

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



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.

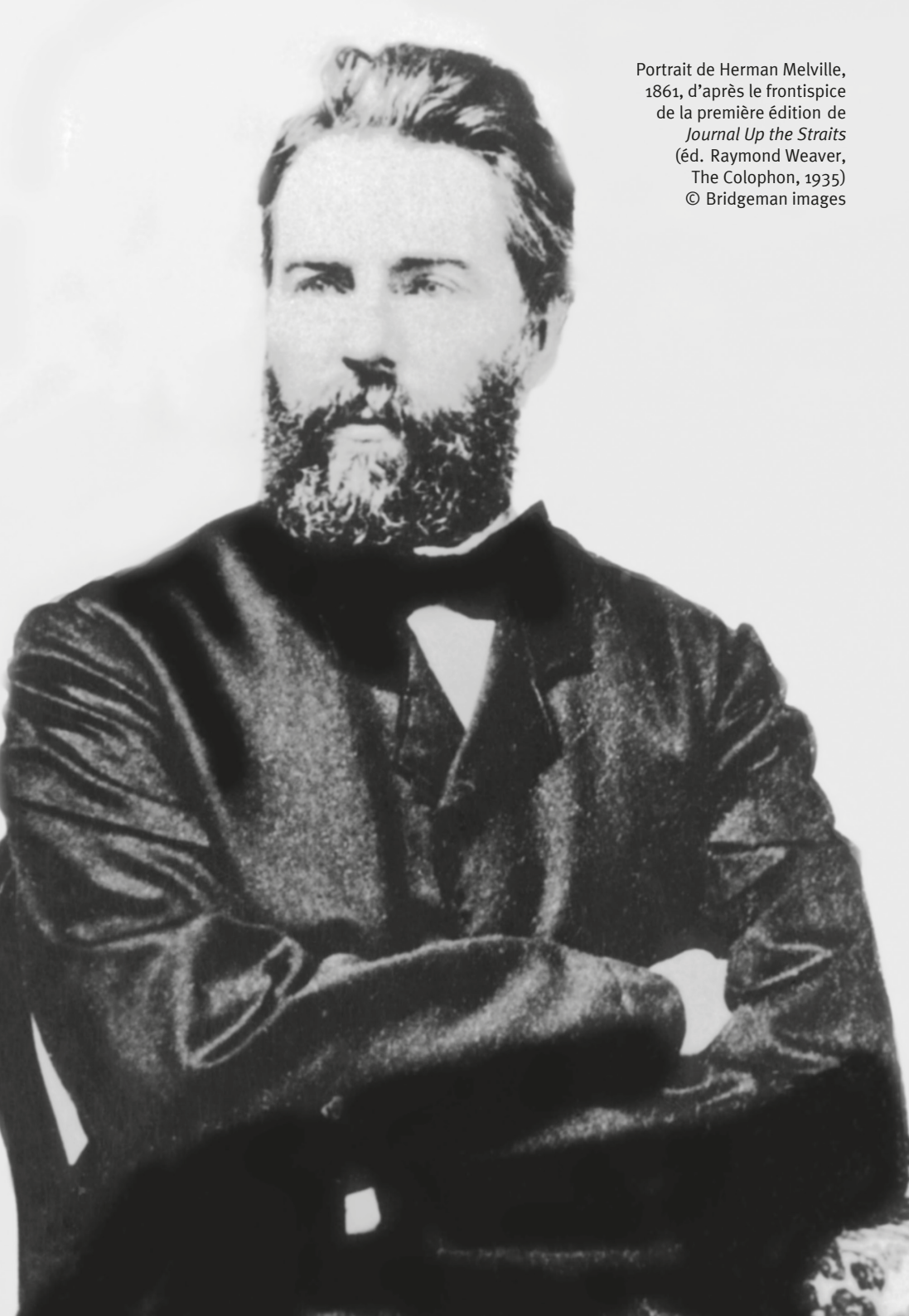
CM *The Confidence-Man: His Masquerade*, New York, Library of America, 1984.

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

PHYSIOLOGIE ET ESTHÉTIQUE DE LA VÉRITÉ

La question de la place du corps dans la pensée est au cœur du dialogue de Melville avec la philosophie occidentale. Pour Melville, boire et manger sont des actes épistémologiques, au sens où ils sont à la fois la source de métaphores centrales pour figurer l'acte de connaître et eux-mêmes des actes dignes de devenir des objets d'étude. La place du ventre dans le processus de la connaissance fait du goût et de la digestion les images clefs d'une épistémologie qui prend ainsi part au débat sur la réalité ou l'immatérialité du monde extérieur. La preuve du pudding, c'est qu'on le mange, dira Engels, reprenant un proverbe fameux de la Renaissance¹. Le goût est ainsi réellement et métaphoriquement un mode d'accès à la connaissance et suggère un processus somatique : dégustation, indigestion et digestion peuvent être plaisantes ou douloureuses. En cela, Melville se situe à la croisée d'un héritage renaissant et d'une actualité romantique, d'un point de vue épistémologique mais aussi esthétique. Pour Denise Gigante, le projet romantique se caractérise par la volonté de relier à nouveau l'appétit du corps et le désir de l'esprit, après les tentatives des philosophes de la première modernité de sublimer le goût (*taste*) et de dissocier de l'appareil conceptuel de l'appétit, séparant ainsi l'esthétique et le gustatif, malgré leur origine et étymologie communes². L'importance du corps est par là reconsidérée dans la littérature romantique, qui peut être aussi idéaliste que matérialiste, en quête d'idéal et en même temps sensible au somatisme de l'expérience³. De même, chez Melville, le corps est sujet de goût.

- 1 Elizabeth Knowles (dir.), *The Oxford Dictionary of Quotations*, Oxford, OUP, 1999, p. 609. Engels l'a rendu célèbre en l'utilisant en 1892 dans une introduction à l'édition anglaise de *Socialism: Utopian and Scientific* (1880).
- 2 Denise Gigante, « Foreword », dans Thomas H. Schmid & Michelle Faubert (dir.), *Romanticism and Pleasure*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. xi.
- 3 Thomas H. Schmid & Michelle Faubert, « Introduction », dans *ibid.*, p. 2-3.

La critique melvillienne de la philosophie concerne souvent les rapports au corps et à la matière. Lorsque Taji mentionne Berkeley dans *Mardi*, c'est pour se moquer de son immatérialisme qui contredit la réalité vécue, en particulier la réalité du ventre : « [...] l'évêque Berkeley [...] n'en était pas moins fort matérialiste, pour tout ce qui touchait la matière elle-même. Pas de danger qu'il prît pour une pseudo-perception [...] une part de pudding⁴... » Cette remarque s'inscrit dans une tendance générale des narrateurs et personnages melvilliens : la critique des systèmes philosophiques dénués de corps et de cœur⁵. Au contraire, leurs goûts philosophiques se portent plus volontiers, par exemple, vers Montaigne et sa pensée incarnée. Le narrateur de « I and My Chimney » professe ainsi son amour pour ce « vieux Montaigne », qu'il associe au « vieux fromage » et au « vin vieux »⁶, et le capitaine Vere dans *Billy Budd* a aussi le goût des écrivains non conventionnels tel Montaigne, qui « [philosophe] honnêtement et avec bon sens sur les choses réelles [realities⁷] ». Cette manière de philosopher sur des réalités ne doit pas néanmoins se comprendre comme une simple philosophie du bon sens, mais comme une philosophie des matières, et en particulier, des matières à plaisirs.

