manger, mourir, c'est être mangé.

De la même manière, dans *Mardi*, Ludwig le Gros – dont le royaume est une table – et Ludwig le Grand sont pris dans une chaîne inéluctable de dévoration, celle de l'humaine condition : « Car après avoir dévoré mainte riche province [...] Ludwig le Grand a été lui-même dévoré par de tout petits vers et moulu en poussière très fine. [...] Et après avoir dépouillé mainte côtelette de venaison, Ludwig le Gros eut les

53 *IP*, 7, 43. Traduction légèrement modifiée.

54 *MD*, 310, 1087. Traduction légèrement modifiée.

55 *MD*, 345, 1123.

56 *P*, 863, 234.

57 Voir par exemple le livre des Actes des Apôtres, xii, 23.

siennes bien polies et blanchies dans la Vallée de la Mort, eh oui⁵⁸ ! » Ici encore, les images du monde-table se mélangent aux images bibliques traditionnelles de la poussière et des sépulcres blanchis. Ainsi, vivre et mourir, dans le monde-table melvillien, ce n'est plus, de poussière, retourner à la poussière, mais d'aliment, retourner à l'aliment. Il s'agit bien là de cannibalisme universel.

Symboles-matières

56

Deux aliments aux connotations particulièrement riches, le lait et le miel, acquièrent dans les mondes melvilliens des significations qui leur sont propres, travaillant ainsi les connotations qui leur sont d'ordinaire attachées en tant qu'attributs légendaires du pays de Canaan (Exode, III, 8) et partant, traditionnellement associés à l'Amérique (nouveau pays de Canaan). Dans *Pierre*, le « miel sur la table » fait partie des éléments constitutifs du piège métaphorique du mariage avec Lucy dans lequel Pierre est prêt à se laisser prendre⁵⁹. À la fin du roman, le signifiant *miel* réapparaît dans les « rayons de ruche [*honey-combed rows*] des cellules⁶⁰ » où Pierre est réellement enfermé, ce qui crée un écho ironique entre les deux occurrences. Cela établit aussi un lien intratextuel avec *Moby-Dick*, où le miel est associé par Ismaël aux attraits trompeurs du platonisme : « Combien, croyez-vous, sont-ils à être tombés de la sorte dans la tête mielleuse de Platon, et y ont-ils doucereusement [*sweetly*] disparu⁶¹ ? »

Comme le miel, le lait est un symbole double. Il est utilisé par Pierre lorsque Isabel lui demande si son visage est une face de Gorgone : « Non pas, chère Isabel [...], le tien changerait le marbre blanc en lait maternel⁶². » Ce lait maternel deviendra pourtant un lait de mort, selon ce même Pierre : « Ton sein n'est point destiné à dispenser un lait de vie,

58 *M*, 1150, 1266.

59 *P*, 659, 35.

60 *P*, 1054, 419.

61 *MD*, 382, 1162. La notion d'*intratextualité* désigne les liens intertextuels entre les œuvres d'un même auteur (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 231).

62 *P*, 852, 224.

mais un lait de mort pour toi et pour moi⁶³ ! » Ses termes rappellent ceux de Lady Macbeth : « Venez dans mes seins de femme, / Changez leur lait en fiel [gall], ministres meurtriers⁶⁴ ». Là encore, cette image-matière du lait crée un écho intratextuel avec *Moby-Dick*, où le lait est, pour Ismaël, un attribut masculin mélioratif, dont il fait l'éloge dans « A Squeeze of the Hand ». Il cite alors d'autres paroles de Lady Macbeth, pour en retourner le sens et encourager les marins à se « perdre tous, universellement, dans le lait et le sperme de la bonté⁶⁵ ». Cette expression de Lady Macbeth est citée à nouveau dans *The Confidence-Man*, par l'escroc (sous le travestissement de l'herboriste), qui la file : « J'espère avoir en moi le lait de la bonté, mais vos coups de tonnerre vont bientôt le faire tourner⁶⁶. » Le lait de la bonté universelle peut, en effet, cailler, chez Melville, tout comme le sens du lait comme symbole-matière peut être retourné. Ainsi ces aliments symboliques, miel et lait, deviennent-ils parties prenantes de réseaux signifiants intratextuels qui permettent de travailler et enrichir la signification de ces symboles-matières. Un autre aliment symbolique issu de la tradition biblique, la pomme de Sodome, est par exemple utilisé dans la fiction melvillienne pour matérialiser la désillusion ou la désolation⁶⁷. Dans *Typee*, l'image est utilisée par le narrateur pour exprimer sa réaction face à l'eau qu'il espérait voir soulager sa soif : « Les pommes de Sodome se seraient-elles muées en cendres dans ma bouche

63 *P*, 1054, 418.

64 William Shakespeare, *Macbeth*, I, 5, l. 43-44, dans *Tragédies II*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 625.

65 *MD*, 457, 1239. La formule de Lady Macbeth est péjorative. Elle considère la bonté humaine comme la valeur des faibles (William Shakespeare, *Macbeth*, I, 5, l. 13, dans *Tragédies II*, éd. cit., p. 622). Si l'usage qu'en fait Ismaël est mélioratif, Vareuse-Blanche est beaucoup plus ironique lorsqu'il utilise l'expression dans sa charge contre le Code maritime américain (*WJ*, 628, 658).

66 *CM*, 709, 941.

67 La nature exacte du fruit de Sodome n'est pas précisée dans la Bible, mais on considère que l'image est issue du Deutéronome (xxxii, 32). Melville a peut-être en mémoire le passage de *Paradise Lost* (1667) où le motif apparaît : les anges déchus goûtent les fruits de Sodome qui se transforment en cendres dans leurs bouches (John Milton, *Paradise Lost*, éd. Christopher Ricks, London, Penguin Books, 1989, X, v. 566-567, p. 241). L'image revient dans *Clarel* pour désigner l'illusion de la satiété (*C*, 229).

que je n'aurais pu ressentir nausée plus foudroyante⁶⁸. » Elle revient sous une forme tronquée dans *Pierre* pour qualifier la chute sociale de Pierre, ayant « cédé son droit d'aînesse à un rusé parent contre un plat de lentilles qui, maintenant, se changeait en cendres dans sa bouche⁶⁹ », puis à nouveau dans « The Encantadas » pour décrire la désolation des îles pleines de « cendres » qui ressemblent à des « pommes de Sodome une fois qu'on les a touchées »⁷⁰.

58

Ces aliments, lait, miel, pommes de Sodome, permettent de combiner une représentation abstraite et l'évocation d'une matière, qui laisse des traces, des goûts, doux ou amers, dans la fiction et dans la bouche du lecteur. De même, les boissons peuvent laisser des traces dans cette poétique des matières. La matière-symbole du vin fournit en effet l'image d'un reste déposé dans le monde et dans la fiction : la lie. Cette image (*dregs* ou *lees* en anglais) a directement trait à la question des rapports entre la matière et les signes. Lorsque Ismaël écrit que « [son] corps n'est que la lie [*lees*] de [son] être supérieur⁷¹ », cette image peut être une réminiscence platonicienne de sa part, reléguant le corps au statut d'un tombeau de l'âme, mais peut aussi être lue comme une image miltonienne, désignant le reste irréductible du corps et de la matière dans la création divine. En effet, l'image de la lie est utilisée dans *Paradise Lost* pour désigner les reliquats infernaux de la Création : « la lie noire, tartaréenne, froide, infernale » (« *the black tartareous cold infernal dregs* »⁷²). Pour Milton, l'enfer est un reste irréductible de matière non digérée, expulsé de la Création⁷³. Aussi, chez Melville, cette image de la lie pourrait-elle désigner, non pas l'enfer, mais le reliquat irréductible de la matière du monde, qui demeure toujours dans toute tentative de symbolisation ou d'idéalisation. Cette irréductible matière qu'est la lie permet plus tard de rendre plus frappante la matérialité du sang,

68 *T*, 61, 70.

69 *P*, 970, 337.

70 *PT*, 348, 767.

71 *MD*, 58, 833.

72 John Milton, *Paradise Lost*, VII, v. 235-239, éd. cit., p. 163 ; *id.*, *Le Paradis perdu*, trad. François-René de Chateaubriand, Paris, Gallimard, 1995, p. 202.

73 Denise Gigante, *Taste*, *op. cit.*, p. 29.

lorsqu'un cachalot est mis à mort et que jaillit une « fontaine d'un sang caillé, pareil à une lie de vin pourprée⁷⁴ ». Pour Achab, selon qui Moby Dick personnifie tout le mal du monde, celui-ci est aussi « tout ce qui remue la lie des choses⁷⁵ ».

L'on peut proposer une lecture métalittéraire de cette lie. Si elle désigne la matière du monde auxquels les personnages ne peuvent échapper, la lie de la création devient aussi le symbole-matière de l'irréductible consistance des simulacres verbaux melvilliens. Les images de matière qui y abondent y déposent un reliquat de matérialité. Lorsque aliments, boissons et tabacs servent à illustrer des représentations et idées abstraites, ils y laissent en effet leurs traces. Dans *Mardi*, corps et pipes sont également éphémères, et « la vie elle-même n'est qu'une bouffée [*puff*] », mais les pipes, tant qu'il y aura des hommes pour fumer, laissent une trace matérielle furtive dans le monde : la fumée, qui est mimée dans le « chant de la pipe » de Youmi, où les répétitions de « *puff* » et allitérations en [Λ] soulignent la matérialité du signifiant et deviennent une fumée phonique. Ainsi la fumée flotte-t-elle temporairement entre tangible et intangible, dans la diégèse comme sur le texte⁷⁶. Fumée et lie sont aussi liées dans les représentations mardiennes de la pensée, qui n'est pas tout à fait abstraite. Toute pensée est une « bouffée de fumée⁷⁷ » qui finit par se heurter à la lie des choses : « Votre coupe, Babbalanja, de la lie ? – En quantité, monseigneur. Nous autres philosophes en arrivons très vite à la lie⁷⁸. » Dans *The Confidence-Man*, l'image exprime le dégoût du cosmopolite pour la philosophie de Mark Winsome et Egbert : « [...] emportez avec vous les restes [*dregs*] de votre philosophie inhumaine⁷⁹. » De la même manière que chez Milton la lie est le symbole de la matière inassimilable, chez Melville elle signale le reste irréductible des matières

74 *MD*, 323, 1099.

75 *MD*, 211, 989.

76 *M*, 933, 1032.

77 *Ibid.*

78 *M*, 1033, 1142. Gigante ajoute que les termes *dregs* et *lees* pouvaient avoir un sens médical au XVII^e siècle et relever d'une compréhension humorale des rapports de corps et esprit, désignant alors les éléments corporels qui obstruent les opérations de l'esprit (*Taste, op. cit.*, p. 30).

79 *CM*, 857, 1081.

alors même que celles-ci ont été transformées en leurs signes. Aussi les images-matières, conjuguant matières et significations, laissent-elles quelque chose de leur référence dans les signes de la poétique melvillienne, tout comme lait, miel, pommes de Sodome et lie laissent un goût salé ou sucré, doux ou amer, dans la bouche et dans la fiction.

Condiments : aigre-doux et sucré-salé

60 La vie a un goût, comme le note Babbalanja, qui mentionne « la saveur [*flavor*] de la vie⁸⁰ ». La fiction utilise et reproduit ces goûts : sucré-salé et aigre-doux y deviennent des binarités gustatives signifiantes et significatives. Ces deux schèmes gustatifs constituent en effet, au sein d'une culture donnée, des oppositions en signification qui font système⁸¹. Il en est de même dans les mondes fictifs. Si le monde-table prend la consistance des matières à plaisirs, il acquiert aussi leur goût⁸². Lorsque personnages et narrateurs s'orientent dans ces mondes fictifs par le goût des choses, ou identifient certaines valeurs ou émotions à des saveurs, là encore, la métaphore gustative, même lexicalisée, permet d'allier le concret et l'abstrait. Le monde-table est un monde aux goûts variés, un monde qu'il faut apprendre à goûter. Tout comme la perception du goût peut être relative, le texte joue sur les significations changeantes et potentiellement trompeuses des qualificatifs de sucré, salé, doux et amer.

Dans *Mardi*, l'aigre-doux constitue un schème récurrent qui s'intègre à la dialectique des plaisirs et de la mort qui informe le roman. L'opposition du sucré et de l'amer met en avant la relativité des goûts et des valeurs, selon Youmi : « Dans la profondeur de ces bois se cachent les Mardiens qui ont goûté à Mardi et l'on trouvé amer [*bitter*] – cette liqueur qui peut être si douce [*sweet*] pour d'autres⁸³ ! » Plus tôt, une « réflexion » du

80 *M*, 1150, 1266.

81 Roland Barthes, « Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine », art. cit., p. 982.

82 Le schème de l'aigre-doux est aussi très présent chez Shakespeare, par exemple dans *Richard II* où Jean de Gand déclare : « Tel mets, doux [*sweet*] au palais, est aigre [*sour*] à digérer. » (William Shakespeare, *Richard II*, I, 3, l. 229, dans *Histoires I*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1997, p. 261.)

83 *M*, 1156, 1272.

poète Bardianna récitée par Babbalanja use de ces polarités pour décrire l'humaine condition : « Et ce qu'est la vie pour nous, amère ou douce [*sour or sweet*], elle l'est pour [les autres tribus⁸⁴]. » À la fin du roman, Taji préfère l'amer aux mignardises d'Hautia, dans une formule qui sonne comme une conclusion : « Ah! [...] plutôt toute l'amertume [*bitterness*] du souvenir de mes morts ensevelis, Hautia, que toutes les délices [*sweets*] que tu peux m'offrir, fussent-elles éternelles⁸⁵! » *Mardi* développe ainsi la métaphore culinaire d'un monde aigre-doux, saveurs entre lesquelles s'orienter et entre lesquelles il faut choisir.

C'est bien le choix du doux ou de l'amer auquel est confronté Pierre, qui, comme Taji, préfère l'amer, par le fait d'un préjugé contre le doux/sucré, comme le révèle une lecture volontairement littérale du terme lexicalisé *sweet* dans le roman, qui crée des effets de sens originaux dans son opposition avec l'amer (*bitter*). Enfant, Pierre associait la douceur à la bêtise chez son ami Richard Millthorpe, généreux mais présumé un peu simple car de tempérament trop doux/sucré (« *sweet*⁸⁶ »). Néanmoins, il changera plus tard d'avis en réévaluant la valeur du cœur et du sucré chez Millthorpe : « Bah! le cerveau devient véreux lorsque le cœur fait défaut; mais le cœur est lui-même le sel qui conserve: il peut rester doux [*sweet*] sans le secours de la tête⁸⁷... » En un singulier mélange de sucré-salé, le cœur est un sel conservateur qui peut survivre (et rester sucré) sans l'esprit, mais cette douceur sucrée authentique (valorisée) est une exception plutôt qu'une règle dans le roman. Le narrateur use souvent du schème doux-amer pour décrire les étapes du cheminement éthique de Pierre, qui, par exemple, se méfie des analogies faciles en ces termes : « [...] laissons ces analogies, douces [*sweet*] dans la bouche de l'orateur, amères [*bitter*] dans le sein du penseur⁸⁸. » Le doux/sucré est ici pour

84 *M*, 1117, 1234.

85 *M*, 1196, 1313.

86 *P*, 953, 322.

87 *P*, 1005, 372. Traduction légèrement modifiée.

88 *P*, 676, 52. Ces paroles de Pierre portent la trace de l'Apocalypse de Jean (x, 9-10), où un ange tend un livre en disant : « Prends-le, et avale-le; il sera amer à tes entrailles, mais dans ta bouche il sera doux [*sweet*] comme du miel. » *Pierre* est un roman de l'amer. Les exemples abondent de l'utilisation de cette catégorie gustative pour indiquer le goût d'une idée ou d'une émotion, par exemple

lui le signe (ou plutôt le goût) de la rhétorique trompeuse de l'orateur. Pierre n'a pas tout à fait tort de s'en méfier, car ce goût participe à toutes les ambiguïtés du roman : ainsi le « son bas et doux [*sweet*]⁸⁹ » de la guitare d'Isabel est-il l'instrument d'une fascination relevant presque de la sorcellerie, et peut-être la source de la précipitation tragique de Pierre à considérer Isabel comme sa sœur. De même, les « jarres de miel et de mélasse⁹⁰ » offertes par le cousin Glendinning pour féliciter Pierre et Lucy de leurs fiançailles rappellent le caractère trompeur du miel et du sucré déjà présent dans le piège tendu du mariage avec Lucy. Aussi Pierre finit-il par rejeter le sucré et préférer l'amertume de la mélancolie, réalisant ainsi l'avertissement proleptique du narrateur concernant « l'inévitable évanescence de tout charme terrestre, pensée qui fait des plus douces [*sweetest*] choses de la vie l'aliment d'une mélancolie dévorante et omnivore⁹¹ ».