Penser, digérer, connaître

Si le monde est une table, selon la métaphore centrale de *Mardi*, alors le connaître demande d'y goûter. Discours et savoirs y sont des aliments parmi d'autres, à ingérer et assimiler. Le récit étiologique du « système du sandwich » est ainsi une réponse alimentaire de Babbalanja à la question de Média, qui sollicite sa « sagesse » : « votre science [sapience] peut-elle nous expliquer l'origine de nos îles dans leur ensemble⁸? » Ce

4 *M*, 661, 723.

5 C'est le reproche que Melville adresse à Emerson, par exemple. Voir, dans le chapitre 10 du présent ouvrage, la sous-partie « *Eros et philia* : l'amitié qui n'ose dire son nom ».

6 *UP*, 1309, 557.

7 *BB*, 914, 18.

8 *M*, 969, 1072.

terme central initie la métaphore filée culinaire par le lien étymologique qu'il suggère : saveurs et savoirs ont pour origine commune le verbe latin *sapere*, signifiant à la fois connaître et goûter⁹, que l'on retrouve dans le terme anglais *sapience*¹⁰. Ce lien remonte à la Bible : c'est le fruit de l'arbre de la connaissance qu'Ève dévore¹¹. Dans *Paradise Lost*, elle décrit cet arbre par le terme *sapience* : « arbre vertueux, précieux, dont l'opération bénie est la sagesse [*sapience*¹²]. » Milton souligne ainsi régulièrement les affinités de goûter et connaître, par exemple lorsque Raphaël déclare à Adam que « la science est comme la nourriture » (« *Knowledge is as food* »¹³), ou lorsque Samson explique, dans *Samson Agonistes* (1671) que « pour connaître, il ne faut pas voir mais goûter » (« *The way to know were not to see but taste* »¹⁴). *Mardi* se nourrit de cette tradition biblique et miltonienne dans sa succession de banquets et de discours qui apportent des semblants de réponses gustatives à des questionnements épistémologiques ou théologiques¹⁵.

La poétique géologique de Babbalanja dans le système du sandwich fonctionne par littéralisation de l'étymologie de *sapience* et de la métaphore du « sandwich¹⁶ ». Il faut savoir digérer les nutriments

- 9 *Le Grand Gaffiot* donne plusieurs sens pour le verbe *sapio*, *is*, *ere*, dont « avoir du goût » et « sentir par le sens du goût », en plus de « connaître ». On pourrait dès lors, en ce qui concerne l'épistémologie mardienne, traduire la célèbre injonction d'Horace, « *Sapere aude* », par « Ose goûter ».
- 10 Le *Webster's Dictionary* de 1846 indique pour *sapience* l'étymologie latine *sapientia* (l'édition de 1828 précisait : de « *sapio*: *to taste, to know* »), terme qui signifie à la fois saveur/goût et intelligence/sagesse.
- 11 Denise Gigante, *Taste: A Literary History*, New Haven, Yale UP, 2005, p. 23, 36.
- 12 John Milton, *Paradise Lost*, éd. Christopher Ricks, London, Penguin Books, 1989, IX, v. 795-797, p. 215 ; *id.*, *Le Paradis perdu*, trad. François-René de Chateaubriand, Paris, Gallimard, 1995, p. 254.
- 13 *Id.*, *Paradise Lost*, éd. cit., VII, v. 126, p. 160 ; *id.*, *Le Paradis perdu*, éd. cit., p. 199.
- 14 *Id.*, *Samson Agonistes*, v. 1091, cité par Denise Gigante, *Taste*, *op. cit.*, p. 23.
- 15 Montaigne fait un jeu de mots similaire dans « De l'expérience » : « *Cui cor sapiat, ei et sapiat palatus* », « Celui qui a l'esprit avisé, doit avoir le palais avisé » (*Les Essais* [1595], éd. Jean Balsamo, Michel Magnien & Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, III, 13, p. 1159). La phrase latine est présente dans l'édition de Melville (*The Works of Montaigne*, éd. William Hazlitt, London, John Templeman, 1845, p. 515).
- 16 *M*, 970, 1073.

qui composent ce sandwich d'un type particulier, car sous couvert de cosmographie culinaire fantasque se construit une parodie de discours scientifiques contemporains à la publication du roman¹⁷. L'image de la soupe originelle est inspirée d'Abraham Gottlob Werner, géologue allemand pour qui un océan universel était à l'origine du monde, et la métaphore culinaire du monde-sandwich, dont la profondeur est constituée de couches d'aliments superposées, une manière de vulgariser les théories de Charles Lyell sur la formation des strates géologiques. Or, comme l'explique Michel Imbert, le développement de la géologie en tant que science constituait une profonde remise en cause du dogme chrétien de la Genèse, et en particulier de la théologie naturelle de William Paley. Si le système du monde-sandwich peut être lu comme une fable étiologique virtuose dans son maniement de la métaphore filée culinaire, cela ne doit donc pas masquer l'importance des questionnements épistémologiques et théologiques que cette isotopie véhicule, le système-sandwich témoignant de la révolution scientifique à laquelle les systèmes de Lyell, et un peu plus tard de Darwin, donnèrent lieu. Ainsi, les sédiments sont des nutriments. L'explication du monde-table, savoureuse en tant qu'elle exploite les ressources poétiques de la langue en associant strates et sandwiches, est porteuse de savoirs-nutriments en contrebande, qu'elle permet de faire ingérer, digérer et assimiler. L'impasse à laquelle mènent les interrogations sur les différents modes d'accès à la vérité dans *Mardi* ne doit pas masquer l'élaboration de savoirs composés de nutriments intégrés à la fiction.

À la suite de *Mardi*, *Moby-Dick* est une grande « fable du ventre¹⁸ ». Dans ce cadre, l'épistémologie ismaélienne est un système digestif, une philosophie du ventre qui cristallise les liens récurrents entre philosophie et alimentation chez Melville. Dans *Mardi*, Babbalanja s'interroge sur les liens entre lyrisme et indigestion : « les fées accompagneraient-elles

17 Comme le note, à la suite d'Elizabeth S. Foster, Michel Imbert (« 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>, consulté le 15 octobre 2018).

18 Voir Agnès Derail-Imbert, *Moby Dick. Allures du corps*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2000, p. 149-177.

l'indigestion ? Nos rêves viennent-ils donc d'en bas et non des cieux¹⁹ ? » La question suggère qu'il est possible d'inverser le *topos* de l'inspiration divine en le remplaçant par celui de la production digestive : l'origine des rêves comme des idées, c'est peut-être le ventre. Comme il le rappelle, « nous mangeons et buvons bien longtemps avant d'être conscients de nos pensées²⁰ », et le philosophe ne peut ni ne doit se défaire de son existence incarnée, mais préférer son appétit satisfait à l'« impalpable²¹ ». Ces rapports de philosophie et alimentation se retrouvent en des termes similaires dans *Pierre*, où les Apôtres se nourrissent de Berkeley et Kant à défaut de pouvoir se nourrir de Hobbes : « [...] les abondants loisirs de leurs greniers (au propre et au figuré) s'unissent à ceux de leur estomac pour les gratifier de cette attention sans mélange indispensable à la bonne digestion des sublimes catégories de Kant, seules substantielles [*palpable*] *kantités* de leurs vies généralement insubstantielles [*impalpable*]²². » Pour le narrateur, les Apôtres tentent vainement de renverser l'ordre du « palpable » et de l'« impalpable », en se nourrissant de Kant comme toute « nourriture intellectuelle²³ », faute d'aliments plus substantiels. S'il souligne à la fois l'admiration et la moquerie que lui inspirent ces clochards célestes (« *glorious paupers* »), il ne cachera pas, plus tard, la force de son dédain pour les contempteurs du corps : « Quelle sottise de croire qu'en affamant le corps tu engraisseras ton âme²⁴ ! »

De même, la philosophie pour Ismaël est une affaire de ventre, et il se moque des prétendus philosophes en les qualifiant d'hommes qui ont dû se « briser le tube digesteur²⁵ ». Plus tard, il se présente comme un homme qui pense en digérant, par le truchement d'une référence moqueuse à Platon et Kant : « J'ai, à l'époque, consacré trois jours entiers à la studieuse digestion de ces tombereaux de pain, de bœuf et de bière, au cours desquels me traversèrent l'esprit des légions de pensées susceptibles

19 *M*, 985, 1089.

20 *M*, 1004, 1112.

21 *M*, 1032, 1142.

22 *P*, 943, 311.

23 *P*, 958, 327.

24 *P*, 981, 349.

25 *MD*, 73, 847.

d'une application transcendantale et platonicienne²⁶ ». Pour Ismaël, la pensée naît dans l'estomac, corps et pensée entrent poétiquement dans des rapports consubstantiels. Le sujet qui pense est un corps qui pense. Ainsi, si « les corps melvilliens sont congénitalement dyspeptiques²⁷ », la dyspepsie n'en reste pas moins productive. De la même manière que l'ambre gris est issu de l'indigestion du cachalot (comme l'expliquent *Mardi* et *Moby-Dick*), la dyspepsie des corps humains peut aussi produire idées et pensées, comme l'idée de l'enfer. Dans ce qui relève à la fois d'une référence parodique à la pomme d'Ève et d'une remise en question de la transcendance des principes religieux, Ismaël explique que « l'enfer est une idée née d'un chausson aux pommes mal digéré et qui s'est depuis lors perpétuée à travers les dyspepsies héréditaires entretenues par les ramadans²⁸ ». Cette indigestion originelle, détermination historico-physiologique fantaisiste d'un système de règles religieuses, dont Ismaël se sert pour se moquer des interdits culinaires, doit aussi se lire sérieusement comme la marque d'une conception matérialiste de la pensée déjà présente dans *Mardi*. On peut lire cette pensée du ventre comme une réactivation poétique, parodique et critique de ce que Bachelard a appelé le mythe de la digestion (qui constitue pour lui un obstacle épistémologique), une forme de projection anthropomorphique qui consiste à penser que tous les phénomènes naturels procèdent de la même manière que le corps humain, par ingestion et digestion : « En réalité, la connaissance des objets et la connaissance des hommes relèvent du même diagnostic et, par certains de ses traits, le réel est de prime abord un aliment²⁹. » Dans *Moby-Dick*, Ismaël joue avec ces formes de l'imaginaire préscientifique, moins pour expliquer sérieusement le monde que pour en faire un instrument métaphorique (un ventre autoparodique) qui sert sa critique des systèmes taxinomiques abstraits³⁰.

26 *MD*, 488, 1269.

27 Agnès Derail-Imbert, *Moby Dick. Allures du corps*, op. cit., p. 173.

28 *MD*, 110, 884.

29 Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique* [1938], Paris, Vrin, 1993, p. 169.

30 Ismaël reprend une image commune à la Renaissance, chez Rabelais ou Browne, pour en faire un instrument critique moderne, en ce que cette revalorisation du

Il faut donc comprendre ce rapport d'équivalence entre penser et digérer comme une figuration littérale de ce qu'est l'analyse : une découpe en morceaux, une digestion par décomposition de nutriments, qui provoque assimilation ou déjection.

Le chapitre « The Whale as a Dish » fait de la baleine en tant qu'aliment un objet de recherche scientifique, dont Ismaël retrace « l'histoire et la philosophie », en nourrissant son discours de multiples sources entremêlées sans être citées, c'est-à-dire digérées³¹. L'intérêt de ce chapitre est le paradoxe qui en constitue le centre : Ismaël étudie la baleine en tant que plat, mais son discours explique qu'en réalité, la baleine n'est pas un plat (ou ne devrait pas l'être). Les marins, s'ils consomment le spermaceti en y faisant tremper leurs biscuits, dédaignent la viande de cétacé. Stubb est le seul à en faire une consommation régulière, mais il en fait un rite de consommation guerrière qui se rapproche plus d'une forme de cannibalisme symbolique (ingérer la proie ennemie) que d'un simple goût pour la viande elle-même. Ismaël lui-même ne goûte qu'à une seule occasion une partie du corps du cachalot : le *plum-pudding*, qui, contrairement à ce que son nom suggère, n'est pas un plat. Le terme désigne certains morceaux de chairs qui adhèrent à la couverture de lard du cachalot mais ne sont pas censés être mangés. Il lui est cependant difficile de résister à l'envie de goûter un objet si « beau », et il confesse en avoir mangé un morceau à la dérobee, « en dépit de ce que commande la raison³² ». Il s'agit ici plus de curiosité esthétique – qui se réalise oralement : cette impulsion est dite irrationnelle, mais elle est cohérente avec le devenir-aliment des matières dans la poétique du monde-table, où le goût esthétique est gustatif – que d'un goût véritable pour la baleine en tant qu'aliment³³. Si elle est discréditée « chez les gastronomes du monde civilisé », c'est que, explique Ismaël, tout y est

corps et de l'estomac dans la pensée est proche de Nietzsche, qui critique, dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, l'« estomac gâté » des prêtres de la mort : car « l'esprit est un estomac » (Friedrich Nietzsche, *Œuvres*, éd. Jean Lacoste & Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, t. II, p. 446).

31 *MD*, 335, 1112. Sur ces sources, voir la note de Philippe Jaworski (*MD*, 1242).

32 *MD*, 459, 1240.

33 Voir le chapitre 1 du présent ouvrage, « L'usage poétique des plaisirs ».

excessif: trop gros, « trop gras », trop onctueux³⁴. Les épicuriens qui se délectent de la cervelle des petits cachalots sont en outre moqués comme autant de dandys à tête de veau. La dernière raison de ne pas considérer la baleine comme un plat ordinaire est un interdit d'ordre culturel, dit-il, faisant écho au chapitre « The Ramadan » : une réticence à « manger une créature fraîchement tuée, et en outre [à] la consommer à la lumière qu'elle fournit³⁵ ».

Contrairement au titre du chapitre, la baleine n'est donc pas un plat. De fait, c'est plutôt en tant qu'objet de connaissance que la baleine est au menu. Le cétacé en tant que plat métaphorique se découpe et se dissémine dans les images descriptives des chapitres techniques. Le cachalot peut ainsi être « pelé » comme une « orange »³⁶. Son lard a la consistance d'une « viande de bœuf au grain serré³⁷ » et fournit la matière du *plum-pudding*. Ces morceaux de lard peuvent devenir des « grattons » qui « alimentent » les flammes³⁸. Enfin, la substance transparente qui recouvre le cachalot est comparée à de l'« *isinglass*³⁹ », terme qui peut désigner des « lamelles de mica » (traduction de Philippe Jaworski) mais aussi de l'« ichtyocolle », matière utilisée au XIX^e siècle dans la clarification du vin et de la bière ainsi que dans la préparation de la gelée et du blanc-manger. Le véritable cétacé en tant que plat est donc élaboré dans la description d'Ismaël (et participe ainsi à l'épistémologie du monde-table). L'étudier, c'est le mettre au menu, et tenter de le connaître, c'est le cuisiner selon les moyens du bord, car ce n'est pas un plat comme un autre : « Peux-tu échouer un cachalot adulte sur les bordages de ton pont pour procéder à son examen, comme un cuisinier présente un rôti de porc sur un plat ? Sûrement pas⁴⁰. »

Si la baleine est au menu, c'est donc en tant qu'objet de la volonté de connaître, car l'objet, à défaut de pouvoir être réellement mangé, se

34 *MD*, 335-336, 1112-1113.