Douceur et sucré font en outre partie des attributs archétypiques du féminin que le roman déconstruit. La femme est l'archétype de la douceur sucrée : Isabel et Lucy sont fréquemment qualifiées par l'adjectif *sweet*⁹². Cette association stéréotypée du doux et du féminin est néanmoins déstabilisée par la figure de Bénédicte Cenci la parricide, peinte par Guido, qui possède à la fois « [le] plus exquis [*sweetest*] » et « [le] plus effrayant de tous les visages féminins »⁹³. Le roman joue ainsi à perturber les usages figés de l'étiquette *sweet* comme il joue avec les archétypes de féminin/masculin : le doux/sucré n'est ni un goût ni une catégorie fiable, et la douce Isabel est celle par qui Pierre est mené à un destin des plus amers. À la fin du roman, celui-ci ordonne à Lucy de manger son pain « dans l'amertume » (« *in bitterness* »⁹⁴), scène qui entre en parfait contraste avec celle du repas qui fait office de cérémonie

lorsque Pierre déclare : « J'exhalerai un souffle amer, car une coupe de fiel m'a été tendue. » (P, 704, 80.) Il retrouvera le goût du sucré (« *speechless sweet* ») au moment de tuer son cousin (P, 1053, 417).

89 P, 776, 150.

90 P, 888, 257.

91 P, 696, 72.

92 Par exemple, P, 1013-1014, 377.

93 P, 1042, 407.

94 P, 1050, 415.

de mariage entre Pierre et Isabel, où celui-ci lui demande de manger le pain « délectable » qu'elle a préparé (« *this is twice over the bread of sweetness* »⁹⁵). *Pierre* est bien une romance de l'aigre-doux, où le sucré se révèle amer, et où l'amertume devient un choix de régime assumé.

Dans *Moby-Dick*, le doux/sucré est aussi l'objet de valorisations ambivalentes. Il est valorisé par Ismaël lorsqu'il s'agit du spermaceti, extraordinaire « adoucissant » (« *sweetener* »⁹⁶), qui s'oppose à l'exertion « amère » à bord (« *the bitter exertion* »⁹⁷). Cependant, il est aussi potentiellement trompeur, notamment lorsqu'il est associé à l'illusion idéaliste mortifère du miel de Platon ou lorsqu'il désigne le « délicat mystère » (« *sweet mystery* ») du Pacifique, à la fois doux et terrifiant (« *gently awful* »)⁹⁸. Achab, contrairement à Ismaël, est moins sensible aux plaisirs sucrés des îles du Pacifique qu'aux senteurs salées de l'océan, territoire de sa vengeance : « [...] humant d'une narine distraite le musc suave [*sugary musk*] des îles Bachi (dont les bosquets [*sweet woods*] devaient abriter la promenade de tendres amants), tandis que l'autre aspirait en pleine conscience l'haleine salée de ce Nouveau Monde liquide⁹⁹ ». Ce passage synthétise un schème essentiel des romans maritimes : le sel de l'océan s'oppose au sucre de la terre ferme. Le sel est en effet le condiment clef des régimes à bord des navires.

Le narrateur de *White-Jacket* utilise l'expression « *salt fare* » pour qualifier le « régime » de viande salée des marins à bord, et plus généralement le régime salé de leur existence¹⁰⁰. Le sel, condiment définitoire de l'expérience maritime, acquiert une valeur métonymique généralisée. Comme l'indique Redburn, il finit par attaquer la bouche du marin et déterminer le goût des choses : « [Nous] avons en permanence dans notre bouche saumurée et ratatinée [*pickled and puckered*] le goût âcre du bœuf salé¹⁰¹ ». Ismaël suggère aussi que tout devient salé à bord à cause

95 *P*, 820, 193.

96 *MD*, 457, 1238.

97 *Ibid.*

98 *MD*, 525, 1308.

99 *MD*, 526, 1308-1309.

100 *WJ*, 390-391, 413.

101 *R*, 307, 328. Traduction légèrement modifiée.

de l'océan lui-même, partageant le souvenir d'un partage de *flip* dont le goût fut saumuré (« *pickled* ») par les gerbes d'écumé¹⁰². Le sel va jusqu'à déterminer métonymiquement le nom commun donné au marin : « *old salt*¹⁰³ » (« loup de mer »), dont la langue peut aussi être « salée », image qui désigne les vestiges de vocabulaire nautique dans la langue de Bildad¹⁰⁴. Achab confirme cette association métonymique du sel et des régimes (de vie) maritimes lorsqu'il en fait le symbole de son âme, décrivant « ces quarante années pendant lesquelles [il s'est] nourri d'aliments secs et salés [*dry salted fare*] – symbole approprié de la nourriture aride de [son] âme¹⁰⁵ ». Seul le capitaine Vere, dans *Billy Budd*, échappe à ce processus de salaison marine : « Au contraire de bon nombre d'illustres marins anglais, le service ardu et prolongé auquel il s'était consacré avec un dévouement insigne n'avait pas eu pour effet d'absorber et de *saler* [*salting*] l'homme tout entier¹⁰⁶. » Stubb évoque ainsi le rêve d'une pointe de sucre dans une mort salée : « [...] un peu trop humide, cependant, cette mort, et trop salée... Des cerises! des cerises! Oh! Flask, que ne donnerais-je pour une cerise bien rouge avant que nous mourions¹⁰⁷! » Mourir, dans le monde-table, est aussi une question de goût¹⁰⁸.

102 *MD*, 486, 1267.

103 L'expression, courante au XIX^e siècle, est utilisée dans toute la fiction maritime de Melville, dès le chapitre 1 de *Typee* (*T*, 13, 16). Dans « Daniel Orme », le *old salt* vieillissant devient « *a salt philosopher* » (*BB*, 233).

104 *MD*, 115, 888.

105 *MD*, 586, 1373.

106 *BB*, 914, 18. L'italique est de Melville.

107 *MD*, 619, 1405. Si les marins sont salés, rois et reines sont eux, explique Ismaël, soumis à un processus d'assaisonnement à l'huile (« *seasoning* ») et oints « comme on huile un cœur de salade » (*MD*, 137, 913).

108 Le sel peut ainsi être, chez Melville, le signifiant-goût de la vie ou celui de la mort, en vertu de ses connotations bibliques, à la fois « sel de la terre » et « pilier de sel » (symbole de mort). L'expression *salt of the earth* (issue de Matthieu, v, 13) apparaît dans *Mardi* (*M*, 859, 951), « The Two Temples » (*UP*, 487, 1246) et « I and My Chimney » (*UP*, 558, 1310) tandis que celle de *pillar of salt* (issue de l'histoire de la femme de Lot, Genèse, xix, 26) est utilisée comme image de pétrification par le narrateur de « Bartleby » pour décrire sa réaction face à la formule de Bartleby (*PT*, 219, 644). Dans *Clarel*, l'association du sel et de la mort est reprise pour décrire la topographie stérile de la mer de Lot (*C*, 114). La saveur du sel en fiction est aussi intertextuelle.

C'est parce que le sucre appartient à la terre ferme que *Pierre*, qui ne fait mention du sel qu'une seule fois (dans l'exemple de Millthorpe) pour l'associer au sucré, décline, discute et revisite les connotations du sucré. Redburn se réjouit de retrouver *doughnuts* et bière de gingembre à son retour au pays. À l'inverse, dans *Omoo*, le narrateur est heureux de retrouver le sel de la vie marine après son régime exclusif de fruits et légumes taïpis : « [...] je fis un repas dont la saveur salée [*salt flavor*], venant après le régime – digne de Nabuchodonosor – de la vallée, fut positivement délicieuse¹⁰⁹. » Le salé est ainsi, dans *Typee* et *Omoo*, une saveur qui différencie les civilisations. Lorsque les marins sont prisonniers à Papeete, leur régime de biscuits salés devient vite insupportable, mais les Tahitiens, « excessivement friands de biscuits de mer », sont ravis de les échanger contre des « fruits de l'arbre à pain et des raves cuites au four », non salés¹¹⁰. Le biscuit (salé) et le fruit de l'arbre à pain (sucré) deviennent ainsi deux aliments/condiments de civilisation.

Enfin, tout comme le spermaceti vient adoucir et sucrer la vie à bord du *Pequod*, Billy Budd est un agent sucrant à bord du *Rights of Man*. Il y apporte la paix par le sucre, selon les mots du capitaine Graveling, qui lui attribue un pouvoir pacifiant encore plus efficace que la pipe : « [...] une vertu se dégageait de lui, qui adoucissait [*sugaring*] les plus aigres [*the sour ones*¹¹¹]. » Cet effet sucrant fait partie des représentations genrées qui féminisent Billy tout en lui donnant un effet de domestication sur l'équipage, si l'on en croit les liens du sucré et du féminin dans *Pierre*, mais aussi dans « Poor Man's Pudding », dans une formule du mari de Martha qui suppose l'association habituelle de femme et sucre : « J'ai entendu dire qu'il y a des femmes qui ne sont pas tout sucre [*all maple-sugar*¹¹²] [...] ». Billy vient sucrer le régime salé à bord du *Rights of Man*, mais lui-même se retrouvera victime, à bord du *Bellipotent*, du sourire « amer » (« *bitter smile* »¹¹³) de Claggart qui le conduira à sa perte.

109 *O*, 302, 331. La référence à Nabuchodonosor (*Daniel*, IV, 31-33) désigne le régime végétarien.

110 *O*, 411, 448.

111 *BB*, 899, 6.

112 *UP*, 471, 1232.

113 *BB*, 924, 26.

Dans la poétique melvillienne du monde-table, les images issues des matières à plaisirs peuvent devenir un mode de construction des personnages. Là où manger, boire et fumer permettent de doter le personnage d'un corps fictif, les métaphores de ces plaisirs sont aussi des outils de caractérisation qui servent à définir des caractères et créer des « effets-personnages » originaux. Lorsque Vareuse-Blanche (White-Jacket) expose sa théorie de l'influence de « ce que nous voyons et entendons habituellement » sur les tempéraments, il laisse entendre qu'il en est de même pour ce que nous mangeons et buvons, puisque le passage se conclut sur une question rhétorique qui suggère que, comme la bière, un caractère peut tourner : « Est-il rien de plus doux que la bonne vieille ale ? Et pourtant, l'orage rend aigre la meilleure bière brune qui ait jamais été brassée¹¹⁴. » Cette association de personnages, boissons et aliments se note par exemple lorsque Redburn déclare qu'« une odeur et un goût [*scent and savor*] de pauvreté s'exhalent de [lui]¹¹⁵ », ou lorsque sa description d'un célibataire anglais témoigne de l'influence de la boisson sur le personnage, qui devient lui-même boisson : « Il était tout rubicond, ce gaillard, avec des joues couleur de pain grillé. [...] Il ressemblait tellement à une grande chope [*mug of ale*] que j'avais presque envie de le saisir par le cou et d'en faire couler le contenu¹¹⁶. » Ces images d'un visage à la fois boisson et aliment colorent la scène de connotations mélioratives tout en faisant des plaisirs de la compagnie des plaisirs matérialisés. À l'inverse, Jackson hérite des parties ignobles du vin en guise de métaphore définitoire, qui font de lui la lie de l'humanité : « *Nothing was left of this Jackson but the foul lees and dregs of a man*¹¹⁷ », un reste infernal de la Création, et donc une figure satanique, si l'on se souvient de l'image miltonienne¹¹⁸.

114 *WJ*, 375, 397. Il insiste en particulier sur l'influence bénéfique de l'agréable et du plaisir sur les caractères.

115 *R*, 13, 17. Traduction légèrement modifiée.

116 *R*, 170, 183.

117 *R*, 60, 68. La traduction par « vil déchet » perd l'image de la lie.

118 Denise Gigante, *Taste, op. cit.*, p. 31.

Les métaphores de boissons et aliments font ainsi partie de systèmes descriptifs qui associent certains personnages à des images tantôt mélioratives tantôt péjoratives, en fonction des boissons ou aliments choisis. Les marins, dans *Moby-Dick*, lors du deuxième jour de la chasse, atteignent par exemple le paroxysme de leur énergie, « comme un vin vieux travaillé par une effervescence nouvelle¹¹⁹ ». Dans « Bartleby », chacun des employés est nommé d'après son régime et ses vicissitudes pour définir son caractère : la dyspepsie pour Pincettes (Nippers), l'alcoolisme pour Dindon (Turkey), et les biscuits au gingembre pour Gingembre (Ginger Nut). Bartleby lui-même n'est doté que d'un seul trait de caractère (et de caractérisation) : son régime à base de ces mêmes biscuits au gingembre¹²⁰. Dans « The Paradise of Bachelors », le caractère générique du célibataire est associé à la boisson qu'il consomme (« son esprit et son vin sont de la sorte qui pétillie¹²¹ »), tandis que dans « Benito Cereno », c'est l'image du « pain noir », matière à déplaisir, qui symbolise pour Delano les effets du pain quotidien de la souffrance sur le caractère de Cereno¹²².

Enfin, *The Confidence-Man* use aussi de métaphores culinaires comme procédé de caractérisation. Dans l'histoire de Goneril, son caractère « anormalement vicieux » est lié à ses étranges « goûts » : « biscuits durs », « jambons secs », « citrons » et « bâtonnets d'argile bleue séchée »¹²³. De même, la chair de l'avare est à son image : maigre (« *lean* ») et salée comme « de la morue séchée »¹²⁴. On retrouve la distinction du maigre (avare) et du gras (généreux) dans l'éloge que fait Charlie Noble de la convivialité alcoolisée : le « misérable buveur d'eau [a] un cœur maigre [*lean*¹²⁵] », ce qui fait contraste avec la remarque de Taji dans *Mardi* : « [...] les hommes gras sont le sel de la terre¹²⁶ ». Les caractères peuvent

119 *MD*, 601, 1388.

120 Voir, dans le chapitre 9 du présent ouvrage, la sous-partie « Bartleby : affects ».

121 *UP*, 501, 1259.

122 *PT*, 257, 680.

123 *CM*, 670, 903.

124 *CM*, 684, 917.

125 *CM*, 805, 1029.

126 *M*, 859, 951.

ainsi mûrir ou périmer : « Vous êtes un bon vin qui, pour devenir meilleur, n'a besoin que d'être un peu secoué¹²⁷ », dit le cosmopolite au misanthrope, tandis que plus tôt, sous le déguisement de l'homme au crêpe, il avait conseillé à un jeune étudiant de ne pas lire Tacite pour ne pas aigrir son caractère, tout en se félicitant d'avoir lui-même gardé espoir en l'humanité, car « c'est la petite bière qui s'aigrit¹²⁸ ». Cette question de l'aigreur, ou plutôt du devenir-amer des êtres et des caractères, est centrale dans le roman. Un peu plus tard, le jeune clergyman se remémore l'incident du mendiant noir, Guinée, que le mendiant à la jambe de bois a accusé de tromperie : « [...] un seul mot aigre par lui prononcé [a pu] faire lever comme une pâte tout aussi aigre [...] les esprits auparavant tout sucre, tout miel d'une nombreuse compagnie¹²⁹... » La formule résume le principe du roman lui-même : par ses paroles, l'escroc va faire mûrir ou tourner les caractères, rendant le monde plus aigre ou plus doux/sucré. Il s'agit là, pour Melville, d'un fait de civilisation : les caractères des hommes d'après la Chute sont soumis à maturation ou péremption, ce qui peut les rendre moralement douteux, potentiellement frauduleux et frelatés, au contraire de Billy Budd, être pré-historique, dont les qualités semblent venir d'avant la Chute : « Un caractère marqué par de telles qualités a, pour un goût non vicié [*unviciated taste*], une saveur inaltérée comparable à celle des baies sauvages [*berries*], alors que l'homme pleinement civilisé, même si c'est un beau spécimen de la race, a pour le même palais moral [*moral palate*] l'arrière-goût douteux d'un vin frelaté¹³⁰. » Les qualités morales d'un caractère s'expérimentent et s'illustrent ainsi par le goût.

127 *CM*, 762, 987.

128 *CM*, 633, 867.

129 *CM*, 640-641, 875.

130 *BB*, 905, 10. Cette image des baies rappelle Montaigne dans « Des cannibales » : « Ils sont sauvages de mesmes, que nous appellons sauvages les fruicts, que nature de soy et de son progrez ordinaire a produits » (*Les Essais* [1595], éd. Jean Balsamo, Michel Magnien & Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, I, 30, p. 211).

Dans des mondes fictifs qui se construisent par un usage privilégié des images de matières à plaisirs, les corps acquièrent une texture originale, et peuvent logiquement et poétiquement devenir bons ou mauvais à manger. Si désigner la corporéité par des images de matière permet de construire le corps fictif comme un ensemble de signes qui gardent les traces de leur valeur référentielle matérielle d'origine, les matières à plaisirs – étant toutes liées à l'oralité en ceci qu'elles relèvent de pratiques buccales (manger, boire, fumer) – permettent aussi de suggérer un lien entre l'oral, le sensuel et, potentiellement, le sexuel. Comme l'écrit Barthes, le goût est l'occasion d'une *transition* entre langue et sensualité, en tant qu'il est « oral comme le langage, libidinal comme Éros¹³¹ ». Les images de nourriture, en particulier, se disséminent dans les descriptions de corps, et participent ainsi à la distribution du sensuel dans le sémiotique, la nourriture faisant le lien entre *logos* et *éros*¹³². La poésie melvillienne, qui associe corps et aliments dans des percepts originaux de corps-nourritures, permet ainsi de suggérer des modes de figuration du désir et des représentations du masculin/féminin.

Le motif de la femme-fleur est un *topos* littéraire qui connut son heure de gloire à la Renaissance. Il est exploité et revitalisé par Shakespeare dans *Hamlet*, à travers la figure d'Ophélie et le célèbre langage des fleurs, dont Melville offre une variation dans *Mardi*. En elle-même, cette figure de la femme-fleur ne semblerait guère plus qu'un *topos* galant, image figée de la femme en fiction, si elle ne se déclinait chez Melville en figures de femmes-fruits, c'est-à-dire en corps-nourritures. L'association des femmes et des fleurs apparaît dès *Typee*, et on la retrouve dans *Mardi*, ou dans *Moby-Dick*, où les femmes de New Bedford « fleurissent à l'égal de leurs propres roses rouges¹³³ ». Ces représentations stéréotypées prennent leur sens lorsqu'elles font l'objet d'un travail d'enrichissement et de dépoussiérage du cliché. Aussi, dans *Pierre*, les femmes-fleurs sont-elles

131 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 293.

132 Voir Vincent Jouve, « Lire la nourriture », dans Marie-Hélène Cotoni (dir.), *Nourritures et écriture*, Nice, université de Nice-Sophia Antipolis, 1999, t. II, p. 27.

133 *MD*, 55, 829.

des fleurs stériles. L'expression « fleur veuve » (« *widow Bloom* »¹³⁴) pour désigner Mary Glendinning tend vers l'oxymore et permet d'opposer différents états de femmes-fleurs dans le roman. Mary Glendinning est une rose « miraculeusement¹³⁵ » préservée mais reconnaît que Lucy est la plus « fleurie » (« *blooming* »¹³⁶). Lucy est bien un archétype de femme-fleur, exhalant un « parfum de violette » : « [...] *the fresh fragrance of her violet young being* »¹³⁷. L'usage adjectival de *violet* associe ici l'être et la fleur de manière consubstantielle. Néanmoins, l'image est porteuse d'ironie tragique : la fleur ne peut pas fleurir interminablement, et la jeune fille en fleur est destinée à vieillir et disparaître, car « de même que la gloire de la rose ne dure qu'un jour, le plein épanouissement de l'ensorcelante et aérienne féminité quitte presque aussi vite la terre¹³⁸ ».

Lucy n'aura pas l'occasion – ni le temps – de perdre son évanescence. Figure ophélique florale en tant qu'elle est condamnée à mort en raison de son amour pour Pierre et du rejet final de celui-ci, elle est aussi condamnée à rester un archétype de femme-fleur désincarnée, c'est-à-dire une fleur qui ne relève que de l'ordre du discours, une fleur de rhétorique. Elle est par là tout aussi stérile que Mary Glendinning : toutes deux sont des fleurs qui ne peuvent pas ou plus donner de fruits. En cela, elles sont à mettre en relation avec une fleur récurrente dans *Pierre* : l'amarante. L'image est utilisée pour qualifier Mary Glendinning (« *the amaranthiness of Mrs. Glendinning*¹³⁹ ») puis la tante célibataire de Pierre, Dorothée (dont la dévotion à son père est « indestructible » : « [*a wonderful amaranthine devotion* »¹⁴⁰). Sa signification est explicitée à la fin du roman : elle symbolise à la fois la résilience et la stérilité. C'est en effet parce qu'elle est extraordinairement résiliente que l'amarante est un « fléau » qui rend les pâturages inconsommables par les troupeaux qui se refusent à brouter : « digne témoignage de la stérilité que l'amarante

134 *P*, 631, 9.

135 *P*, 631, 8.

136 *P*, 649, 26.

137 *P*, 666, 42.

138 *P*, 696, 72.

139 *P*, 631, 9.

140 *P*, 713, 89.

engendre [*begets*¹⁴¹] », et paradoxe de gestation mortifère. On comprend ainsi le sens de son association à Mary Glendinning et Dorothée : elles aussi sont des femmes-fleurs résilientes et stériles, qui stérilisent. En maintenant en vie la mémoire du père, elles empêchent le fils de se nourrir et fleurir. Contaminé par les images florales, Pierre lui-même devient une fleur, qui, au lieu d'éclorre, flétrit : « Il ressent le changement comme une fleur ; les couleurs [*his bloom*] ont déserté ses joues ; ses joues sont pâles et flétries¹⁴². » Le devenir-femme de Pierre s'exprime ainsi en partie par ce devenir-fleur. Pierre n'est pas une amarante, mais plutôt une « dent-de-chat » (« *catnip* »), qui fleurit normalement dans les maisons abandonnées, comme Pierre pourrait fleurir dans la maison Glendinning laissée vide par l'absence du père ; il en est cependant chassé par l'amarante, les femmes-fleurs stériles et leur vénération du père absent qui provoquent indirectement sa fanaison précipitée¹⁴³.

Cet usage du motif floral, traditionnellement féminin, pour décrire un corps masculin, est caractéristique du jeu melvillien sur les archétypes du masculin et du féminin. L'homme est une femme-fleur comme les autres. L'image est par exemple utilisée pour décrire Billy Budd, dont la joue est couleur de « rose¹⁴⁴ ». L'insistance sur ce teint floral renforce la paronomase de « (*lily*) *bud* » et « (Billy) Budd », faisant explicitement de Billy une jeune fille en fleur¹⁴⁵. Cette association fait écho à *The Confidence-Man*, où l'escroc use d'une image botanique pour décrire les potentialités de l'« homme-enfant » (« *man-child* ») au célibataire du Missouri : « Un bouton de fleur [*bud*], un bouton de

141 P, 1032, 398. Traduction légèrement modifiée.

142 P, 947, 316.

143 P, 1034, 400. Le narrateur oppose explicitement la dent-de-chat à l'amarante. Dans *Clarel*, Vine chante une chanson entendue à Florence, qui se termine ainsi : « Mais sur le lit de mort de la rose / Mes amarantes florissent. » (C, 315.) Le symbole vitaliste de la rose est recouvert par celui, macabre, de l'amarante.

144 BB, 928, 29.

145 La symbolique florale est expressément liée chez Billy à la question de la maturité (sexuelle). Billy est dans un état transitoire où le « lys » et la « rose » (attributs de l'amante du Cantique des cantiques) de ses joues disparaissent progressivement sous son hâle (BB, 902, 8).

lys [*lily-bud*¹⁴⁶]. Aussi le motif floral se dissémine-t-il dans la fiction melvillienne pour qualifier des personnages masculins, et créer ainsi des hommes-fleurs.

Plus encore, la fleur, parfois, peut devenir fruit, c'est-à-dire une matière, consistante et goûteuse, qui peut être consommée. Il y a ainsi, dans le déploiement de cette métaphore de la fleur au fruit, quelque chose comme une logique vitaliste et sensuelle dans les mondes possibles melvilliens, par laquelle la fleur de rhétorique peut devenir corps réel. Yillah, dans *Mardi*, est le meilleur exemple d'une femme-fleur qui tend vers le fruit. Le récit de sa (re)naissance mythique la fait devenir fleur : « prise dans les vrilles d'une liane [*vine*] », « elle se sentit doucement transformée en un bourgeon de fleur » ; tombé dans la valve ouverte d'un coquillage, puis libéré par Aléma, « le bouton s'épanouit soudain »¹⁴⁷. Yillah est une Aphrodite qui renaît dans les fleurs. Cette renaissance la place à l'orée de la fleur et du fruit, car ce bouton est une fleur de « liane », mais aussi de « vigne » (*vine*), c'est-à-dire un raisin en devenir. De même, la mention de « son teint couleur d'olive » suggère qu'elle était déjà, avant sa renaissance divine, une femme-fruit en puissance. Par la suite, ce devenir-fruit s'opère poétiquement dans le texte (c'est-à-dire réellement dans le monde possible) par une combinaison de motifs (vigne, fleur et fruit) qui suggère l'intertexte du Cantique des cantiques¹⁴⁸. Yillah réalise son devenir-fruit en se transformant en goyave : « Yillah [...] avait toujours nourri sa beauté vermeille avec le jus des fruits, ce qui avait infusé à ses joues le doux éclat de la goyave¹⁴⁹. » Ce transfert physique, métonymique et poétique de la goyave à la femme s'accompagne par la suite d'un mouvement inverse, mais complémentaire, de la femme à la goyave. Sur Odo, les goyaves ont le goût des jeunes filles : « Odo était renommée pour ses goyaves, dont le parfum rappelait celui de lèvres à

146 *CM*, 741, 969.

147 *M*, 727, 799.

148 Le Cantique des cantiques est probablement le lieu de naissance de la femme-fleur : l'amante est « un narcisse de Saron, un lis des vallées » (ii, 1 ; la *King James Bible* dit « *the rose of Sharon* »), et pour l'amant une « grenade » (iv, 3) ainsi qu'un corps-nourriture : « il y a sous ta langue du miel et du lait » (iv, 11).

149 *M*, 755, 831.

peine écloses, et pour ses raisins, dont le jus provoquait bien des rires et bien des gémissements [*many a groan*]¹⁵⁰. » On voit bien comment la sensualité du fruit touche à la fois l'élément comparé et l'élément comparant, et distribue par là le sensuel dans le sémiotique.

Cette équivalence des femmes et des fruits est énoncée par Babbalanja, pour qui le temps « mûrit les cerises et les jeunes lèvres¹⁵¹ » : le zeugme associant « cerises » et « lèvres » souligne le processus de maturation sexuelle symbolisé par le passage de la fleur au fruit. L'image de la pêche est aussi utilisée pour suggérer les joues féminines, dans une question de Babbalanja où l'association syntaxique de pêche, rose et joue, laisse entendre la dissémination de l'expression lexicalisée *downy cheek* (joue duveteuse) : « Avez-vous jamais braqué votre microscope sur le duvet d'une pêche [*downy peach*], ou d'une joue vermeille [*rosy cheek*]¹⁵² ? » Plus tard, la pêche est personnifiée, féminisée et érotisée : « Ici, le pêcher offrait ses [*her*] mille joues duvetées caressées par la brise amoureuse¹⁵³ ». Ces images de fruit tendent à se concentrer sur certaines parties du corps féminin, joues et lèvres, comme autant de variations alimentaires sur la forme poétique traditionnelle du blason. Dans le monde-table mardien, le devenir-fruit des corps féminins et le devenir-corps des fruits ne manquent ainsi pas de suggérer l'égalité possible du désir et de leur consommation.

De même, lors d'un « grand dîner à Eiméo » décrit dans *Omo*, les fruits sont personnifiés et sensualisés par des images qui rappellent des corps, tous « bien mûrs et ronds » : « grasses » bananes, goyaves dont la « chair cramoisie » apparaît sous la « peau », « grosses pastèques à la mine joviale »¹⁵⁴. La réaction de Long-Spectre (Long Ghost) face à ces fruits confirme leur association avec des corps (féminins). Pour lui, femmes et fruits sont deux types de vergers dans lesquels il pioche : « [...] il mordit dans un fruit dont les tempéraments sanguins sont particulièrement friands, je veux dire les lèvres rouge cerise de

150 *M*, 773, 852.

151 *M*, 842, 931.

152 *M*, 938, 1038.

153 *M*, 1190, 1307. Traduction légèrement modifiée.

154 *O*, 545, 587.

M^{lle} Née-du-Jour¹⁵⁵ [...] » Fruits-corps et corps-fruits se nourrissent ainsi d'implications érotiques communes : fruits et femmes suscitent également le désir et la gourmandise. Aussi le prodigieux appétit de Long-Spectre, noté par le narrateur, n'a-t-il égal que son insatiable désir pour les femmes-fruits¹⁵⁶.

Cette association des femmes-fruits et du désir est très prégnante dans la scène orgiaque des marins du chapitre « Midnight, Forecastle » de *Moby-Dick*. L'exclamation du matelot de Malte associe les vagues aux femmes et décrit leurs « poitrines chaudes et palpitantes » comme des « grappes mûres à éclater »¹⁵⁷. Juste auparavant, Stubb pense à sa femmepoire (« *my juicy little pear* ») en termes graveleux, l'imaginant donnant « une petite fête aux harponneurs récemment débarqués »¹⁵⁸. De même, ses dernières paroles réclamant une cerise bien rouge résonnent comme un désir érotique de femme-cerise : pour Agnès Derail-Imbert, il « appelle de ses vœux [...] un dernier déchirement du voile virginal, en nommant ce fruit rouge comme le sang, mais qui désigne aussi l'hymen¹⁵⁹ ». Il s'agit bien là de *cherry popping* : croquer le fruit, c'est déflorer la femme.

Dans ces spectacles et fantasmes de femmes-fruits, le désir de consommation est exprimé sans être néanmoins satisfait. Mais ne pas le satisfaire, c'est nourrir le désir lui-même, comme le dit le marin sicilien (« on ne goûte à rien, note-le, sinon la faim s'apaise¹⁶⁰ »), et le sublimer dans la sémiotique des corps. Les corps-fruits sont ainsi des corps vivants, mangeables, et désirables, qui dans leurs signes portent la trace du sensuel (et de la domination érotique masculine, qui fait du corps féminin un objet potentiel de consommation sexuelle). Ils s'opposent au corps de papier des femmes dans « The Tartarus of Maids »,

155 *O*, 546, 587.

156 *O*, 423, 460.

157 *MD*, 202, 979.

158 *MD*, 199, 975.

159 Agnès Derail-Imbert, *Allures du corps*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2000, p. 80.

160 *MD*, 202, 979.

où le terme *pulp* ne désigne plus la pulpe du fruit mais la « pulpe livide » du papier, qui met en valeur la désertisation des jeunes filles¹⁶¹.

Femmes-fleurs et femmes-fruits participent ainsi d'une dissémination érotique : un mouvement de pollinisation/sémantisation érotique des corps et des fruits. Dans *Mardi*, Babbalanja compare les êtres et les plantes : « Les plantes s'accouplent et se multiplient, mais elles nous surpassent en moyens de séduction amoureuse, faisant leur cour et comblant leurs vœux grâce à de doux pollens et de suaves essences¹⁶². » Comme le suggère l'isotopie galante, le modèle botanique est *a priori* érotique. Dans les mondes fictifs melvilliens, pollens et sèmes s'équivalent, et lorsque les personnages tendent vers les fruits, ces images sont autant de sèmes érotiques. Ainsi se construit poétiquement l'entrelacs des plaisirs buccaux dans le sémiotique. Outre les fruits, ces sèmes érotiques volatiles peuvent aussi polliniser alcools et tabac. Dans *Mardi*, Donjalolo fume l'*aïna* par l'entremise de corps féminins : « Donjalolo [...] goûtait [ces délices] par l'intermédiaire de ses damoiselles, dont les lèvres étaient des boutons de roses-mousses après la pluie¹⁶³. » Le corps-fleur féminin fait office de conducteur, donnant une remarquable qualité érotique à ce passage. Plus tard, la pipe deviendra un corps de femme (« à force de fumer, le fourneau rougit et se dore comme la joue roussâtre d'une jeune femme brunie au soleil¹⁶⁴ »), et la femme une boisson, dans l'éloge du vieux Rowley dégustant « claret ou baisers¹⁶⁵ ». Dans *Pierre*, les femmes-fleurs peuvent aussi devenir alcools, selon Mary Glendinning, qui se compare à « un puissant porto » réservé aux hommes, tandis que Lucy est un « xérès clair » (« *Pale Sherry* ») bon pour les jeunes garçons¹⁶⁶. Elle associe ainsi consommation (érotique) et maturité sexuelle (féminine comme masculine), en reprenant une formule de Samuel Johnson

161 *UP*, 522, 1277.

162 *M*, 1054, 1165.

163 *M*, 805, 888.

164 *M*, 931, 1031.

165 *M*, 833, 920.

166 *P*, 698, 74.

citée dans *White-Jacket*: « Du vin de Porto pour les hommes, du vin de Bordeaux [*claret*] pour les jeunes garçons¹⁶⁷ ».

Là encore, ces corps-matières à plaisirs ne se limitent pas aux corps féminins. Dans *White-Jacket*, les hommes à bord des « marines Gomorrhes aux murailles de bois » sont entassés « comme des poires », ce qui suggère des pratiques sexuelles cachées mais sous-entendues, imputables à la promiscuité des corps¹⁶⁸. Dans *Redburn*, le jeune Carlo est un « enfant de la terre », et même, un fruit de la terre : ses joues sont éclatantes (« *rich* », qui, pour un plat, peut signifier « délicieux »), ses cheveux couleur châtaigne (« *chestnut-haired* »), sa vareuse d'un vert olive¹⁶⁹. Cet enfant-fruit aurait pu naître, comme Yillah, dans la vigne : « c'était un garçon comme on en voit croître dans les vignobles napolitains¹⁷⁰ ». Dans son portrait, les images de fruits participent au trouble littéraire du genre qui est constant chez Melville : « [sa] jambe nue était aussi agréable à regarder qu'un bras de femme, tant elle était douce et bien galbée¹⁷¹ ». Dans *Moby-Dick*, l'histoire du *Town-Ho* révèle furtivement l'existence d'hommes-fruits, par la figure du batelier du canal vénitien, qui « fait dorer l'abricot de sa cuisse au soleil du pont. Mais à terre, ces manières efféminées s'évanouissent¹⁷² ». L'image suggère qu'à bord, corps, fruits et genres se mélangent¹⁷³.

76

167 *WJ*, 562, 587.

168 *WJ*, 713, 743. Voir Michel Imbert, *L'Esprit des échanges. Les signes économiques et la foi dans l'œuvre de Herman Melville*, thèse sous la dir. de Michel Gresset, Paris, université Paris-Diderot, 1993, p. 352.

169 *R*, 251, 271.

170 *R*, 252, 271.

171 *Ibid.*

172 *MD*, 283, 1060.