35 *MD*, 336, 1113.

36 *MD*, 340, 1117 ; 374, 1154.

37 *MD*, 341, 1119.

38 *MD*, 463, 1245.

39 *MD*, 341, 1119.

40 *MD*, 490, 1271.

découpe et se constitue en tant que plat métaphorique sous le regard et par l'écriture d'Ismaël le cuisinier-connaisseur-poète. Dans le prolongement de cette isotopie, c'est l'homme lui-même qui, dans *The Confidence-Man*, est mis au menu de l'examen et de la dégustation. Il se goûte à la mode des gastronomies locales, comme l'explique le cosmopolite, dans un passage qui pourrait s'intituler « Man as a Dish » et qui joue avec virtuosité sur les métaphores culinaires⁴¹. Selon le cosmopolite, « dégustateur de races », l'homme est à la fois « un mets délicieux » et un « vin » à siroter, qui se goûte selon ses variations gastronomiques raciales (« races »), et dont la saveur est toujours corsée (« racy »). Le plaisir ou déplaisir que sa dégustation procure divise le monde en épicuriens philanthropes ou « abstèmes » misanthropes⁴². L'humaine condition est ainsi une variété de préparations, une multiplicité de réalités culinaires qui peuvent nourrir une épistémologie, une physique et une métaphysique, pour reprendre une formule de Montaigne : « Je m'étudie plus qu'autre subject. C'est ma métaphysique, c'est ma physique⁴³. » De la même façon, dans l'étude melvillienne de l'homme ou du cétacé, physique et métaphysique sont inséparables.

Le discours-nourriture

Dans la poétique melvillienne du monde-table et du cannibalisme universel, tout aliment devient discours, tout discours devient aliment. Comme on l'a noté dans le chapitre 3, les banquets mardiens sont marqués par la transformation du mot en mets, la mise en place d'un discours-nourriture qui s'évalue à l'aune du plaisir qu'il procure, en particulier gustatif, comme le suggère le roi Abrazza, qui prie « Youmi de chanter de vieilles chansons, Mohi de conter de vieilles histoires, Babbalanja d'exposer les vieilles ontologies, tout en encourageant chacun

41 *CM*, 756, 982.

42 Bachelard mentionne la « coutume de répéter que l'optimisme et le pessimisme sont questions d'estomac » et cite l'exemple de Schopenhauer qui cherchait des « aliments de misanthropie » (*La Formation de l'esprit scientifique*, *op. cit.*, p. 169).

43 Montaigne, « De l'expérience », *Les Essais*, éd. cit., III, 13, p. 1119, traduit dans *The Works of Montaigne*, éd. cit., p. 497.

à boire de son vin vieux⁴⁴ ». Les distinctions génériques entre types de savoirs (poétique, historique, métaphysique) s'abolissent ici par la communion autour du vin et du même qualificatif (« *old* ») qui témoigne d'une qualité commune : leur âge. Ce critère d'excellence d'un discours est ainsi d'origine gustative. Une telle perception de la langue comme parole-nourriture se rencontre dans toute l'œuvre melvillienne. Dans *Omoa*, la métaphore est utilisée pour décrire l'effet de la conversation de Long-Spectre et Vaavi sur le narrateur, qui en souffre : « ils produisaient à eux deux une telle fricassée [*fricasse*] de voyelles et de consonnes qu'on avait la cervelle toute tourneboulée⁴⁵. » À l'inverse, il goûte parfois avec volupté les talents d'orateur de Long-Spectre (« c'était un tel régal [*a treat*] de l'entendre⁴⁶ »). Ces métaphores culinaires figurent l'impact physiologique et somatique de mots qui se consomment et causent plaisir ou douleur. Dans *Redburn*, l'accent de Carlo procure un plaisir « pareil à un fort vin de Porto mélangé à un délicieux sirop⁴⁷ ». Ce qui prévaut alors n'est pas le caractère informatif de la parole mais sa capacité à nourrir et donner du plaisir. Cette équivalence de paroles et nourriture est aussi posée lors des repas des « mess » de *White-Jacket*, où les anecdotes des marins font office de condiments : « [Ils] agrémentaient leur rata de bœuf salé d'histoires de terribles embuscades dans les Everglades⁴⁸ ». Paroles, mets et boissons sont ainsi interchangeable, comme le montre Wellingborough dans *Redburn*, où, dans l'auberge d'un petit village anglais, il « régale » son auditoire d'histoires sur l'Amérique tandis qu'ils le « régalent » de bière⁴⁹. L'isotopie de la parole-nourriture redéfinit par conséquent le sens de l'ouïe : entendre, c'est avaler, écouter, c'est digérer. Dans *The Confidence-Man*, le cosmopolite maximise l'attention qu'il prête à l'histoire du colonel Moredock par un transfert synesthésique de l'écoute à la digestion et fait montre d'une « concentration tout entière

44 *M*, 1135, 1251.

45 *O*, 561, 603.

46 *O*, 519, 559.

47 *R*, 252, 272.

48 *WJ*, 391, 413.

49 *R*, 215, 232.

occupée à digérer [*digesting*] les choses entendues⁵⁰ ». Cette digestion a des effets physiologiques, par exemple dans « Benito Cereno », où Cereno semble souffrir d'aigreurs d'estomac linguistiques, « comme occupé à digérer avec aigreur la lie du prétendu affront susdit⁵¹ ». Plus tard, il se contredit et « ravale » ses paroles (« *this eating of his own words* »), au sujet de ce qui s'est passé pendant la traversée du cap Horn, en même temps qu'il semble « ronger » douloureusement son propre cœur (« *eating his own heart* »)⁵².

Le discours-nourriture relève ainsi d'une conception poétiquement matérialiste de la langue, au sens où le mot-signifiant est toujours déjà une matière, qui se consomme, se digère bien ou mal et peut ainsi donner du plaisir ou faire souffrir. Comme dans *Mardi*, l'aliment lui-même nourrit la parole-nourriture et devient matière à parole. Ainsi que l'explique Ismaël, ce n'est pas tant l'aliment lui-même qui l'intéresse, que la parole sur les aliments : « [...] je n'ai jamais été tenté de rôtir des volailles... encore que, une fois cuit, judicieusement beurré, habilement salé et poivré, personne n'évoquera [*no one will speak of*] un volatile doré avec plus de respect, et même de révérence, que votre serviteur⁵³. » Il met en œuvre ce principe de célébration de l'aliment dans le chapitre « The Decanter ». Si les aliments y sont des objets d'étude, il transmute ses propres paroles en aliments pour les lecteurs. Les multiples éléments de la « table » statistique qu'il insère dans son chapitre deviennent les aliments d'un banquet de lecture : « La plupart des tables statistiques sont d'une lecture aride et desséchante ; ce n'est pas le cas ici : le lecteur croule sous une avalanche de barriques, futailles, gallons et canons de nourriture solide, et de bon gin⁵⁴. » De même, sa description de la soupe de palourdes de M^{me} Hussey glisse de l'odeur mystérieuse du

50 *CM*, 768, 993. Traduction légèrement modifiée.