173 Dans *Clarel*, l'association récurrente de Vine à la vigne (*vine*) et au vin (*wine*), liés par paronomase, combine les plaisirs des fruits, du vin et du désir, comme le suggère Derwent qui le compare à un grain de raisin « noir mais juteux » (*C*, 315). Ces associations rappellent la combinaison de vigne, amour et vin dans le Cantique des cantiques, et laissent entendre que Vine est, pour le narrateur-*persona*, un objet masculin du désir (de consommation).

Des corps comestibles

Cette union des corps et des fruits s'intègre dans une tendance plus générale de la fiction melvillienne : les corps-nourritures, qui sont des effets textuels, des corps décrits en utilisant des métaphores culinaires, suggérant la possibilité de leur consommation, entre désir et cannibalisme¹⁷⁴. Dans *Redburn*, par exemple, la figuration du désir prend la forme d'un fantasme d'ingestion. Le narrateur, fraîchement arrivé en Angleterre, part à la découverte de la campagne de Liverpool. Il y fait la rencontre d'une famille locale, ce qui donne lieu à une scène comique de séduction à quatre actants : le marin américain, le vieil homme affable, l'épouse suspicieuse, et les trois charmantes jeunes filles¹⁷⁵. Celles-ci sont d'abord comparées à des roses, mais bien vite, l'image de la fleur fait place à l'isotopie de l'aliment : le désir du narrateur prend la forme d'un appétit, une envie de consommer, ou plutôt, un désir d'être consommé. Observant les jeunes filles manger leurs muffins beurrés, il fait du muffin l'objet transitoire de son désir. L'éloge de la délicieuse perfection du muffin des jeunes filles en fait un point de fixation érotique qui nourrit un désir de devenir-muffin : « Elles étaient là – les charmeuses, veux-je dire –, mangeant devant moi [*in plain sight*] ces muffins beurrés. J'aurais aimé être un muffin beurré moi-même¹⁷⁶. » Le corps féminin qui mange est érotisé, et le plaisir scopique se retourne en fantasme d'être ingéré. Le désir de devenir-muffin du narrateur est ainsi comiquement érotique, et restera un appétit inassouvi, presque traumatique : « [...] si je suis encore célibataire à ce jour, c'est à cause de ces fascinantes charmeuses¹⁷⁷ ! »

Si les corps d'hommes sont parfois des fruits, ils sont le plus souvent des viandes, rouges ou blanches. Dans *Typee*, Tommo compare sa propre jambe à un « rumsteck¹⁷⁸ ». Dans *White-Jacket*, le narrateur associe la chaleur du hamac à la chaleur d'une casserole (« *stew-pan* »), « où vous

174 Ces images de corps-nourritures sont aussi un héritage renaissant. Elles abondent en particulier chez Shakespeare.

175 R, 217-219, 234-236.

176 R, 218, 235.

177 R, 219, 236.

178 T, 89, 100.

cuissez et mijotez dans votre jus¹⁷⁹ ». Ce corps-aliment peut être une dinde (« Je ruisselais comme une dinde à la broche¹⁸⁰ ») ou du jambon, tel le visage brun des artilleurs, « [pareil] à des jambons fumés¹⁸¹ ». Ce percept d'homme-jambon apparaît dans *Mardi* lorsque Taji décrit les insulaires qui retiennent Yillah prisonnière : « Leurs cuisses brunes [et] charnues [...] rappelaient assez les nobles jambons de Westphalie parsemés du poivre rouge de Cayenne¹⁸². » Il est plus tard à nouveau utilisé par Barbe-Tressée (Braid-Beard) lorsque la compagnie s'adonne aux joies de la pipe : « Et nous autres vieux fumeurs, [...] comme des jambons fumés nous devenons de plus en plus bruns¹⁸³ [...] ».

78

Cette figure de l'homme-jambon se retrouve en Quiqueg (Queequeg), dont les cuisses, évoquées par le terme *hams* dans le chapitre « The Ramadan », deviennent (poétiquement) des jambons¹⁸⁴. Le jeu de mots, récurrent dans le chapitre, sur « *ham-squatting* » autorise une lecture littérale de l'expression, au regard des exemples précédents qui suggèrent que le percept fait partie de la poésie des corps melvilliens, mais aussi et surtout parce qu'il est ironiquement utilisé dans un chapitre intitulé « The Ramadan », où le jambon est donc doublement interdit (par le jeûne et par la religion musulmane). L'usage du mot dans un tel contexte ne peut qu'en réveiller le sens littéral. Lorsque Ismaël défonce la porte, il trouve Quiqueg assis sur les talons, « *squatting on his hams*¹⁸⁵ », c'est-à-dire, littéralement, accroupi sur ses jambons. Le jeu de mots s'inscrit dans un réseau filé de doubles sens carnivores, comme sur *carve* : « *He*

179 *WJ*, 408, 431.

180 *WJ*, 328, 352.

181 *WJ*, 371, 394.

182 *M*, 720-721, 792.

183 *M*, 931, 1031.

184 *MD*, 105-111, 880-885. Le terme *ham* désigne la cuisse ou l'arrière de la cuisse, selon la définition du *Webster's Dictionary* de 1846. Néanmoins, il est très probable qu'Ismaël joue ici sur le double sens de *ham*, comme le fait Melville lui-même dans sa lettre à Hawthorne de juin 1851, alors qu'il termine *Moby-Dick* : « [...] chez ceux qui ont une bonne cervelle et qui en font un bon usage, le cœur s'étend jusqu'aux cuisses [*hams*]. Et quoique vous les fumiez au feu des tribulations comme de vrais jambons [*hams*], la tête n'en est que plus savoureuse. » (Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ?*, op. cit., p. 122-123.)

185 *MD*, 108, 882. La traduction perd le jeu de mots.

[...] *sat like a carved image* » (« comme une statue »¹⁸⁶), qui rappelle l'autre sens de *carve* (découper) dans les expressions « *to carve a dish* » ou « *to carve meat* » utilisées plus tard par Ismaël¹⁸⁷. Le terme *ham* est en outre utilisé à plusieurs reprises dans le contexte immédiat du terme *Ramadan* pour mieux en souligner l'ironie : « *I wonder, thought I, if this can possibly be a part of his Ramadan; do they fast on their hams that way in his native island*¹⁸⁸. » Ici, l'expression « *fast on their hams* » peut vouloir dire une chose (jeûner accroupi) et son inverse (jeûner d'un régime exclusif de jambon). Il s'agit bien pour le narrateur de passer en contrebande un corps-jambon ironique pour insister sur la relativité et l'inanité des interdits culinaires religieux. Le jambon, signifiant-aliment, est poétiquement inscrit dans le ramadan de Quiqueg¹⁸⁹.

Il n'est d'ailleurs pas anodin que Quiqueg, cannibale au régime exclusif de steaks saignants¹⁹⁰, soit doté d'un corps d'homme-jambon. Son régime carnivore et potentiellement cannibale est l'occasion d'une scène comique où Ismaël associe le visage de Boulette-de-Farine (Dough-Boy; nom d'un plat dans *White-Jacket*¹⁹¹) à de la mie de pain (« *bread-faced*¹⁹² »). Boulette-de-Farine possède ainsi un corps-nourriture, ce qui ne peut que renforcer ses craintes d'être dévoré par Quiqueg et les harponneurs, d'autant que ses « bras maigres » (« *lean arms* »¹⁹³) suggèrent une viande maigre (*lean meat*). « Dur est le sort du Blanc qui sert des cannibales à table », écrit Ismaël – en anglais : « *hard fares the white waiter* », où l'on note le jeu de mots sur « *fare* », signifiant « advenir » (« *to happen well or ill* ») mais aussi « (se) nourrir » (« *to feed* »¹⁹⁴). L'association de corps et aliments peut ainsi véhiculer des connotations qui vont de l'allusion anthropophage à la catégorisation raciale (la pâte à pain pour l'homme

186 *Ibid.*

187 *MD*, 951, 1106.

188 « Est-il possible, me demandai-je, que cela fasse partie de son ramadan ? Jeûne-t-on accroupi de la sorte dans son île natale ? » (*MD*, 109, 883.)

189 Il y a donc, pendant tout le « ramadan » de Quiqueg, un jambon dans la pièce.

190 *MD*, 34, 808.

191 *WJ*, 463, 486.

192 *MD*, 174, 950 ; 178, 954.

193 *MD*, 178, 954.

194 Selon le *Webster's Dictionary* de 1846. *MD*, 179, 954.

blanc, l'olive pour la femme polynésienne, le jambon pour l'homme polynésien, liés à la couleur de peau), tendance dont Melville fait aussi la parodie dans sa dénonciation satirique des classifications raciales dans « The 'Gees » (« Les Portos ») : « Comme la venaison, [la] chair [du Porto] est ferme, mais sans gras [*lean*¹⁹⁵]. » Ainsi que le déclare le cosmopolite, « dégustateur [*taster*] de races », l'homme est une créature racialisée au goût corsé (« *this racy creature, man* »¹⁹⁶).

80

La principale différence entre les corps-fruits en majorité féminins et les corps-viandes exclusivement masculins est peut-être la différence de régimes qu'ils supposent : les femmes-fruits relèvent d'un régime végétarien, les hommes-jambons d'un régime carnivore. Bien qu'il y ait symboliquement, dans tous les cas, la suggestion d'un cannibalisme universel, les corps-nourritures masculins semblent plus proches d'implications cannibales, réelles, fantasmées ou parodiques (ils sont donc plus interdits). Dans *Mardi*, lorsque Jarl et Taji dérivent sur leur canot, « rôtis » par le soleil, ils deviennent deux « volailles ». Cette image de corps-aliments cuits au soleil déclenche chez le narrateur une association d'idées cannibale : s'ils tombaient sur des cannibales, Jarl, déjà « tout rôti », serait dévoré en premier, « mais il est inutile de dire qu'[ils n'avaient] nulle crainte d'un sort pareil »¹⁹⁷. Plus tôt, le narrateur avait déjà pensé : « Si nous en arrivions à la dernière extrémité, ce que nous ne craignons pas, je ne voulais servir d'aliment à nul autre qu'à Jarl¹⁹⁸ », ce qui suggère une forme de cannibalisme de survie amical. Dans ces deux allusions humoristiques, il est en réalité clair que le risque cannibale est bien une crainte qui fait retour, derrière l'image du corps-aliment. Dans *White-Jacket*, à l'inverse, c'est l'aliment qui donne naissance à des percepts cannibales. Vareuse-Blanche perçoit des mentons de Cosaques et des crânes scalpés dans des morceaux de porc, puis compare le *duff* qu'il prépare tour à tour à un bébé, au corps d'un homme tué dans une émeute et à un cœur de pêcheur¹⁹⁹. Dans un autre

195 *UP*, 539, 1292.

196 *CM*, 756, 982.

197 *M*, 636, 693-694.

198 *M*, 625, 681.

199 *WJ*, 387-388, 410-411.

passage, une portion de *duff* exhibée lui évoque la tête tranchée de saint Jean Baptiste²⁰⁰. Le *duff* est néanmoins bel et bien mangé. La fiction de Melville est ainsi traversée d'évocations cannibales nourries par des visions de corps-nourriture ou de nourriture-corps, jusqu'à *Billy Budd*. Billy est un aliment sujet à la voracité des hommes à bord du *Rights of Man* : à la fois homme « mélasse » (« *treacle* ») qui attire les frelons et homme-viande aux yeux du Rouquin (Red Whiskers), qui « sous prétexte de montrer à Billy où se taille une tranche d'loyau [*sirloin steak*] – car l'homme avait été boucher – lui donna un coup fort irrespectueux dans les côtes [*ribs*] »²⁰¹. Billy sera la dernière victime du cannibalisme universel dans l'œuvre melvillienne, comme le conclut le narrateur, si l'on prête à nouveau attention au double sens de *fare* : « *How it fared with the Handsome Sailor during the year of the Great Mutiny has been faithfully given*²⁰². »

Des femmes-fruits aux hommes-viandes, le motif récurrent des corps-nourritures participe donc à la fois à la dissémination érotique – par la figuration du désir comme désir d'ingérer ou d'être ingéré –, et à la figuration poétique du cannibalisme universel. Dans la fiction melvillienne, tout corps peut tendre vers l'aliment, tout aliment tendre vers le corps. Dans ce contexte, manger et être mangé constituent les tenants et aboutissants de toute destinée. Cette question revêt une importance centrale dans *Typee*, où le cannibalisme, fantasme textuel, est un effet produit dans et par l'écriture des relations dangereuses de désir et appétit.

200 *WJ*, 621, 651.

201 *BB*, 899, 6.

202 « Ce qu'il advint au Beau Marin l'année de la Grande Mutinerie a été fidèlement relaté. » (*BB*, 978, 69.)

Bibliographie sélective

SOURCES PRIMAIRES

Œuvres de Herman Melville

Éditions américaines de référence

- MELVILLE, Herman, *Typee. Omoo. Mardi*, New York, Library of America, 1982.
- , *Redburn. White-Jacket. Moby-Dick*, New York, Library of America, 1983.
- , *Pierre. Israel Potter. The Piazza Tales. The Confidence-Man. Uncollected Prose. Billy Budd*, New York, Library of America, 1984.
- , *Clarel. A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*, éd. Harrison Hayford, Hershel Parker, Alma MacDougall Reising & G. Thomas Tanselle, Evanston, Northwestern UP, 2008.
- , *Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings*, éd. Harrison Hayford, Alma MacDougall Reising, Robert A. Sandberg *et al.*, Evanston/Chicago, Northwestern UP/The Newberry Library, 2017.

Autres éditions américaines

- MELVILLE, Herman, *The Writings of Herman Melville*, 15 vol. parus, Evanston/Chicago, Northwestern UP/The Newberry Library, 1968-2017.
- , *The Confidence-Man: His Masquerade*, éd. Hershel Parker & Mark Niemeyer, New York, W. W. Norton & Co., 2006.

Éditions françaises de référence

- MELVILLE, Herman, *D'où viens-tu, Hawthorne? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1986.
- , *Taïpi. Omoo. Mardi*, dans *Œuvres*, éd. Philippe Jaworski, avec la collaboration de Michel Imbert, Dominique Marçais, Mark Niemeyer, Hershel Parker & Joseph Urbas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, t. I.
- , *Redburn. Vareuse-Blanche*, dans *Œuvres*, éd. Philippe Jaworski, avec la collaboration de Michel Imbert, Hershel Parker & Joseph Urbas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, t. II.
- , *Moby-Dick. Pierre ou les Ambiguïtés*, dans *Œuvres*, éd. Philippe Jaworski, avec la collaboration de Marc Amfreville, Dominique Marçais, Mark Niemeyer & Hershel Parker, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, t. III.

—, *Bartleby le scribe. Billy Budd, marin et autres romans*, dans *Œuvres*, éd. Phillipe Jaworski, avec la collaboration de David Lapoujade & Hershel Parker, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. IV.

Ressources en ligne

« Melville's Marginalia Online » : <http://melvillesmarginalia.org> (catalogue électronique des livres possédés ou empruntés par Melville au cours de sa vie, qui comprend aussi des numérisations des ouvrages conservés ou retrouvés).

Œuvres américaines citées

ANON., *Life in a Man-of-War, or Scenes in "Old Ironsides" During Her Cruise in the Pacific. By a Fore-Top-Man*, Philadelphia, Lydia R. Bailey, 1841.

BEARD, George Miller, *Eating and Drinking: A Popular Manual of Food and Diet in Health and Disease*, New York, Putnam & Sons, 1871.

DANA JR., Richard Henry, *Two Years Before the Mast and Other Voyages*, New York, Library of America, 2005.

DOUGLASS, Frederick, *Autobiographies*, New York, Library of America, 1994.

EDWARDS, Jonathan, *The Works of Jonathan Edwards*, vol. 13, *The "Miscellanies", Entry Nos. a-z, aa-zz, 1-500*, éd. Thomas A. Schafer, New Haven, Yale UP, 1996.

EMERSON, Ralph Waldo, *Essays and Lectures*, New York, Library of America, 1983.

FRANKLIN, Benjamin, *Benjamin Franklin's Autobiography* [1791], New York, W. W. Norton & Co., 1986.

GRAHAM, Sylvester, *A Treatise on Bread and Bread-Making*, Boston, Light & Stearns, 1837.

HAWTHORNE, Nathaniel, *Collected Novels*, New York, Library of America, 1983.

LEECH, Samuel, *Thirty Years from Home; or, A Voice from the Main Deck*, Boston, Tappan, Whittemore & Mason, 1843.

POTTER, Israel, *Life and Remarkable Adventures of Israel R. Potter*, Providence, H. Trumbull, 1824.

STEWART, Charles Steven, *A Visit to the South Seas, In the U.S. Ship Vincennes, During the Years 1829 and 1830* [1831], New York, Praeger Publishers, 1970.

THOREAU, Henry David, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers. Walden, or, Life in the Woods. The Maine Woods. Cape Cod*, New York, Library of America, 1985.

WHITMAN, Walt, *Franklin Evans, or The Inebriate: A Tale of the Times* [1842], éd. Christopher Castiglia & Glenn Hendler, Durham, Duke UP, 2007.

WINTHROP, John, *Life and Letters of John Winthrop*, éd. Robert C. Winthrop, Boston, Little, Brown and Company, 1869, vol. 1.

Autres œuvres citées

BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], éd. Adam Phillips, Oxford, OUP, 1990.

BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy* [1621], éd. Thomas C. Faulkner, Nicholas K. Kiessling & Rhonda L. Blair, Oxford, Clarendon Press, vol. 1, 1989, vol. 2, 1990, vol. 3, 2012.

CALVIN, Jean, *Institution de la religion chrétienne* [1541], mis en français moderne par Marie de Védrines & Paul Wells, Aix-en-Provence/Charols, éditions Kerygma/Excelsis, 2009.

COLERIDGE, Samuel T., *Biographia Literaria* [1817], éd. Adam Roberts, Edinburgh, Edinburgh UP, 2014.

JONSON, Ben, *The Complete Plays of Ben Jonson*, Oxford, Clarendon Press, 1981, vol. 1.

LOCKE, John, *An Essay Concerning Human Understanding* [1689], éd. Peter Nidditch, Oxford, Clarendon Press, 1975.

MARX, Karl, *Le Capital. Livre I* [1867], éd. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993.

—, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, trad. Martin Nicolaus, London, Penguin Books, 1993.

MILL, John Stuart, *Collected Works of John Stuart Mill*, éd. John M. Robson, Toronto, University of Toronto Press, 1965, vol. 2.

MILTON, John, *Paradise Lost* [1667], éd. Christopher Ricks, London, Penguin Books, 1989.

MONTAIGNE, Michel Eyquem (de), *Les Essais* [1595], éd. Jean Balsamo, Michel Magnien & Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

- , *The Works of Montaigne: Comprising His Essays, Letters, Journey through Germany and Italy. With Notes from All the Commentators, Biographical and Bibliographical Notices, &c.*, éd. William Hazlitt, London, John Templeman, 1845.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres*, éd. Jean Lacoste & Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, t. II.
- PLATON, *The Works of Plato*, trad. Henry Cary, London, Henry G. Bohn, 1848, vol. I.
- , *The Works of Plato*, trad. George Burges, London, Henry G. Bohn, 1850, vol. 3.
- , *Le Banquet. Phèdre*, trad. Émile Chambry, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992.
- RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- RICARDO, David, *The Works and Correspondence of David Ricardo*, éd. Piero Sraffa & Maurice H. Dobb, Cambridge, CUP, 1951, vol. I.
- SHAKESPEARE, William, *Tragédies I*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.
- , *Tragédies II*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.
- , *Comédies II*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000.
- SHELLEY, Percy Bysshe, *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*, éd. Mary Shelley, London, Edward Moxon, 1852.
- SMITH, Adam, *The Theory of Moral Sentiments* [1759], éd. Knud Haakonssen, Cambridge, CUP, 2002.
- , *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* [1776], éd. W.B. Todd, Oxford, Clarendon Press, 1979, vol. I.
- STERNE, Laurence, *Tristram Shandy* [1759], New York, W. W. Norton & Co., 1980.
- WORDSWORTH, William & COLERIDGE, Samuel T., *Lyrical Ballads* [1798], London/New York, Routledge Classics, 2005.

SOURCES SECONDAIRES

Études sur Herman Melville (ouvrages, parties d'ouvrages et articles)

- AGAMBEN, Giorgio, « Bartleby, or On Contingency », dans *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford, Stanford UP, 1999, p. 243-271.
- AMFREVILLE, Marc, *Herman Melville, Pierre or the Ambiguities. L'ombre portée*, Paris, Ellipses, 2003.
- , « Le sublime ou les ambiguïtés », *Revue française d'études américaines*, n° 99, 2004, p. 8-20.
- , *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009.
- ANDERSON, Charles Roberts, *Melville in the South Seas*, New York, Columbia UP, 1939.
- ARGERSINGER, Jana L. & PERSON, Leland S. (dir.), *Hawthorne and Melville: Writing a Relationship*, Athens, University of Georgia Press, 2008.
- ARSIĆ, Branka, « Melville's Celibatory Machines: "Bartleby", *Pierre* and "The Paradise of Bachelors" », *Diacritics*, vol. 35, n° 4, 2005, p. 81-100.
- & EVANS, K. L. (dir.), *Melville's Philosophies*, New York, Bloomsbury, 2017.
- AUGUSTYNIAK, Virginie, *Les Travestissements de la foi dans The Confidence-Man: His Masquerade*, thèse sous la dir. de Philippe Jaworski, Paris, université Paris-Diderot, 2010.
- BELLIS, Peter, « Discipline and the Lash in Melville's *White-Jacket* », *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 7, n° 2, 2005, p. 25-40.
- BENNETT, Stephen J., « "A Wisdom that is Woe": Allusions to Ecclesiastes in *Moby-Dick* », *Literature & Theology*, vol. 27, n° 1, 2013, p. 48-64.
- BERSANI, Leo, « Incomparable America », dans *The Culture of Redemption*, Cambridge, Harvard UP, 1990, p. 136-154.
- BERTOLINI, Vincent, « The Erotics of Sentimental Bachelorhood », *American Literature*, vol. 68, n° 4, 1996, p. 707-737.
- BLUM, Hester, « Douglass's and Melville's "Alphabets of the Blind" », dans LEVINE, Robert S. & OTTER, Samuel (dir.), *Frederick Douglass & Herman Melville: Essays in Relation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2008, p. 257-278.
- BONNET, Michèle & MONFORT, Bruno (dir.), *The Piazza Tales. Herman Melville*, Paris, Armand Colin/Cned, 2002.

- BRODHEAD, Richard, « *Mardi*: Creating the Creative », dans JEHLEN, Myra (dir.), *Melville: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1994, p. 27-39.
- BRODTKORB, Paul, *Ishmael's White World: A Phenomenological Reading of Moby-Dick*, New Haven, Yale UP, 1965.
- BRYANT, John (dir.), *A Companion to Melville Studies*, New York, Greenwood Press, 1986.
- , *Melville and Repose: The Rhetoric of Humor in the American Renaissance*, Oxford, OUP, 1993.
- , *Melville Unfolding: Sexuality, Politics, and the Versions of Typee*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2008.
- BURKHOLDER, Robert E. (dir.), *Critical Essays on Herman Melville's "Benito Cereno"*, New York, Maxwell Macmillan, 1992.
- CALDER, Alex, « "The Thrice Mysterious Taboo": Melville's *Typee* and the Perception of Culture, » *Representations*, n° 67, 1999, p. 27-43.
- CASARINO, Cesare, *Modernity at Sea: Melville, Marx, Conrad in Crisis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- COOK, Jonathan A., *Satirical Apocalypse: An Anatomy of Melville's The Confidence-Man*, Westport, Greenwood Press, 1996.
- , *Inscrutable Malice: Theodicy, Eschatology, and the Biblical Sources of Moby-Dick*, DeKalb, Northern Illinois UP, 2012.
- COVIELLO, Peter, « The American in Charity: "Benito Cereno" and Gothic Anti-Sentimentality », *Studies in American Fiction*, vol. 30, n° 2, 2002, p. 155-180.
- , *Intimacy in America: Dreams of Affiliation in Antebellum Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.
- CRAIN, Caleb, « Lovers of Human Flesh: Homosexuality and Cannibalism in Melville's Novels », *American Literature*, vol. 66, n° 1, 1994, p. 25-53.
- , *American Sympathy: Men, Friendship and Literature in the New Nation*, New Haven, Yale UP, 2001.
- , « Melville's Secrets », *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 14, n° 3, 2012, p. 6-24.
- CREECH, James, *Closet Writing/Gay Reading: The Case of Melville's Pierre*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

- DAVIS, Clark, *After the Whale: Melville in the Wake of Moby-Dick*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1995.
- DELEUZE Gilles, « Bartleby, ou la formule », dans *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 89-114.
- DERAIL-IMBERT, Agnès, *Moby Dick. Allures du corps*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2000.
- , « Éros et Arès : les enfants de la guerre dans *Billy Budd*, *Sailor* de Melville », *Études anglaises*, vol. 68, n° 1, 2015, p. 3-18.
- DILLINGHAM, William B., *Melville's Later Novels*, Athens, University of Georgia Press, 1986.
- DIMOCK, Wai Chee, *Empire for Liberty: Melville and the Poetics of Individualism*, Princeton, Princeton UP, 1989.
- DURAND, Régis, *Melville. Signes et métaphores*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980.
- FRANKLIN, H. Bruce, « Past, Present and Future Seemed One », dans BURKHOLDER, Robert E. (dir.), *Critical Essays on Herman Melville's "Benito Cereno"*, New York, Maxwell Macmillan, 1992, p. 230-246.
- FREDRICKS, Nancy, *Melville's Art of Democracy*, Athens, University of Georgia Press, 1995.
- GLENN, Barbara, « Melville and the Sublime in *Moby-Dick* », *American Literature*, vol. 48, n° 2, 1976, p. 165-182.
- GUILLAUME, Hélène, *L'Écriture et la cohésion de l'œuvre. Une analyse des métaphores du corps et de la matière dans Pierre ou les Ambiguïtés*, thèse sous la dir. de Philippe Jaworski, Paris, université Paris-Diderot, 1994.
- GREVEN, David, *Gender Protest and Same-Sex Desire in Antebellum American Literature: Margaret Fuller, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, and Herman Melville*, Farnham, Ashgate, 2014.
- HEIDMANN, Mark, « The Markings in Herman Melville's Bibles », *Studies in the American Renaissance*, 1990, p. 341-398.
- HERBERT, T. Walter, *Moby-Dick and Calvinism: A World Dismantled*, New Brunswick, Rutgers UP, 1977.
- HURH, Paul, *American Terror: The Feeling of Thinking in Edwards, Poe and Melville*, Stanford, Stanford UP, 2015.
- IMBERT, Michel, *L'Esprit des échanges. Les signes économiques et la foi dans l'œuvre de Herman Melville*, thèse sous la dir. de Michel Gresset, Paris, université Paris-Diderot, 1993.

- , « Sous l'empire de la folie : *Moby-Dick*, Shakespeare & compagnie », *Transatlantica*, n° 1, 2010, en ligne : <http://transatlantica.revues.org/5009>.
- , « L'heure de vérité dans *The Confidence-Man* d'Herman Melville », *Revue française d'études américaines*, n° 133, 2012, p. 8-23.
- , « L'utopie mystifiante du savoir dans *Mardi* d'Herman Melville », *Épistémocritique*, n° 10, 2012, en ligne : <http://epistemocritique.org/lutopie-mystifiante-du-savoir-dans-mardi-dherman-melville>.
- JAMES, C. L. R., *Mariners, Renegades & Castaways: The Story of Herman Melville and the World We Live In*, Hanover, University Press of New England, 1953.
- JAWORSKI, Philippe, *Melville. Le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986.
- (dir.), *Profils américains*, n° 5, « Herman Melville », 1993.
- JOHNSON, Barbara, « Melville's Fist: The Execution of *Billy Budd* », *Studies in Romanticism*, vol. 18, n° 4, 1979, p. 567-599.
- JONIK, Michael, *Melville and the Politics of the Inhuman*, Cambridge, CUP, 2018.
- KAISER, Birgit Mara, *Figures of Simplicity: Sensation and Thinking in Kleist and Melville*, Albany, State University of New York Press, 2011.
- KNIP, Matthew, « Homosocial Desire and Erotic Communitas in Melville's Imaginary: The Evidence of Van Buskirk », *ESQ: A Journal of Nineteenth-Century American Literature and Culture*, vol. 62, n° 2, 2016, p. 355-414.
- LEE, Maurice S., *Uncertain Chances: Science, Skepticism, and Belief in Nineteenth-Century American Literature*, Oxford, OUP, 2012.
- LEVINE, Robert S. (dir.), *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge, CUP, 1998.
- (dir.), *The New Cambridge Companion to Melville*, Cambridge, CUP, 2014.
- & OTTER, Samuel (dir.), *Frederick Douglass & Herman Melville: Essays in Relation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2008.
- LEYDA, Jay, *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville (1819-1891)*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1951.
- LOOBY, Christopher, « Strange Sensations: Sex and Aesthetics in "The Counterpane" », dans OTTER, Samuel & SANBORN, Geoffrey (dir.), *Melville and Aesthetics*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 65-84.
- , « Of Billy's Time: Temporality in Melville's *Billy Budd* », *Canadian Review of American Studies*, vol. 45, n° 1, 2015, p. 23-37.

- LUDOT-VLASAK, Ronan, « Cartographies de l'imaginaire : la subversion du discours scientifique dans l'écriture melvillienne », dans LUDOT-VLASAK, Ronan & MANIEZ, Claire (dir.), *Discours et objets scientifiques dans l'imaginaire américain du XIX^e siècle*, Grenoble, ELLUG, 2010, p. 113-131.
- , *La Réinvention de Shakespeare sur la scène littéraire américaine (1798-1857)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013.
- , « De Shakespeare à Melville : insularité et intertextualité dans *Typee* et *Omoo* », *Revue française d'études américaines*, n° 140, 2014, p. 107-119.
- , *Essais sur Melville et l'Antiquité classique. « Étranger en son lieu »*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- MARSOIN, Édouard, « La performance tragique des liens dans *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852) de Herman Melville », *Travaux en cours. 6^e Rencontres doctorales Paris-Diderot*, n° 10, « Le lien », dir. Gwennaëlle Cariou, Muriel Gleser-Neveu & Nathalie Mauffrey, 2014, p. 147-162.
- , « Le roman hermaphrodite : genre et genres dans *Pierre; or, the Ambiguities* (1852) de Herman Melville et *The Hermaphrodite* (c. 1847) de Julia Ward Howe », dans ALFANDARY, Isabelle, BROQUA, Vincent & COFFIN, Charlotte (dir.), *Genres/Genre dans la littérature anglaise et américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2015, t. II, p. 98-113.
- MARTIN, Ronald E., *American Literature and the Destruction of Knowledge: Innovative Writing in the Age of Epistemology*, Durham, Duke UP, 1991.
- MARTIN, Robert K., *Hero, Captain and Stranger: Male Friendship, Social Critique, and Literary Form in the Sea Novels of Herman Melville*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986.
- MATHEWS, James W., « "Bartleby": Melville's Tragedy of Humours », *Interpretations*, vol. 10, n° 1, 1978, p. 41-48.
- MAYOUX, Jean-Jacques, *Melville par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1958.
- , *Vivants piliers. Le roman anglo-saxon et les symboles* [1960], Paris, Maurice Nadeau, 1985.
- MIDAN, Marc, *Milton & Melville. Le démon de l'allusion*, thèse sous la dir. de Philippe Jaworski, Paris, université Paris-Diderot, 2014.
- MILDER, Robert, *Exiled Royalties: Melville and the Life We Imagine*, Oxford, OUP, 2006.
- MONFORT, Bruno, « Obscurités dans le *Pierre* de Melville : du logos aux acousmates », dans SAMMARCELLI, Françoise (dir.), *L'Obscur*, Paris, Michel Houdiard, 2009, p. 40-65.

- MOORE, Richard S., *That Cunning Alphabet: Melville's Aesthetics of Nature*, Amsterdam, Rodopi, 1982.
- MORGENSTERN, Naomi, « The Remains of Friendship and the Ethics of Misreading: Melville, Emerson, Thoreau », *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, vol. 57, n° 3, 2011, p. 241-273.
- MORRISON, Toni, « Melville and the Language of Denial », *The Nation*, 7 janvier 2014, en ligne : <https://www.thenation.com/article/melville-and-language-denial>.
- MUSHABAC, Jane, *Melville's Humor: A Critical Study*, Hamden, Archon Books, 1981.
- NGAI, Sianne, *Ugly Feelings*, Cambridge, Harvard UP, 2005.
- NIEMEYER, Mark, « An American Quest for Truth in the Mid-Nineteenth Century: Herman Melville's *Mardi: and A Voyage Thither* », *Épistémocritique*, n° 10, 2012, en ligne : <http://epistemocritique.org/an-american-quest-for-truth-in-the-mid-nineteenth-century-herman-melvilles-mardi-and-a-voyage-thither>.
- OTTER, Samuel, *Melville's Anatomies*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- & SANBORN, Geoffrey (dir.), *Melville and Aesthetics*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- PARKER, Hershel, *Herman Melville: A Biography*, Baltimore, Johns Hopkins UP, vol. 1, 1996, vol. 2, 2003.
- PÉTILLON, Pierre-Yves, « Thar she blows in the wind : quelques *obiter dicta post mortem* sur Moby dit le Dick », *Americana*, n° 3, 1989, p. 37-46.
- QUIRK, Tom, *The Confidence-Man: From Knave to Knight*, Columbia, University of Missouri Press, 1982.
- REED, Christopher, « The Bachelor and the Orphan », *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 17, n° 1, 2015, p. 1-25.
- RENKER, Elizabeth, *Strike Through the Mask: Herman Melville and the Scene of Writing*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996.
- REY, Jean-Michel, *Histoires d'escrocs*, t. III, *L'Escroquerie de l'homme par l'homme ou The Confidence-Man*, Paris, éditions de l'Olivier, 2014.
- REYNOLDS, David S., *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*, New York, Knopf, 1988.