51 *PT*, 270, 692.

52 *PT*, 292, 713. Cette image est peut-être un souvenir de Shakespeare, chez qui la métaphore du discours-nourriture est très fréquente, par exemple dans *Much Ado About Nothing* (IV, 1, l. 273), où Béatrice demande à Bénédict : « *Will you not eat your word?* » (William Shakespeare, *Comédies II*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 464).

53 *MD*, 24, 797.

54 *MD*, 488, 1269.

plat à l'analyse de son élaboration pour en donner une « délicieuse explication ». Son éloge s'intéresse à l'art combinatoire des ingrédients et en fait une combinaison goûteuse de mots : « Cette soupe était faite de petites palourdes juteuses, [...] mélangées à du biscuit de mer écrasé et à du porc salé coupé en fines tranches, le tout enrichi de beurre et généreusement assaisonné de poivre et de sel⁵⁵. »

Aussi les narrateurs melvilliens s'intéressent-ils autant aux saveurs des aliments qu'aux mots eux-mêmes et aux signifiants considérés comme des aliments. L'aliment fictif est toujours déjà langage, et le langage devient aliment. La célébration de la consommation est couplée à celle de la nomination. L'appréhension poétique du mot et le goût du signifiant vont jusqu'à prévaloir sur leurs valeurs référentielles, ou du moins acquérir une valeur parallèle autonome. Dès *Typee*, le fruit de l'arbre à pain est, en tant qu'aliment, l'occasion d'un phénomène textuel que l'on retrouve dans toute la fiction melvillienne : la prolifération linguistique. Chez les Taïpis, préparations et vocables se multiplient à partir de cet ingrédient civilisationnel fondamental : le « *poe-e-poe* », l'« *amar* », le « *kokoo* »⁵⁶, ainsi que le « *bo-a-sho* » et le « *tutao* »⁵⁷. Cet aliment unique donne ainsi naissance à une multiplication parallèle et savoureuse de mets et de mots, témoins d'une richesse et d'une variété toujours en devenir. Ce principe qui met en valeur la richesse de la variété à partir de l'unicité (et même, de la pauvreté) se retrouve dans *White-Jacket*, où le narrateur met en avant la créativité des marins face au manque de nourriture, qui créent une abondance linguistique, comme en témoignent les noms donnés à de multiples combinaisons des mêmes aliments de base (eau, biscuit, lard) : « *Scouse, Lob-scouse, Soft-Tack, Soft-Tommy, Skillagalee, Burgoo, Dough-boys, Lob-Dominion, Dog's-Body, [...] Dunderfunk*⁵⁸ ». Le plaisir culinaire est ainsi diversifié et intensifié, voire créé, par le plaisir linguistique de multiplier les mots comme les mets. Les marins (ainsi que le narrateur et ses lecteurs) réussissent à avoir

55 *MD*, 89, 863.

56 *T*, 94, 104.

57 *T*, 126-127, 140-141.

58 *WJ*, 463, 486.

des mots plein la bouche par contraste avec la maigreur des ressources. Leur mot d'ordre : manger le signifiant. Aussi le maigre repas à bord est-il élevé à la dignité d'un banquet de signifiants. Cette conception du discours-nourriture qui attire l'attention sur le signifiant comme matière à consommer rappelle les origines bibliques de la parole divine, comme le signale Ismaël qui, juste avant le sermon du père Mapple, pense à la « chair » (« *meat* ») et au « vin » (« *wine* ») de la Parole (« *word* »)⁵⁹. La fiction de Melville sécularise cette métaphore biblique pour en faire un principe poétique qui détermine la manière dont se lit son œuvre. Le mot devient, littéralement, pain et vin⁶⁰.

Au mot-mets s'associe une certaine conception du livre-aliment, qui s'inscrit dans l'héritage d'un motif commun à la Renaissance : la bibliophagie⁶¹. Dans la version mardienne de la bibliothèque de Babel, les paquets de manuscrits ressemblent à de « raides saucisses de Bologne » qui « fleurissent bon le vieux fromage de Stilton »⁶², tandis que certaines reliures ont l'apparence de la « croûte du fromage⁶³ ». Babbalanja découvre dans cette bibliothèque un auteur païen (Sénèque⁶⁴), dont il va se repaître : « il fallait à ce cannibale dévorer [*feed upon*] un auteur⁶⁵ ». Ces lectures alimentaires ont des effets spécifiques sur leurs lecteurs, comme le déclare Egbert dans *The Confidence-Man* : « De même qu'une alimentation particulière engendre des rêves particuliers, de même des expériences ou des lectures particulières donnent naissance à des croyances ou à des sentiments particuliers⁶⁶. » Dans ce roman, Sénèque n'est pas comestible, dit l'escroc à un jeune étudiant : « Je vous parie

59 *MD*, 60, 835.

60 Sur la parole eucharistique dans *Moby-Dick*, qui signe les « noces du matériel et du spirituel », voir : Agnès Derail-Imbert, *Moby Dick. Allures du corps*, op. cit., p. 168-169.

61 Voir Michel Jeanneret, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, J. Corti, 1987, p. 123-129. La plus célèbre image bibliophage de l'époque est la comparaison du livre et de l'os à moelle dans *Gargantua*.

62 *M*, 939, 1039.

63 *M*, 942, 1043.

64 Le livre a pour titre *A Happy Life*, référence transparente à l'ouvrage de Sénèque, *On the Happy Life (De Vita Beata)*.

65 *M*, 943, 1044.

66 *CM*, 856, 1080.

dix contre un qu'il a rapporté chez lui d'une vente aux enchères un vieux Sénèque moisi [*musty*] et qu'il s'empiffre de ce vieux foin éventé [*stale*⁶⁷]. » S'il ne faut pas prendre la teneur de ces avertissements trop au sérieux (ce sont les paroles d'un escroc, et *a contrario* il est fait l'éloge de Sénèque dans *Mardi*), ils illustrent bien néanmoins, dans leur forme, une conception physiologique de la lecture, comprise comme un acte d'ingestion, digestion, assimilation. Comme parler et écouter, écrire et lire constituent des actes qui sont partie prenante du cannibalisme universel.

230

Cette poétique du discours-nourriture, paroles ou livres, suggère ainsi une certaine idée du roman. Le signifiant est une matière consommable que le roman fait proliférer. La philosophie melvillienne du ventre a un impact sur l'objet-livre et sa lecture-digestion, car les sèmes culinaires nous invitent à lire ces histoires de ventre comme des plats à déguster, des romans-banquets. C'est en effet *Moby-Dick* lui-même qui est un plat, suivant une logique inscrite dans le texte. Evert A. Duyckinck était plus pertinent qu'il ne le croyait lorsqu'il compara le roman à une « bouillabaisse intellectuelle [*intellectual chowder*] mélangeant romance, philosophie, histoire naturelle, belle écriture, bons sentiments, mauvaises expressions⁶⁸ ». Melville lui-même avait utilisé une métaphore culinaire pour en décrire la confection dans une lettre du 29 juin 1851 à Hawthorne : « Vous enverrai-je une nageoire du *Cachalot* [*The Whale*] pour y goûter ? La queue n'est pas encore cuite, bien que le feu d'enfer où flambe [*is broiled*] tout le livre ait déjà pu, raisonnablement, faire son œuvre [*might not unreasonably have cooked it all ere this*⁶⁹]. »

Le principe épistémologique melvillien qui vise à ingérer et digérer discours et objets est ainsi un principe esthétique et romanesque. Dans *Pierre*, les « grandes productions de l'esprit humain », sur lesquelles

67 *CM*, 658, 892.