- ROSENBERRY, Edward H., *Melville and the Comic Spirit*, Cambridge (mass.), Harvard UP, 1955.
- SACHS, Viola (dir.), *L'Imaginaire-Melville: A French Point of View*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1992.
- SAMSON, John, *White Lies: Melville's Narratives of Facts*, Ithaca, Cornell UP, 1989.
- SANBORN, Geoffrey, *The Sign of the Cannibal: Melville and the Making of a Postcolonial Reader*, Durham, Duke UP, 1998.
- SAVARESE, Ralph James, « Nervous Wrecks and Ginger-nuts: Bartleby at a Standstill », *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 5, n° 2, 2003, p. 19-49.
- SEALTS, Merton M., *Pursuing Melville (1940-1980)*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982.
- , *Melville's Reading*, Columbia, University of South Carolina Press, 1988.
- SEDGWICK, Eve K., *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- SHORT, Bryan C., « Multitudinous, God-Omnipresent, Coral Insects: Pip, Isabel, and Melville's Miltonic Sublime », *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 4, n° 1-2, 2002, p. 7-28.
- SHULMAN, Robert, « The Serious Functions of Melville's Phallic Jokes », *American Literature*, vol. 33, n° 2, 1961, p. 179-194.
- SPANOS, William, *Herman Melville and the American Calling: Fiction after Moby-Dick (1851-1857)*, Albany, State University of New York Press, 2008.
- STEIN, Allen F., « The Motif of Voracity in "Bartleby" », *Emerson Society Quarterly*, n° 21, 1975, p. 29-34.
- STEN, Christopher (dir.), *Savage Eye: Melville and the Visual Arts*, Kent, Kent State UP, 1991.
- SUBERCHICOT, Alain, *Moby-Dick. Désigner l'absence*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- SUGDEN, Edward, *Emergent Worlds: Alternative States in Nineteenth-Century American Culture*, New York, New York UP, 2018.
- TEMPLE, Gale, « Israel Potter: Sketch Patriotism », *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 11, n° 1, 2009, p. 3-18.
- THOMPSON, Corey Evan, *Alcohol in the Writings of Herman Melville: "The Ever-Devilish God of Grog"*, Jefferson, McFarland, 2015.

- THOMPSON, Lawrence, *Melville's Quarrel with God*, Princeton, Princeton UP, 1952.
- TRIMPI, Helen, *Melville's Confidence Men and American Politics in the 1850s*, Hamden, Archon Books, 1997.
- UMPHREY, Martha, « Law's Bonds: Eros and Identification in *Billy Budd* », *American Imago*, vol. 64, n° 3, 2007, p. 413-431.
- URBAS, Joseph, « *The Confidence-Man: His Masquerade* comme forme anti-emersonienne », *Revue française d'études américaines*, n° 50, 1991, p. 409-419.
- , *La Contingence dans les romans de maturité de Herman Melville*, thèse sous la dir. de Philippe Jaworski, Paris, université Paris-Diderot, 1993.
- , « Truth in *The Confidence-Man: The Trickster as Pragmatist* », *Profils américains*, n° 5, « Herman Melville », dir. Philippe Jaworski, 1993, p. 115-126.
- VOLOSHIN, Beverly R., « Parables of Creation: Hawthorne, Melville, and Plato's *Banquet* », *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 13, n° 3, 2011, p. 18-29.
- WADLINGTON, Warwick, « Ishmael's Godly Gamesomeness: Selftaste and Rhetoric in *Moby-Dick* », *ELH*, vol. 39, n° 2, 1972, p. 309-331.
- WALLACE, Robert K., *Melville and Turner: Spheres of Love and Fear*, Athens, University of Georgia Press, 1992.
- WARNER, Nicholas O., *Spirits of America: Intoxication in Nineteenth-Century American Literature*, Norman, University of Oklahoma Press, 1997.
- WIEGMAN, Robyn, « Melville's Geography of Gender », *American Literary History*, vol. 1, n° 4, 1989, p. 735-753.
- WRIGHT, Nathalia, *Melville's Use of the Bible*, Durham, Duke UP, 1949.
- , « Melville and "Old Burton," with "Bartleby" as an Anatomy of Melancholy », *Tennessee Studies in Literature*, n° 15, 1970, p. 1-13.
- ZAGARELL, Sandra, « Reenvisioning America: Melville's "Benito Cereno" », dans Robert E. Burkholder (dir.), *Critical Essays on Herman Melville's "Benito Cereno"*, New York, Maxwell Macmillan, 1992, p. 127-145.

Études sur le contexte littéraire, historique, social et culturel des États-Unis
au XIX^e siècle

- BARNES, Elizabeth, *States of Sympathy: Seduction and Democracy in the American Novel*, New York, Columbia UP, 1997.
- BLUM, Hester, *The View from the Masthead: Maritime Imagination and Antebellum American Sea Narratives*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2008.
- CONSTANTINESCO, Thomas, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2012.
- COVIELLO, Peter, *Tomorrow's Parties: Sex and the Untimely in Nineteenth-Century America*, New York, New York UP, 2013.
- EDEN, Trudy, *The Early American Table: Food and Society in the New World*, DeKalb, Northern Illinois UP, 2008.
- GRIFFITH, Marie R., *Born Again Bodies: Flesh and Spirit in American Christianity*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- HENDLER, Glenn, *Public Sentiments: Structures of Feeling in Nineteenth-Century American Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.
- LEVENSTEIN, Harvey A., *Revolution at the Table: The Transformation of the American Diet*, New York, OUP, 1988.
- LUDOT-VLASAK, Ronan & MANIEZ, Claire (dir.), *Discours et objets scientifiques dans l'imaginaire américain du XIX^e siècle*, Grenoble, ELLUG, 2010.
- LYSAKER, John T. & ROSSI, William (dir.), *Emerson & Thoreau: Figures of Friendship*, Bloomington, Indiana UP, 2010.
- MATTINGLY, Carol, *Well-Tempered Women: Nineteenth-Century Temperance Rhetoric*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1998.
- MCWILLIAMS, Mark, *Food and the Novel in Nineteenth-Century America*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2012.
- NISSENBAUM, Stephen, *Sex, Diet, and Debility in Jacksonian America: Sylvester Graham and Health Reform*, Westport, Greenwood Press, 1980.
- NOBLE, Marianne, *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature*, Princeton, Princeton UP, 2000.
- PARSONS, Elaine Frantz, *Manhood Lost: Fallen Drunkards and Redeeming Women in the Nineteenth-Century United States*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2003.
- PÉTILLON, Pierre-Yves, *La Grand-route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

- REYNOLDS, David S. & ROSENTHAL, Debra J. (dir.), *The Serpent in the Cup: Temperance in American Literature*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1997.
- ROUDEAU, Cécile, *La Nouvelle-Angleterre : politique d'une écriture. Récits, genre, lieu*, Paris, PUPS, 2012.
- SNYDER, Katherine V., *Bachelors, Manhood and the Novel (1850-1925)*, Cambridge, CUP, 1999.
- TOMPKINS, Kyla Wazana, *Racial Indigestion: Eating Bodies in the 19th Century*, New York, New York UP, 2012.
- WILSON, Rob, *The American Sublime: The Genealogy of a Poetic Genre*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991.

566

Études sur le plaisir et les plaisirs

Références théoriques sur les affects de plaisir, douleur, joie, jouissance (science, littérature, philosophie, psychanalyse, esthétique, religion)

- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, éd. Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2004.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte* [1973], Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982.
- , *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1971.
- DELEUZE, Gilles, « Plaisir et Désir », dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 112-122.
- ÉPICURE, « Lettre à Ménécée », dans DELATRE, Daniel & PIGEAUD, Jackie (dir.), *Les Épicuriens*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 45-50.
- FAESSLER, Marc, *Qohélet philosophe. L'éphémère et la joie*, Genève, Labor et Fides, 2013.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, t. I, *La Volonté de savoir* [1976], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.
- , *Histoire de la sexualité*, t. II, *L'Usage des plaisirs* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997.
- , *Histoire de la sexualité*, t. III, *Le Souci de soi* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997.

- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. Janine Altounian, André Bourguignon & Pierre Cotet, Paris, PUF, 2013.
- , *Le Malaise dans la culture* [1930], trad. Pierre Cotet, René Lainé & Johanna Stute-Cadiot, Paris, PUF, 1995.
- HELLER, Terry, *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*, Urbana Chicago, University of Illinois Press, 1987.
- JAMESON, Fredric, « Pleasure: A Political Issue », dans *The Ideologies of Theory*, London, Verso, 2008, p. 372-385.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993.
- , *Anthropologie du point de vue pragmatique* [1798], trad. Michel Foucault, Paris, Vrin, 1970.
- KRINGELBACH, Morten L. & BERRIDGE, Kent C. (dir.), *Pleasures of the Brain*, Oxford, OUP, 2010.
- LACAN, Jacques, *Encore (1972-1973)*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- , *Éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- LE BRETON, David, « Entre douleur et souffrance : approche anthropologique », *L'Information psychiatrique*, vol. 85, n° 4, 2009, p. 323-328.
- LEE, Eunny P., *The Vitality of Enjoyment in Qohelet's Theological Rhetoric*, Berlin, W. de Gruyter, 2005.
- MARCUSE, Herbert, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry Into Freud* [1955], New York, Vintage Books, 1962.
- MASSUMI, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke UP, 2002.
- MOULINIER, Didier, *Dictionnaire de la jouissance*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- NASIO, Juan David, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Rivages, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* [1872], dans *Œuvres*, éd. Jean Lacoste & Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, t. I.
- PLATON, *Phèdre*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, t. IX, 2^e partie.
- , *Phédon*, trad. Monique Dixsaut, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991.
- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté*, t. I, *Le Volontaire et l'Involontaire*, Paris, Aubier, 1950.

- , « La souffrance n'est pas la douleur », *Autrement*, n° 142, 1994, p. 58-69.
- ROSSET, Clément, *La Philosophie tragique* [1960], Paris, PUF, 2014.
- , *Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, 1971.
- ROVÈRE, Maxime, « Spinoza, l'allègre savoir », dans NUNEZ, Laurent (dir.), *Le Plaisir*, Paris, Magazine littéraire, 2013, p. 69-73.
- SCARRY, Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, OUP, 1985.
- SHUSTERMAN, Richard, « Somaesthetics and Burke's Sublime », *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, n° 4, 2005, p. 323-341.
- SPINOZA, Baruch, *Éthique* [1677], éd. Robert Misrahi, Paris, PUF, 1990.
- TOMKINS, Silvan, *Exploring Affect: The Selected Writings of Silvan Tomkins*, éd. E. Virginia Demos, Cambridge, CUP, 1995.
- , *Affect, Imagery, Consciousness: The Complete Edition*, New York, Springer Publishing Company, 2008.
- VALAS, Patrick, *Les Di(t)mensions de la jouissance*, Paris, éditions du Champ lacanien, 2009.
- WHYBRAY, Roger N., « Qoheleth, Preacher of Joy », *Journal for the Study of the Old Testament*, vol. 7, n° 23, 1982, p. 87-98.
- WILSON, Scott, *The Order of Joy: Beyond the Cultural Politics of Enjoyment*, Albany, State University of New York Press, 2008.
- ŽIŽEK, Slavoj, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, London, Verso, 1991.
- , *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York/London, Routledge, 1992.

Études thématiques sur le plaisir et la joie

- DUPONT, Florence, *Le Plaisir et la Loi. Du Banquet de Platon au Satiricon*, Paris, François Maspero, 1977.
- FROST, Laura, *The Problem with Pleasure: Modernism and Its Discontents*, New York, Columbia UP, 2013.
- KRAZEK, Rafal, *Montaigne et la philosophie du plaisir. Pour une lecture épicurienne des Essais*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- POTKAY, Adam, *The Story of Joy: From the Bible to Late Romanticism*, Cambridge, CUP, 2007.

SCHMID, Thomas H. & FAUBERT, Michelle (dir.), *Romanticism and Pleasure*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

TRILLING, Lionel, « The Fate of Pleasure: Wordsworth to Dostoevsky », dans FRYE, Northrop (dir.), *Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute*, New York, CUP, 1963, p. 73-106.

Études sur le goût, la nourriture et l'alcool

ALBALA, Ken & EDEN, Trudy (dir.), *Food & Faith in Christian Culture*, New York, CUP, 2011.

BARTHES, Roland, « Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 16, n° 5, 1961, p. 977-986.

COUNIHAN, Carole & VAN ESTERIK, Penny (dir.), *Food and Culture: A Reader*, New York, Routledge, 1997.

ELLMANN, Maud, *The Hunger Artists: Starving, Writing and Imprisonment*, Cambridge, Harvard UP, 1993.

FITZPATRICK, Joan, *Food in Shakespeare: Early Modern Dietaries and the Plays*, Aldershot, Ashgate, 2007.

GIGANTE, Denise, *Taste: A Literary History*, New Haven, Yale UP, 2005.

GYMNICH, Marion, LENNARTZ, Norbert & SCHEUNEMANN, Klaus (dir.), *The Pleasures and Horrors of Eating: The Cultural History of Eating in Anglophone Literature*, Bonn, Bonn UP, 2010.

HINZ, Evelyn J. (dir.), *Diet and Discourse: Eating, Drinking and Literature*, Winnipeg, University of Manitoba, 1991.

JEANNERET, Michel, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, José Corti, 1987.

MORTON, Timothy (dir.), *Cultures of Taste/Theories of Appetite: Eating Romanticism*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

ZIMMERMANN, Laurent, *La Littérature et l'ivresse. Rabelais, Baudelaire, Apollinaire*, Paris, Hermann, 2009.

Appareil critique et théorique général

Critique et théorie littéraires

- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- , *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- BEST, Stephen & MARCUS, Sharon, « Surface Reading: An Introduction », *Representations*, vol. 108, n° 1, 2009, p. 1-21.
- BLUM, Hester (dir.), *Turns of Event: Nineteenth-Century American Literary Studies in Motion*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.
- FERRER, Daniel, « Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse », *Genesis*, n° 30, 2010, p. 109-130.
- GALLAGHER, Catherine, *The Body Economic: Life, Death, and Sensation in Political Economy and the Victorian Novel*, Princeton, Princeton UP, 2006.
- LAVOCAT, Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, éditions du CNRS, 2010.
- LEYS, Ruth, « The Turn to Affect: A Critique », *Critical Inquiry*, vol. 37, n° 3, 2011, p. 434-472.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n° 113/114, 2002, p. 55-68.
- MARX, William, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.
- MOURA, Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010.
- PATOINE, Pierre-Louis, *Corps/Texte. Pour une lecture empathique*, Lyon, ENS éditions, 2015.
- PAVEL, Thomas, *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard UP, 1986.
- PIRANDELLO, Luigi, *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, Paris, Gallimard, 1990.
- POLLOCK, Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour?*, Paris, Klincksieck, 2001.
- SEDGWICK, Eve K., *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke UP, 2003.
- VUILLEMIN, Jean-Claude, *Épistémè baroque. Le mot et la chose*, Paris, Hermann, 2013.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, OUP, 1977.

Sciences humaines (philosophie, psychanalyse, esthétique, histoire, anthropologie, sociologie, études culturelles)

- AGAMBEN, Giorgio, *De la très haute pauvreté. Règles et forme de vie*, Paris, Payot & Rivages, 2011.
- , *L'Usage des corps. Homo sacer, IV, 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- AUDI, Paul, *Créer. Introduction à l'esthétique*, Paris, Verdier, 2010.
- BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique* [1938], Paris, Vrin, 1993.
- BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, PUF, 1981.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, PUF, 2014.
- , *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- , *L'Île déserte. Textes et entretiens (1953-1974)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- , *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- & GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, t. II, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- , *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994.
- DOVER, Kenneth James, *Greek Homosexuality*, Cambridge, Harvard UP, 1978.
- , « Greek Homosexuality and Initiation », dans COMSTOCK, David & HENKING, Susan E. (dir.), *Que(e)rying Religion: A Critical Anthology*, New York, Continuum, 1997, p. 19-38.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.
- , *Dits et écrits*, t. I, *1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
- , *Dits et écrits*, t. II, *1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
- GREGG, Melissa & SEIGWORTH, Gregory J. (dir.), *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke UP, 2010.

- HALPERIN, David, *How to Do the History of Homosexuality*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- RICŒUR Paul, *La Métaphore vive* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1997.
- SHUSTERMAN, Richard, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2000.
- WEBER, Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2003.

Index

INDEX DES NOMS

A

- ADLER, George J. 234n, 349n, 453n.
 AGAMBEN, Giorgio 32, 256n, 257n,
 337n, 368, 373, 487n, 488, 539.
 AKENSIDE, Mark 115, 233.
 ALCOTT, Amos Bronson 351-352,
 357n.
 ANACRÉON 112, 127.
 ARISTOTE 32, 256, 257, 262, 295, 296,
 305, 308, 347, 422, 425, 427, 429-
 430, 431n, 443, 450.
 ARTHUR, Timothy Shay 491.
 AUBREY, John 381n.

B

- BACON, Roger 376.
 BARTHES, Roland 11, 31, 32, 43, 45,
 60n, 69, 105n, 140, 167-169, 172n, 180,
 187, 192, 213, 249, 322n, 326, 327,
 359, 538n.
 BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb
 232n, 235n.
 BAYLE, Pierre 164n, 212, 422n.
 BEARD, George Miller 344n, 352n,
 358n.
 BENTHAM, Jeremy 257.
 BERGSON, Henri 190, 304n, 323n.
 BERKELEY, George 150, 218, 221.
 BOURDIEU, Pierre 234n, 358, 469n.
 BRADBURY, Raymond, *dit* Ray 277.

- BRADFORD, William 380n.
 BROWNE, Thomas 116n, 222n, 431n.
 BUNYAN, John 387.
 BURGES, George 431n.
 BURKE, Edmund 15, 32, 234-235, 238,
 240, 242, 244, 246, 248, 249.
 BURTON, Robert 32, 115, 116n, 295,
 296-297, 303n, 307, 313n, 348n,
 364n, 545.
 BYRON, George Gordon, 6^e baron
 Byron, *dit* Lord 40, 115, 354-356,
 357, 358n, 359n, 448.