68 L'article original fut publié le 22 novembre 1851 dans *Literary World*. De même, *Mardi* a été qualifié de « ragoût de mouton » (« *hodge-podge* ») par Charles Gordon Greene dans une critique du *Boston Post* le 18 avril 1849.

69 Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1986, p. 126. Traduction légèrement modifiée.

Pierre veut calquer son livre, sont dites similaires à des « atolls », et « s'édifient selon un cercle qui digère et inclut [*digestively including*] tout ce que l'on peut connaître ou rêver⁷⁰ ». On retrouve dans cette remarque du narrateur à la fois le principe du discours en archipel, qui informe l'œuvre de Melville, et l'image de la digestion des savoirs dans l'œuvre littéraire. La métaphore de l'archipel n'est ainsi pas entièrement séparable de celle de la bouillabaisse. L'acte d'écrire est pour Melville, comme l'acte de connaître, un acte d'ingestion et de digestion. Leo Bersani parle par exemple de son « encyclopédisme cannibale » dans *Moby-Dick*⁷¹. Connaître et écrire partagent un même fantasme digestif : l'écrivain avale tout, « tout doit disparaître⁷² », pour que soient produits à leur tour des romans-aliments : bouillabaisse, bol de lait, gâteaux et bière⁷³.

POUR UNE ESTHÉTIQUE SOMATIQUE

Dans la fiction melvillienne, l'écriture est donc un processus à la fois physiologique et épistémologique, qui fonctionne par consommation, digestion et indigestion de discours, tout en questionnant les conditions d'un discours vrai et en produisant des effets et des affects, comme dans *Moby-Dick* et *The Confidence-Man*. Ce mouvement de l'écriture qui met en scène l'affectivité de la pensée, dont on a appelé le déroulement « jouissance », demande à ce que le lecteur devienne lui-même scripteur/goûteur et relève de ce que Deleuze et Guattari considèrent comme

70 P, 962, 330.

71 Leo Bersani, « Incomparable America », dans *The Culture of Redemption*, Cambridge, Harvard UP, 1990, p. 139. Ce type d'image alimentaire est très fréquent dans la critique melvillienne : le roman melvillien se développe de manière cannibale par consommation de références intertextuelles.

72 Pierre Macherey, *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, 2013, p. 388.

73 Dans une lettre du 8 janvier 1852, Melville décrit *Pierre* à Sophia Hawthorne comme un bol de lait, qu'il oppose au bol d'eau salée qu'était *Moby-Dick*. On a déjà cité les images de gâteaux et de bière qu'il utilise pour décrire *Redburn* à Richard Bentley, elles-mêmes digérées de Shakespeare.

la spécificité de l'art, qui pense par percepts et affects⁷⁴. Ces percepts (métaphores culinaires de la pensée) et affects (plaisir, souffrance, jouissance, parties prenantes de l'acte de vouloir connaître) sont ainsi constitutifs d'une esthétique. Lorsque Ismaël dit chercher à organiser les éléments constitutifs d'un chaos, il dit vouloir penser, dans la mesure où penser, c'est « affronter le chaos⁷⁵ », mais son objectif est aussi esthétique : donner une forme au chaos sans néanmoins le simplifier à outrance. C'est aussi la raison pour laquelle Pierre s'insurge contre les « romans communs » qui cherchent à « systématiser des éléments à jamais insystématisables⁷⁶ » : il leur préfère l'insystématisable tel quel pour ne pas trahir la vérité de l'expérience. Cette vérité de l'expérience demande de reconnaître la vérité des affects, la réalité d'un processus physiologique et affectif non seulement dans la pensée, mais aussi dans la réception esthétique. Dans cette esthétique somatique, le corps est central⁷⁷.

Une telle perspective s'inscrit dans l'actualité littéraire romantique du milieu du XIX^e siècle, en ce que la poétique romantique n'a plus prioritairement pour objet la vérité, mais le plaisir, que Lionel Trilling considère comme une valeur clef de l'esthétique romantique britannique⁷⁸. Il suit en cela la définition coleridgienne de la poésie dans *Biographia Literaria*, ouvrage bien connu de Melville : « Un poème est une sorte de composition qui s'oppose aux œuvres scientifiques en se proposant comme objet immédiat non la vérité, mais le plaisir⁷⁹. »

74 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 155.

75 *Ibid.*, p. 186.

76 *P*, 795, 168.

77 Rappelons que le terme *esthétique* a été créé par Alexander Gottlieb Baumgarten en 1735 sous la forme latine *aesthetica*, dérivée des termes grecs *aisthêtikos* et *aisthanesthai* signifiant « sentir », « percevoir par les sens ».

78 Lionel Trilling, « The Fate of Pleasure: Wordsworth to Dostoevsky », dans Northrop Frye (dir.), *Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute*, New York, Columbia UP, 1963, p. 74-75.

79 Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria* [1817], éd. Adam Roberts, Edinburgh UP, 2014, p. 211. Il s'agit d'un ouvrage que Melville possédait et qui est l'objet de fréquentes allusions dans son œuvre (Mary K. Bercau, *Melville's Sources*, Evanston, Northwestern UP, p. 69). Dans *White-Jacket*, par exemple, le chapelain se déplace

De même, la préface des *Lyrical Ballads* de Wordsworth (que Coleridge mentionne dans *Biographia Literaria*) parle du « grand principe élémentaire du plaisir par lequel [l'homme] connaît, ressent, vit et se meut⁸⁰. » Il s'agit chez eux d'un principe esthétique qui n'a rien de naïf, à l'opposé par exemple d'Akenside et son poème philosophique, *The Pleasures of Imagination* (1744), cité dans « Fragments from a Writing Desk » et *The Confidence-Man* comme emblématique d'un optimisme béat⁸¹. Le plaisir romantique est au centre d'une épistémologie et d'une esthétique, la marque du sujet connaissant qui se sent être et penser. Si Melville n'abandonne jamais tout à fait l'objet de la vérité au profit du plaisir, il ne manque pas d'interroger ce qui fait la vérité du plaisir esthétique.

Les mises en scène de réception esthétique dans sa fiction mettent en avant l'engagement du corps des personnages/sujets esthétiques dans les spectacles sensoriels. Dans les mondes-tables melvilliens, le plaisir esthétique retrouve son origine gustative et physiologique, comme le suggère Redburn à propos d'un tableau de son enfance (« Je pensais qu'une bouchée de cette peinture pourrait avoir bon goût [*might taste good*⁸²] »), ou le narrateur de *Pierre*, qui décrit les sons de la guitare d'Isabelle comme « délicieux » (« *delicious* »⁸³). Les descriptions de la beauté (naturelle ou artistique) mettent ainsi l'accent sur les sensations du plaisir que cette beauté provoque, soulignant par là les origines physiologiques du beau. C'est moins la description de la beauté elle-même qui importe que la dénotation du plaisir de sa contemplation et

avec la *Biographia Literaria* à la main (*WJ*, 486, 510). Suivant cette définition de Coleridge, on peut lire *Mardi* comme un gigantesque poème (romantique). Voir, dans le chapitre 3 du présent ouvrage, la sous-partie « Le banquet dans *Mardi* : un régime tautologique ».

80 William Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads* (1802), dans William Wordsworth & Samuel T. Coleridge, *Lyrical Ballads* [1798], London/New York, Routledge Classics, 2005, p. 301. Le plaisir a aussi pour lui une fonction épistémique : « Nous n'avons aucune connaissance [...] qui n'ait été bâtie par le plaisir, et n'existe en nous par le seul plaisir. »

81 *UP*, 1178 ; *CM*, 633, 868. Voir la note de Philippe Jaworski (*CM*, 1241).

82 *R*, 7, 10. Traduction légèrement modifiée.

83 *P*, 777, 151.

consommation. Dans *Typee*, par exemple, les termes *delight* et *delightful* sont tout aussi fréquents que *beauty* ou *beautiful* pour décrire les réactions du narrateur face aux paysages, or le terme *delightful* prend un sens physique pour Tommo, si l'on en croit ce passage : « car ne serait-il pas délicieux [*delightful*] de contempler ce vieux navire haï d'une altitude de quelque mille pieds, et d'opposer un verdoyant paysage au souvenir [...] de son poste ténébreux ! Cette seule imagination m'était rafraichissante [*refreshing*⁸⁴] ». C'est en termes physiologiques (« *refreshing* ») que Tommo imagine le délice d'une telle perspective (à la fois au sens d'événement à venir et de point de vue). Ainsi, si le sujet esthétique chez Melville est un sujet de goût, c'est un goût qui est chargé d'affect, encore très lié à ses origines physiologiques. Contrairement au sujet esthétique kantien, pour qui le goût est un jugement qui provoque un plaisir désintéressé, issu du libre jeu des facultés, donc intellectuel, dans la fiction melvillienne le plaisir esthétique est d'abord l'affection d'un corps⁸⁵. La vérité de l'effet esthétique est dans son effet somatique. De ce point de vue, on peut considérer que Melville est l'héritier d'une conception burkénne de l'esthétique (le terme *delight* est d'ailleurs un lexème clef de l'esthétique burkénne), plutôt que d'une conception kantienne, qu'il ne connaissait que de seconde main⁸⁶. Dans

84 *T*, 37, 43. Traduction légèrement modifiée.

85 Dans l'« Analytique du sublime », la conclusion du paragraphe 27 insiste sur le rôle de la « raison » dans le jugement esthétique (Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 140). C'est la critique que fait Bourdieu à Kant : la forme la plus « pure » du plaisir de l'esthète kantien est « sublimée », un « plaisir ascétique, plaisir vain qui enferme en lui-même le renoncement au plaisir, plaisir épuré de plaisir » (*La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 573). Le « sentiment » de plaisir perd sa qualité d'« affect ». À l'inverse, l'esthétique melvillienne, mêlant la satisfaction sensuelle au jugement de goût, relève de ce que Kant appellerait un « goût barbare » (*ibid.*, p. 42-44).

86 Nancy Fredricks reconnaît que Melville n'a probablement jamais lu Kant (*Melville's Art of Democracy*, Athens, University of Georgia Press, 1995, p. 19). La seule connaissance qu'il a pu en avoir vient de sa lecture des transcendantalistes, de Coleridge, et de Carlyle, ainsi que de ses discussions avec le philologue allemand George J. Adler lors de sa traversée de l'Atlantique à l'automne 1849. La critique tend peut-être à accorder une trop grande importance à ces discussions, dont les seules traces sont dans le journal de Melville, si bien qu'il est difficile d'en mesurer

A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful (1757), Burke développe ce que Richard Shusterman appelle une « esthétique somatique » (ou « somaesthétique »), caractérisée par l'accent placé sur le corps qui fait l'expérience esthétique. L'intérêt de Burke est de ne pas surestimer l'approche rationnelle et idéaliste de l'affect, mais de penser somatiquement l'affect⁸⁷. C'est cette approche qui caractérise le mieux les fragments d'esthétique melvillienne disséminés dans sa fiction.

Les plaisirs esthétiques

Chez Melville, les scènes de plaisirs esthétiques ne sont pas l'objet d'un jugement de goût mais d'une sensation de plaisir, dans un corps et dans une âme. Dans *Typee*, la réaction de Mehevi lorsqu'il entend Tommo chanter rappelle que le spectacle esthétique est d'abord un spectacle qui donne du plaisir : « Le roi fut enchanté [*delighted*] des vers ; mais le refrain le transporta [*transported*]⁸⁸. » Dans *Redburn*, le narrateur décrit en détail les talents musicaux de Carlo. Sa métaphore filée architecturale pour décrire l'orgue et sa personification des sons (qui forment une « troupe ») donnent une dimension matérielle à la performance musicale et à son « pouvoir » physiologique : « donner à mon corps une forme, puis me l'ôter, me construire et me réduire en pièces, et m'assembler, membre après membre⁸⁹. » L'excitation extrême dont il témoigne, multipliant adresses et exclamations, signale des

l'impact réel sur lui et sur sa connaissance de Kant. À l'inverse, il avait lu Burke dans le texte et possédait *A Philosophical Enquiry* (Merton M. Sealts, *Melville's Reading*, Columbia, University of South Carolina Press, 1988, p. 9, 44). Burke est cité dans *Mardi* (M, 675, 739) et dans *White-Jacket* (WJ, 518, 543).

87 Pour Shusterman, le plaisir esthétique est une manière de redonner au corps une place dans le discours esthétique philosophique. Voir le chapitre « Somaesthetics: A Disciplinary Proposal » dans la seconde édition de *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2000, p. 262-283. Shusterman part d'une discussion de Baumgarten, qui exclut le corps du discours esthétique, pour proposer une réévaluation de son rôle. Sur Burke plus précisément, voir Richard Shusterman, « Somaesthetics and Burke's Sublime », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 45, n° 4, 2005, p. 323-341.

88 T, 243, 264.

89 R, 256, 275.

« ravissements divins⁹⁰ » dont les origines sont somatiques (et même érotiques, si on lit un double-discours érotique dans cet éloge d'un divin « organ »). De même, dans *White-Jacket*, la pièce de théâtre montée par les marins vaut moins par ses qualités artistiques que par le plaisir délirant qu'elle provoque : « *a delirium of delight*⁹¹ ». Le terme *delirium* entre en écho avec un cas de *delirium tremens* mentionné plus tard⁹², et suggère que, pour une fois, les marins sont ivres de plaisir esthétique plutôt que d'alcool. Le narrateur lui-même fait état de son plaisir (« *the most pleasurable emotions* », « *pleasurable feelings* »⁹³) à voir marins et officiers ainsi réunis par le plaisir d'un même spectacle, qui vient temporairement rompre les hiérarchies et la discipline ordinaires du navire. Une autre scène de représentation théâtrale, dans la deuxième partie de « The Two Temples », est marquée par un accent similaire mis sur les corps des sujets esthétiques, « transportés » et « réjoui[s] », dont les réactions sont « de toute évidence sincères » parce qu'elles sont affectives et font contraste avec la première partie de la nouvelle qui critique certaines formes d'hypocrisie religieuse⁹⁴.