C

- CALVIN, Jean Cauvin, *dit* 279.
 CARLYLE, Thomas 234n.
 CERTEAU, Michel de 488, 524n, 538.
 CHASE, Owen 97n.
 CHASLES, Victor Euphémion
 Philarète, *dit* Philarète 116n.
 COLERIDGE, Samuel Taylor 115, 232-
 233, 234n.
 COOPER, James Fenimore 477n.
 CRÈVECŒUR, Michel Guillaume
 Saint Jean de, *dit* J. Hector St John
 de 502.

D

- D'ALEMBERT, Jean LE ROND 262,
 275, 276n.

DANA, Richard Henry Jr. 32, 304n, 435, 458n, 476-477, 481n, 487, 494n, 499.

DARWIN, Charles 220.

DEFOE, Daniel FOE, *dit* 526.

DELEUZE, Gilles 14, 19-20, 22, 32, 48, 84n, 98, 143, 145n, 192n, 210-211, 215n, 231-232, 288, 310, 320, 366, 387, 394n, 407, 409, 487n, 526.

DERRIDA, Jacques 419n, 427n, 428, 434, 443.

DICKENS, Charles 121n.

DICKINSON, Emily 358n.

DIDEROT, Denis 262, 276n.

DOUGLASS, Frederick Augustus Washington BAILEY, *dit* 453n, 484.

DUYKINCK, Evert Augustus 41, 116n, 196n, 230, 421n.

E

ECCLÉSIASTE, P, ou QOHÉLET 259, 269, 281-284, 333, 334n, 342, 416n, 497, 539n, 540n, 545.

EDWARDS, Jonathan 334-335.

ELIOT, Mary Ann EVANS, *dite* George 355n, 359n.

ELLIS, William 86n.

EMERSON, Ralph Waldo 13, 32, 40-42, 144n, 150, 155, 163, 170n, 178, 189, 196, 204, 215n, 218n, 239n, 325, 336, 352, 357n, 418, 419-430, 431n, 433, 437-439, 442, 455, 502.

ENGELS, Friedrich 217.

ÉPICURE 264n, 265n, 325.

ÉRASME, Didier 193, 198n.

F

FOUCAULT, Michel 11, 20-21, 26-27, 32, 159n, 191, 257, 265, 326, 329n,

333n, 340n, 387, 393-394, 396n, 405n, 406n, 418, 419n, 435, 439n, 456n, 457n, 461n, 465n, 468, 469n, 475, 476n, 477-479, 486, 487, 497n, 503, 538.

FRANKLIN, Benjamin 145, 265n, 343n, 374-388, 502, 509n, 548.

FREUD, Sigmund 25, 32, 130, 297, 298n, 319n, 348n, 504-505.

G

GAINSBOROUGH, Thomas 239.

GIDE, André 535.

GOETHE, Johann Wolfgang von 23n, 164, 258-259, 261, 276.

GRAHAM, Sylvester 351-354, 358, 375.

GUATTARI, Félix 19, 48n, 84n, 98, 231-232, 387.

H

HAFIZ, Chams al-Dīn Muhammad 127.

HAWTHORNE, Nathaniel 12, 13, 32, 39, 78n, 139-140, 181n, 230, 258, 261, 281, 289, 304, 326n, 337, 357n, 397-398, 428n, 431n, 494.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 290, 453.

HOBBS, Thomas 221, 341, 380-381, 383.

HOMÈRE 120, 127, 463.

HUME, David 372n.

J

JAMES, William 329n, 337n, 348n.

JOHNSON, Samuel 75, 448.

JONSON, Benjamin, *dit* Ben 295, 360-361.

K

- KAFKA, Franz 367.
KANT, Emmanuel 32, 150, 152, 221,
234, 240-241, 243-244, 248, 257,
264n, 269n, 351, 404, 419.
KEATS, John 267.

L

- LACAN, Jacques 26, 32, 87, 92n, 101-
103, 108, 130, 168, 318, 320, 341n,
369n, 534n, 541n.
LANGSDORFF, Georg Heinrich,
Freiherr von 86n.
LEECH, Samuel 32, 477, 478n, 494n,
495, 499.
LOCKE, John 150, 152, 154.
LONGIN (PSEUDO-) 241.
LUCIEN DE SAMOSATE 212.
LYELL, Charles 220.

M

- MACHIAVEL, Nicolas 380-381.
MARCUSE, Herbert 32, 141n, 504-505,
514-516, 529-530, 539.
MARX, Karl 32, 385n, 502, 508, 511,
526, 528-529, 540, 541.
MATHER, Cotton 237n, 335n.
MILL, John Stuart 508.
MILTON, John 32, 57n, 58, 59, 66,
116n, 123-124, 127, 219, 330n, 338n,
497.
MITCHELL, Donald Grant 402n.
MONTAIGNE, Michel Eyquem de 27,
32, 68n, 116n, 141n, 165, 170n, 212,
218, 219n, 225, 250n, 264, 283, 286,
296, 325, 327, 397-398, 402, 422n,
460n, 463, 545.

N

- NIETZSCHE, Friedrich 145n, 192n,
210-211, 215, 223n, 255n, 300, 317n,
319-320, 349n, 388, 419n.

O

- OSSIAN (*pseudonyme de James
Macpherson*) 127.

P

- PALEY, William 220.
PARACELSE, Theophrast Bombast von
HOHENHEIM, *dit en fr.* 204, 296,
328, 376, 440.
PAUL (saint) 157, 193, 209, 373, 417,
497, 506n.
PLATON 24, 25, 32, 56, 58, 63, 112, 121,
124, 134n, 141, 150, 164, 188, 198n,
199n, 210n, 221-222, 257, 341, 377,
398, 418-419, 425-426, 429n, 430-
432, 436, 440-442, 450, 456, 458,
459, 460n, 463, 466-469, 473n, 479n,
545.
POE, Edgar Allan 13, 238n, 436n.
PORTER, David Dixon 86n.

R

- RABELAIS, François 32, 115, 116, 122,
197-198, 211-212, 222n, 242n, 282,
286, 356.
RICARDO, David 32, 502, 507-508,
510.
RICŒUR, Paul 18, 23-24, 46, 178, 179n.
RIPLEY, George 117.
ROSSET, Clément 130, 131n, 132n,
278n, 316-319.
ROUSSEAU, Jean-Jacques 282, 507n.

S

- SCHILLER, Friedrich von 169n, 261.
 SCHOPENHAUER, Arthur 225n, 349, 473n.
 SÉNÈQUE 229-230, 296.
 SHAKESPEARE, William 32, 41, 49, 57, 60n, 69, 77n, 108, 115, 116n, 127, 139, 153, 170n, 183, 193, 211, 227n, 231n, 291n, 296, 307, 313, 314, 318, 319, 332, 346, 356, 400, 545.
 SHELLEY, Percy Bysshe 354-356, 456n.
 SMITH, Adam 32, 372n, 410-411, 414, 502, 504n, 508, 528-529.
 SPENSER, Edmund 115, 116n.
 SPINOZA, Baruch 16, 19, 21, 22, 24, 28n, 32, 164, 259, 276, 285, 286.
 STERNE, Laurence 296n, 297.
 STEWART, Charles Samuel 86n, 95n, 100n.
 SWEDENBORG, Emanuel 325.

T

- THOREAU, Henry David 32, 40-41, 350-352, 353n, 356n, 357n, 418, 420-430, 431n, 433n, 435n, 437, 502.
 TOMKINS, Silvan S. 21-22, 319n, 339n, 409n.
 TRYON, Thomas 375, 382.

W

- WEBER, Max 329n, 335n, 382-385, 387n, 388.
 WHITMAN, Walter, *dit* Walt 12, 13, 32, 39, 239n, 344, 378-379, 474, 491, 492n, 494n, 495n.
 WINTHROP, John 336.
 WITTGENSTEIN, Ludwig Josef 256n, 318.
 WORDSWORTH, William 41, 233.

Z

- ŽIŽEK, Slavoj 26, 341n.

INDEX DES ŒUVRES DE MELVILLE

- Billy Budd* 13, 64-65, 68, 71, 81, 218, 261n, 341n, 409, 428, 454-474, 487, 490, 515, 549.
- Clarel* 57n, 64n, 71n, 76n, 97n, 153n, 278, 286, 288, 301n, 412n, 435n, 517.
- The Confidence-Man* 40, 43, 49, 57, 59, 67-68, 71, 80, 159, 193-216, 225, 226, 229, 231, 233, 244n, 249, 255n, 261n, 268, 283, 287, 304n, 306, 328n, 372n, 378, 381n, 393, 399n, 413n, 416-417, 419-426, 428, 430, 439, 441, 443-444, 458, 482n, 493n, 535n, 548.
- Israel Potter* 54, 145-147, 200n, 306, 330, 338n, 343, 346n, 374-388, 416n, 436n, 445, 509n, 547-548.
- Mardi* 45, 46, 48-50, 55, 59, 60-61, 64n, 67, 69, 72-73, 75, 78, 80, 111, 115-134, 140, 145, 160, 161n, 177, 182, 197, 203, 213n, 214, 215n, 218-220, 222, 225, 227, 229, 235, 233n, 235n, 249, 251n, 255, 259n, 261, 267-268, 269, 271-272, 280-281, 285, 286, 287, 290n, 296, 301n, 325n, 328, 340, 353-354, 377, 400, 407, 408, 412, 414, 415, 416n, 429n, 528, 546.
- Moby-Dick* 45, 51-54, 55, 56-58, 63, 64, 67, 69, 74, 76, 78-79, 85, 95, 97n, 113-114, 117, 139n, 140, 144, 145, 150-157, 165, 166-192, 195, 202, 214-216, 220-224, 227, 229, 230-231, 240-249, 251n, 255, 261n, 263, 269-270, 275-276, 277-284, 285, 288-307, 314, 318n, 325n, 327, 330-343, 348, 356, 393, 398, 400-401, 408, 411, 415-416, 419, 426-443, 444, 453, 455n, 456n, 457, 483n, 493n, 528, 530, 534-541, 547, 549.
- Omoo* 54, 65, 73, 83n, 99n, 226, 286, 412, 413, 427, 435, 436n, 468n, 481n, 504, 517-527, 535n, 536, 537, 546.
- The Piazza Tales*
- « Bartleby, The Scrivener » 64n, 67, 328, 330, 360-374, 377, 385, 387, 403, 407, 548;
 - « Benito Cereno » 67, 149, 227, 408, 445-454, 466, 548;
 - « The Encantadas, or Enchanted Isles » 58, 147-149, 273, 277, 393, 416n, 548;
 - « The Piazza » 54-55, 239-240.
- Pierre; or, The Ambiguities* 48n, 55, 56, 58, 61-63, 65, 70-71, 75, 145, 159-165, 205n, 214-215, 221, 231, 232, 233, 238n, 239, 251n, 265-269, 283, 286-287, 302, 306, 307-323, 328, 330, 340, 343-360, 381n, 393n, 403-404, 425n, 429n, 464, 531n, 547, 550.

Published Poems 288, 304, 398, 412, 428n, 456n.

Redburn 49, 53, 63, 65, 66, 76, 77, 165, 226, 231n, 233, 235, 265, 266, 271, 277, 301n, 325n, 327, 361n, 393n, 404, 410-411, 414, 427, 475-499, 501, 503n, 528-529, 531, 533, 546.

Typee 17, 57-58, 64n, 65, 69, 77, 83-110, 118, 120, 228, 234, 235, 265, 270, 286, 321n, 325, 399, 406n, 408n, 427, 434n, 435, 460n, 468n, 504-517, 518, 520-521, 524, 526-27, 529, 535n, 546.

Uncollected Prose

- « The Apple-Tree Table » 237-238, 401, 403n, 549;
- « Cock-A-Doodle-Do! » 53, 283, 296n, 405, 533;
- « The Fiddler » 236-237, 357n, 549;

- « Fragments from a Writing Desk » 114, 233;

- « The 'Gees » 80;

- « Hawthorne and His Mosses » 12, 139, 289, 304, 432n;

- « I and My Chimney » 45, 64n, 218, 283, 325, 401-403, 493n, 549;

- « The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids » 67, 74-75, 111-113, 119n, 405-407, 414n, 531-533, 536, 549;

- « Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs » 50n, 65, 111, 119n, 239n, 533, 549;

- « The Two Temples » 64n, 236, 533.

White-Jacket 40n, 45, 52n, 57n, 63, 66, 76, 77, 79, 80, 202n, 226, 228, 232n, 235n, 236, 266, 271, 286, 287, 325n, 327, 375, 411, 412-413, 415, 428, 468, 471, 475-499, 501, 537, 538, 546.

INDEX DES NOTIONS

A

alcool *voir* matières à plaisirs.
allégorie 113-115, 185, 189, 201, 213, 272, 535.
amitié 39, 121, 208, 303n, 371, 397-398, 418-442, 443-454, 455, 548, 549.
amour 70, 103n, 106-107, 132, 280, 304, 309, 310, 312, 321, 372, 397, 408, 418, 419, 421, 423, 429n, 432-435, 441, 444, 453, 455, 465, 473 ;
— amour céleste, amour terrestre 425, 426, 430, 431n, 457n, 458n, 468n ;
— amour des garçons 439n, 456n, 457n, 458n, 468n.
anamorphose 98, 102, 109, 376.
antipéristase 25, 33, 89, 91, 259, 262-274, 275-277, 278, 282, 284, 288, 289, 298, 302, 305, 306, 349n, 406, 487, 545, 546.
antiquité 32, 122, 127, 134n, 262, 296, 328, 419, 432n, 455, 456n, 457, 458, 462, 464, 467-469, 515, 545.
ascèse 21, 234n, 325, 328-330, 331-343, 343-359, 382-388, 547.
assujettissement, subjectivation 20, 271, 304, 306, 326, 329n, 337n, 338, 340, 341, 404, 461, 483, 486, 487, 534, 538, 541.

B

banquet, festin 41, 46, 50, 100, 109, 111-134, 197n, 219, 227, 229, 230, 272, 328, 353-356, 400, 407, 546.
baroque 154n, 212, 214, 215n, 250n.
beau, beauté 95, 151, 223, 233, 238, 239, 240n, 241n, 242, 246-247, 267, 309, 312, 334, 431-432, 440, 449, 455, 458, 460, 464-467, 472-473, 497, 520.
bioéconomie, somaéconomie 503, 507, 513-514, 518-522, 525, 527, 529, 531, 533, 535, 546, 549.
biopolitique 396n, 475, 482, 483, 485, 490, 493, 499, 503, 507, 521-522, 523, 525, 529, 533, 546.

C

cannibalisme 55-56, 77, 79-81, 83-109, 112, 113, 133, 223, 229-231, 272, 321n, 340, 341n, 348n, 452, 465, 511, 546.
capitalisme 336n, 338n, 369, 374, 383-388, 508, 509n, 511, 519, 526, 530, 531, 535-537 ;
— précapitalisme et anticapitalisme 510, 511n, 536.
carnivore (régime) 78-80, 94-95, 327.
catharsis 305, 321n, 483.
célibat, célibataire 66, 67, 111-112, 397, 399-409, 412, 414n, 462, 528, 531.

comédie, comique 77, 79, 107, 185, 193, 255, 290, 294, 295, 300n, 304, 305, 306, 403.

commensalité, convivialité, sociabilité 13, 67, 201, 202, 206, 356, 397, 407, 411-414, 416-417, 443, 446, 452, 495, 548.

convivialité *voir* commensalité.

corps-nourriture 33, 44, 48, 66, 69, 77, 79, 81, 87, 99-101, 103, 109, 546;

— femme-fruit 72-75, 80, 99, 100;

— homme-viande 77-81, 95, 100-101, 362.

D

désir 20, 22, 25, 69, 73, 74, 76n, 77, 81, 85-88, 97, 101-102, 105-110, 118, 140, 147, 174, 177, 192, 308, 318n, 321, 348-350, 353, 358, 380, 398, 418, 426, 431, 434, 456n, 464, 466-467, 470, 505, 508, 509n, 510, 511n, 530.

diète *voir* jeûne.

diététique, diétét(h)ique 21, 99, 123, 259, 300, 325-326, 328, 330, 333, 335n, 337, 338, 343, 347-348, 352-356, 360, 366-368, 375, 377-381, 386, 388, 547.

discipline 236, 327n, 331, 336, 339-340, 475, 477-486, 487, 501, 546.

discours-nourriture, parole-nourriture 118, 124, 126-128, 134, 225-231, 250, 368, 546, 548.

douleur, souffrance 13, 23-25, 67, 89-91, 130n, 141-142, 147-149, 159-165, 239, 246-248, 255, 257-259, 262, 264, 265n, 266-269, 271, 272, 277, 279, 282-285, 288, 297-298, 301, 310, 323, 338-340, 341n, 342, 349, 401, 406-407, 410-411, 413, 414, 437, 475, 477, 480-481, 501-503,

505, 525n, 531, 546, 547 (*voir aussi* valeur-douleur, travail-souffrance).

dyspepsie 67, 222, 328, 361, 364n, 369.

E

ekphrasis 102, 109.

épicurisme/épicurien 90, 91, 115, 121, 224, 225, 264n, 325, 406, 509, 547.

épistémè 141, 159, 160, 164-165, 166, 214, 249, 250n, 547.

époque 442, 538, 540.

érase et éromène 455-474.

éros et *philia* 418, 431-442, 452-453, 455, 468.

éros et *thanatos* 103, 109, 320.

érotisme 27, 53, 69, 73-75, 77, 81, 83, 97, 99-101, 105, 106, 108, 340, 353, 380, 438, 453, 455-456, 460, 465, 466, 470-471, 473-474, 514-517, 521, 529, 531n, 532, 535, 539-540 (*voir aussi éros* et *philia*).

esth/éthique 255-256, 277, 289-292, 294, 298-299, 301, 304, 307, 547.

esthétique, stylistique de l'existence 257, 326, 329n, 442.

èthos 256, 290-291, 300, 304, 326, 339, 380, 548.

F

femme-fruit *voir* corps-nourriture.

festin *voir* banquet.

forme de vie 256, 275, 306, 308, 326, 330, 337n, 348, 382, 404, 437, 464, 470, 501, 503, 507, 521.

G

genre, *gender* 62, 65, 70-71, 76, 107, 310n, 329, 344, 355, 357-359, 395,

397, 399, 401-405, 408, 409, 416n,
417, 459, 468, 469n, 498, 534-535.

H

hétérotopie 405, 406n, 407, 409, 475,
488-489.

homme-viande *voir* corps-nourriture.

homoérotisme 431n, 453, 455, 464.

homosexualité 88n, 418, 438, 457,
464-465, 467-469, 471-472, 535n.

humeurs

— (comédie des) 295, 360-363, 371,
374, 548;

— (théorie des) 78n, 237, 287, 294-
298, 304, 305n, 313, 328, 347, 362-
366, 368, 371-372.

humour 80, 90, 176, 178, 189-191, 214,
241n, 243, 271, 285-287, 288-306,
308, 312n, 313, 316, 381, 494, 536,
547.

I

intertexte, intertextualité 17, 30-31,
48, 64n, 72, 84, 107, 111-115, 121-124,
127, 231n, 244n, 250, 286, 296-297,
313, 314, 318-319, 329, 342, 375, 379,
395, 400, 419, 431, 440, 442, 456n,
457, 463, 467, 468, 472, 474, 491-
499, 526, 545.

intratextualité 56, 57, 319, 333, 442,
443.

ironie 56, 57n, 78-79, 99n, 101, 102,
111-112, 132, 155, 189, 196, 206, 208,
211, 239, 242, 244n, 304n, 310, 340,
355, 370, 377n, 378, 400, 406, 408,
413, 414, 428, 441, 444, 448, 452-453,
455, 463, 468, 477n, 481, 492, 495,
503n, 515n, 517n, 532;

— ironie tragique 70, 108, 269n, 310-
311, 342, 347n, 350.

ivresse 112n, 120, 133, 195, 196-197,
205n, 206, 207-211, 213, 353, 412,
413, 484.

J

jeûne, diète 78-79, 326, 327, 329,
330n, 331, 335-337, 348-350, 353,
355-356, 358n, 366-367, 370, 376-
377, 545.

joie 15, 19, 22, 24, 78, 117, 130, 132,
148, 151, 154, 160-165, 176n, 210, 236-
237, 242n, 259, 266-268, 271-272,
275-288, 289, 296n, 303-305, 307-
312, 338-339, 341, 411-412, 442, 505,
525n, 541, 545, 546, 550;

— joie tragique 308, 314-323, 349n,
547.

jouissance 11, 15, 17-18, 25-26, 29, 52,
85, 91, 118, 130, 134, 140, 159, 165,
172, 184, 214, 232, 248-250, 282, 325,
331, 334-335, 339-341, 358n, 359,
380, 403, 405, 499, 516, 525, 530,
540-542, 545, 547, 549;

— (lacanienne) 87-88, 101n, 102-110,
318, 319n, 320-323, 546, 547;

— du faux 207, 208, 210-211, 548;

— du texte et texte de jouissance 31n,
167-170, 177, 180, 185-187, 189, 191-
192, 211-214, 216, 231;

— d'un bien 368-369, 384-385, 450,
508, 509-512, 534-536;

— (trouble de) 369.

M

mariage 56, 62, 63, 345, 397, 399-403,
404, 405, 409, 434-438, 441-442, 517,
532, 534.

matières à plaisirs (nourriture, alcool,
tabac) 28, 29, 39-42, 43-47, 53, 60,

66, 69, 76, 115, 118, 120, 124, 126, 134, 218, 223, 251, 488.

mélancolie 62, 91, 120, 237, 255n, 267, 273, 282n, 286-287, 294-298, 303, 305, 307, 312-313, 316, 328, 340, 346-348, 363, 364n, 371, 467.

memento mori 99, 120, 154n, 196, 272, 273, 299, 393, 452, 472.

métaphore 43, 46-47, 48n, 147, 171, 177-178, 179n, 184, 186, 193n, 202-203, 205, 235, 239, 275, 314, 341, 347, 492, 532, 545 ;

— alimentaire 50-51, 53, 55, 60-61, 66-67, 72-73, 77, 88, 100, 113, 125, 126, 128, 133, 156, 217-220, 222, 224-225, 226, 227n, 229-231, 337, 340, 344-346, 362, 367, 373, 376-377, 379, 380, 547.

métonymie 95, 181-183, 295, 332, 373, 400, 548 ;

— alimentaire 50, 51n, 63-64, 72, 204, 331, 360-362.

mondes possibles (théorie littéraire des) 32, 44, 47, 72.

monde-table 47-56, 60, 64, 66, 73, 119, 156, 193, 218, 220, 223, 225, 233, 250, 259, 360, 546.

N

neutre (barthésien) 180, 267, 310n, 321, 322n, 359, 538n.

P

parole-nourriture *voir* discours-nourriture.

percept 19, 33, 48, 51, 53, 69, 78, 80, 96-98, 232.

performance 86n, 128n, 141, 142, 168, 170, 186-189, 191n, 192, 193, 209,

279n, 290, 293-294, 330, 350, 409, 413, 417, 451-452, 471.

performativité 30-31, 45, 47, 87n, 128n, 131, 141n, 175, 195, 206, 208-209, 293, 319, 415, 416, 435, 443, 548.

philia *voir* éros et *philia*.

pittoresque 239-240, 242.

plaisirs (dispositif de) 20n, 90, 393-395, 397, 399, 402, 409, 419, 442, 475, 479-491, 498, 499, 501, 532, 534, 541, 545, 546.

profondeur *voir* surface et profondeur.

protestantisme(s) 278, 280, 331, 336n, 343, 382-385, 518n, 522, 526-527 ;

— calvinisme 12, 212, 278-280 ;

— luthéranisme 278n, 280.

puritanisme 17, 85, 143-144, 181, 329, 331, 334n, 335-337, 341, 348, 353, 357n, 376, 380, 382, 384, 387, 520-521, 545.

R

Renaissance 14, 41, 49, 69, 77n, 111, 115, 116n, 122, 127, 141, 193, 198n, 211, 212, 214n, 217, 222n, 229, 250n, 251, 262, 263, 267, 286, 295-296, 328-329, 344, 348n, 353-357, 360, 364, 366, 367n, 371, 376, 383-384, 545.

romantisme 217, 232-233, 239, 243, 251, 261-262, 267, 286, 313, 343, 351n, 354-357, 476, 477n, 486, 547.

ruse *voir* stratégie et tactique.

S

satire 80, 114, 204, 205n, 207, 211, 213, 237, 239, 241n, 296, 350-351, 353-354, 357n, 375, 385-387, 400, 404, 420-423, 425n, 450, 529, 534.

scepticisme 142, 165, 166n, 194, 197, 200-201, 211-212, 264n, 444, 492.

sexualité 26-27, 69, 73-76, 334n, 348n, 352, 353n, 358, 394, 400-401, 408, 436n, 442n, 453, 456n, 457, 461, 464, 465n, 468n, 471, 489, 490n, 515n, 517, 521-522, 530, 534-535, 536n;

— (dispositif de) 394, 457, 464, 465n, 517.

sociabilité *voir* commensalité.

somaéconomie *voir* bioéconomie.

souffrance *voir* douleur.

stratégie et tactique, ruse 394, 484, 486, 488, 490, 499, 523, 524n, 538.

stylistique de l'existence *voir* esthétique.

subjectivation *voir* assujettissement.

sublime 15, 51, 161, 167n, 234n, 235-249, 371, 547, 549.

surface et profondeur 16, 30, 87n, 151, 153-154, 160-161, 187, 213, 215, 220, 286, 288, 291, 489n, 548.

sympathy, sympathie 148, 149, 163, 250, 303-304, 342, 371-374, 395, 397-398, 409-417, 427, 428n, 452, 548.

T

tabac *voir* matières à plaisirs.

tactique *voir* stratégie et tactique.

tautologie et tautologie vive 118, 128-134, 178, 318-319, 368, 373, 386, 407, 546.

tempérance 333, 353n, 381, 385, 498;

— (mouvement de) 201n, 203, 379, 401-402, 481n, 482n, 491, 494, 545;

— (récit et roman de) 378-379, 476n, 491-499.

thanatos *voir* éros et *thanatos*.

tragédie, tragique 13, 14, 16, 24, 25, 139, 142, 148, 159n, 163, 193, 214, 255, 277, 278n, 287, 288, 289-291, 294, 298-307, 307-323, 330, 339, 343, 344, 349n, 455, 463, 545, 547.

transcendantalisme 41, 150, 205n, 234n, 350-351, 418-426, 427, 430, 431n, 439.

travail-plaisir *voir* valeur-plaisir.

travail-souffrance *voir* valeur-douleur.

V

valeur-douleur, travail-souffrance 503, 506, 508, 509, 511n, 513-514, 516, 518-520, 522, 526, 527-529, 531, 533, 534, 536, 538, 540-542, 546.

valeur-plaisir, travail-plaisir 509-510, 511n, 513-516, 524-525, 534, 536, 539, 541.

vanité (éthique et esthétique de la) 154n, 273, 282-284, 332.

végétarien (régime) 65, 80, 94-96, 100, 348n, 351-352, 354, 356, 363-364, 375, 379, 545.

vérité

— (épistémique) 44, 84, 113n, 116n, 134, 139-142, 147, 150, 154, 159-165, 166, 169, 178, 180, 191, 193-207, 207-215, 231-234, 237, 248-249, 268, 281, 368, 470, 505, 548;

— (éthique) 282, 283, 307-308, 312, 316-317, 349.

REMERCIEMENTS

Ce livre se veut un hommage à Philippe Jaworski, qui m'a mené vers Melville et dont l'œuvre critique et éditoriale a été d'une aide essentielle. Je l'en remercie très affectueusement. Plus généralement, ce travail a été nourri par la critique melvillienne française, passée et présente, qui a contribué à faire de Melville en France un auteur américain capital.

Je remercie très sincèrement et très chaleureusement l'Association Française d'Études Américaines et Sorbonne Université Presses – en particulier Guillaume Boulord pour son précieux travail d'éditeur et Guillaume Müller-Labé pour ses relectures –, qui ont rendu possible la publication de cet ouvrage. Je remercie tout spécialement Marc Amfreville de sa bienveillance et son soutien, dont j'ai été touché et honoré.

Je remercie aussi mes amis, grâce à qui je ne suis pas devenu « une sorte d'Ismaël, sans un seul ami ou compagnon », pour leurs encouragements et le plaisir de leur compagnie : en particulier Andréa, Clémence (et ma petite filleule, Mila), Hélène, Mélanie, Olivier, Paul, Romain, Samy, Sarah, Thibaut. Merci, surtout, à Geoff pour ses suggestions toujours lumineuses.

Je remercie enfin ma famille : en premier lieu mes parents, bien sûr, pour m'avoir laissé et rendu libre de devenir ce que je suis, ainsi que mon frère jumeau, Guillaume, et adresse une pensée particulière à mon grand-père breton et ma grand-mère bourbonnaise, pour leur douce et incroyable vitalité.

Joyeux anniversaire Herman.

TABLE DES MATIÈRES

Note éditoriale	8
« <i>Capabilities of enjoyment</i> »	
Melville et « l'usage des plaisirs mondains »	11
Une certaine idée de Melville	12
« <i>Capabilities of enjoyment</i> »	17
Approche(s)	30

589

PREMIÈRE PARTIE

POÉTIQUE DES PLAISIRS

Introduction	39
Chapitre 1. L'usage poétique des plaisirs	43
Matières, signes et métaphores	48
Le monde est une table	48
Symboles-matières	56
Condiments : aigre-doux et sucré-salé	60
Personnages, boissons, aliments : les corps-nourritures	66
Femmes-fleurs et femmes-fruits	69
Des corps comestibles	77
Chapitre 2. La gourmandise des corps dans <i>Typee</i>	83
L'impossibilité d'une île	88
Symptômes : corps-nourritures, désir et cannibalisme	92
L'horizon de la jouissance : fêtes galantes et danses macabres	102
Chapitre 3. Plaisirs et discours : les banquets melvilliens	111
Banquets d'intertextes	111
Le banquet dans <i>Mardi</i> : un régime tautologique	115
Le banquet mardien : lieu de discours sur les plaisirs	118
Banquets de mets et de mots	124
Matières à discours	128

DEUXIÈME PARTIE

SÉMIOTIQUE, ÉPISTÉMOLOGIE
ET ESTHÉTIQUE DES PLAISIRS

Introduction	139
Chapitre 4. Melville et les signes.....	143
« Alphabet » des plaisirs et « mathématique » de la souffrance	143
Cosmétique et vérité	150
Chapitre 5. L'épistémè de la jouissance.....	159
« <i>Can Truth betray to pain?</i> » : Pierre ou les ambiguïtés de la souffrance	159
Construire, déconstruire et jouir dans <i>Moby-Dick</i>	166
Construire et déconstruire son objet	171
Jouer et jouir de son objet	177
<i>The Confidence-Man</i> et la jouissance du faux	193
Le vin et la vérité	195
L'ivresse du discours.....	207
Chapitre 6. Physiologie et esthétique de la vérité.....	217
Une philosophie du ventre	218
Penser, digérer, connaître	218
Le discours-nourriture.....	225
Pour une esthétique somatique	231
Les plaisirs esthétiques	235
<i>Moby-Dick</i> et la physiologie du sublime	240

590

TROISIÈME PARTIE

ÉTHIQUE ET DIÉTÉTIQUE DES PLAISIRS

Introduction	255
Chapitre 7. Vie et antipéristase.....	261
Le principe melvillien du plaisir	263
L'expérience antipéristatique de la vie	270
Chapitre 8. Esth/éthiques de la joie.....	275
De la possibilité d'être joyeux.....	277
L'Ecclésiaste : joie et vanité	278
La sagesse du rire	285
« <i>Tales of terror told in words of mirth</i> » : l'humour tragique dans <i>Moby-Dick</i>	288

Humour et humeurs.....	294
Humour et tragique	298
« <i>A wild, perverse humorousness</i> » : la joie tragique dans <i>Pierre</i>	307
<i>American pastoral</i>	309
Le grand renversement	311
Que la joie demeure : <i>amor fati</i> , joie tragique et jouissance.....	314
Chapitre 9. Régimes et régimes de soi : les quatre ascètes	325
Achab : pouvoir	330
Pouvoirs de l'ascèse	332
Jouissance de l'ascèse	339
Pierre : écriture	343
Le menu du destin.....	344
La régulation des appétits	347
Deux régimes d'écrivains.....	350
Bartleby : affects.....	360
Une comédie des régimes.....	360
Le scribe de la faim	366
Franklin : économie	374
L'économie des plaisirs.....	376
Un régime capitaliste.....	382

QUATRIÈME PARTIE
SOCIALITÉ, POLITIQUE
ET ÉCONOMIE DES PLAISIRS

Introduction	393
Chapitre 10. Amitiés melvilliennes	397
Mariage, célibat : partages et « genres » de plaisirs.....	399
Le bal des célibataires melvilliens	403
<i>American sympathy</i> : les compagnonnages masculins	409
<i>Éros et philia</i> : l'amitié qui n'ose dire son nom.....	418
<i>The Confidence-Man</i> :	
l'amitié transcendantaliste a les mains pures, mais elle n'a pas de mains.....	419
<i>Moby-Dick</i> : amitié, plaisir, vertu	426
<i>Éros, philia</i> et leurs masques	443
Les masques de l'amitié dans « Benito Cereno »	445
<i>Billy Budd</i> : la chute de l'éromène.....	454

Chapitre 11. (Bio)politique des plaisirs : régulation et production des plaisirs dans <i>Redburn</i> et <i>White-Jacket</i>	475
La tyrannie des plaisirs.....	476
La discipline par les plaisirs.....	477
Plaisirs transfuges : créer, disséminer, dissimuler ses plaisirs.....	487
Le roman intempérant : l'intertexte des <i>temperance novels</i>	491
Chapitre 12. Économie(s) du plaisir et de la douleur.....	501
Plaisirs et civilisations dans <i>Typee</i> et <i>Omoo</i>	504
La protoéconomie des plaisirs taïpis.....	504
La mise au travail ou la racine de tous les maux.....	517
L'espace-temps économique du labeur et du plaisir.....	527
Conclusion. L'archipel des plaisirs.....	545
Bibliographie sélective.....	551
Index.....	573
Index des noms.....	575
Index des œuvres.....	579
Index des notions.....	581
Remerciements.....	587
Table des matières.....	589