D'autres types de spectacles chez Melville témoignent d'effets similaires et deviennent critiques des catégories esthétiques galvaudées. Dans « The Fiddler », le narrateur raconte, après une blessure narcissique provoquée par une mauvaise critique d'un de ses poèmes, sa rencontre avec Hautboy, qui lui rappelle la possibilité de la joie et la réalité du plaisir, ce qui fait contraste avec les clichés rhétoriques du sublime qu'il utilise dans sa narration. Il utilise une première fois le terme lorsqu'il se remémore un « sublime passage » de son poème et remarque que le public du cirque, si sensible à la performance du clown, resterait insensible à cette sublimité, ce qui prouverait sa propre « fatuité »⁹⁵. Il est ainsi assez clairvoyant quant au manque de réalité de ce qu'il appelle « sublime », puisque ses effets ne seraient pas partagés. Plus tard, bien

90 R, 254, 274.

91 WJ, 426, 446.

92 WJ, 507, 532.

93 WJ, 425, 447.

94 UP, 498, 1255.

95 UP, 434, 1197.

qu'impressionné par Hautboy, il soupçonne celui-ci d'être dénué de « qualités sublimes⁹⁶ ». Ces deux occurrences du « sublime » révèlent les préjugés du narrateur : elles ne sont que de simples usages rhétoriques clichés, qui font contraste avec la réalité du plaisir ressenti par Hautboy face au spectacle du cirque. Le narrateur est affecté par le « spectacle » de ce plaisir : « La joie vraie [*genuine enjoyment*] qu'il éprouvait me donnait [*struck me*], au plus profond de mon âme, le sentiment de la réalité de ce qu'on appelle le bonheur⁹⁷. » Ce « plaisir rare » a pour effet de donner une forme physique et concrète (« *struck me* », « *reality of the thing* ») à l'abstrait (« *happiness* »). Plus tard, il écoute Hautboy jouer du violon et témoigne de ses effets physiologiques. Alors qu'il avait, à plusieurs reprises, insisté sur son « spleen⁹⁸ », le violon devient un remède : « Mon âme splénétique capitula entièrement devant le violon magique⁹⁹. » Cette âme splénétique est déjà la suggestion d'un corps : le terme *spleen* (qui renvoie, étymologiquement, à la rate, organe supposé produire la mélancolie) relève d'une conception humorale de la psychologie, c'est-à-dire d'une détermination de l'âme par le corps¹⁰⁰. Faisant contraste avec la catégorie rhétorique stéréotypée du sublime, dénuée d'affect (mot vide de sens et de corps), la musique du violoniste et le plaisir qu'elle procure ont donc un effet somatique, et même médical : celui de rééquilibrer les humeurs.

De même, dans « The Apple-Tree Table », bien que le spectacle ne soit pas de nature artistique, un étrange son à l'origine inconnue provoque des effets esthétiques (au sens étymologique d'affection par les sens) décrits par certains mots clefs du sublime, qui font de la nouvelle à la fois une satire de la mode spiritualiste de l'époque et une parodie des codes du sublime gothique¹⁰¹. Le « tic-tic » à la netteté terrifiante

96 *UP*, 435, 1199.

97 *UP*, 433, 1197.

98 *UP*, 435, 1199.

99 *UP*, 437, 1201.

100 Sur les conceptions humorales du corps et la mélancolie, voir, dans le chapitre 8 du présent ouvrage, la sous-partie « L'humour tragique dans *Moby-Dick* ».

101 La nouvelle multiplie les références gothiques parodiques, par exemple à « M^{me} Radcliffe » (*UP*, 583, 1332) ou à la lecture d'un Cotton Mather « lugubre » et terrifiant au beau milieu de la nuit (*UP*, 583-584, 1332-1333), tandis que l'obsédant

(« *appalling*¹⁰² », un terme clef de la rhétorique du sublime gothique) qui bouleverse le narrateur et ses filles, se révèle être le fait non d'un esprit frappeur mais d'un insecte, qui, lorsqu'il apparaît, n'est plus un objet de terreur sublime, mais de beauté : « C'était en vérité un scarabée magnifique [*beautiful*¹⁰³] ». Les jeunes filles sujettes à des terreurs gothiques sont alors rassurées : « Elles n'avaient plus peur [*They were no more alarmed*]. Elles étaient ravies [*delighted*]. » La conclusion du conte reprend ce vocabulaire burkéen du sublime (« *alarm* » et « *delight* ») lorsque Julia remarque : « Je crois toujours aux esprits, mais j'y crois à présent avec délice [*delight*], alors qu'auparavant je n'y pensais qu'avec terreur [*terror*¹⁰⁴]. » Ces deux affects, « *delight* » et « *terror* », décrits par Burke comme sublimes, sont invoqués ici dans un contexte qui suggère une intention parodique. Le terme *delight* qualifie chez Burke l'effet esthétique provenant du spectacle sublime mis à distance, c'est-à-dire du danger et de la menace qui s'éloignent¹⁰⁵. Le « tic-tic » était bien un danger, mais illusoire. En conséquence, dans le contexte d'une nouvelle qui se moque de la médiocrité de ces manifestations du surnaturel et de ces fausses alarmes liées aux modes gothiques et spiritualistes, les affects du sublime trouvent une forme parodiée qui en appauvrit le sens et les effets¹⁰⁶.

Dans ces scènes de petits plaisirs ou de petites terreurs esthétiques, ces catégories rhétoriques très communes et fortement stéréotypées au XIX^e siècle que sont le beau et le sublime (chacune liée à des lexèmes aisément reconnaissables, tels *delight* et *alarm* pour le sublime) se trouvent donc interrogées de manière critique, pour souligner l'appauvrissement

« tic-tic » rappelle « The Fall of the House of Usher » (1839) et « The Tell-Tale Heart » (1843) de Poe.

102 *UP*, 591, 1339.

103 *UP*, 599, 1347.

104 *UP*, 601, 1349.

105 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], éd. Adam Phillips, Oxford, OUP, 1990, p. 36-37.

106 À l'inverse, dans *Pierre*, les termes clefs du sublime burkéen que l'on trouve dans le titre du livre II (« Love, Delight, and Alarm ») ne sont pas de simples formes rhétoriques : ils précipitent le héros éponyme dans une quête dont l'enjeu est bien la vie ou la mort. Sur le sublime dans *Pierre*, voir Marc Amfreville, « Le sublime ou les ambiguïtés », *Revue française d'études américaines*, n° 99, 2004, p. 8-20.

de leur sens et de leurs usages, et plus particulièrement la déconnexion entraînée entre la rhétorique et le somatique. La catégorie esthétique du *pittoresque* fait l'objet d'une satire similaire¹⁰⁷. Dans *Pierre*, la catégorie du « paupéresque » (« *povertiresque* »), forgée par le narrateur, s'attaque aux risques du pittoresque, dont l'effet pervers est de masquer la souffrance réelle par la représentation rhétorique stéréotypée. Le narrateur fait ainsi la satire de l'homme de goût, de l'école « optimiste », épris de Gainsborough, qui finit par nier la réalité de la souffrance¹⁰⁸. Pierre, bien qu'influencé par la contagion optimiste de sa mère, a pu dès son enfance, via le vieux fermier Millthorpe, percevoir bien plus que « le simple *paupéresque* de la pauvreté » : il avait eu « quelque aperçu de ce que cela pouvait signifier d'être pauvre, usé, perclus de rhumatismes, tout proche des frissons de la mort, et éprouver la vie même comme insipide et glaciale »¹⁰⁹. Contre l'abstraction de la catégorie de *pittoresque* considérée comme un cliché esthétique formel dangereux, le narrateur souligne la sensation corporelle du froid et des rhumatismes pour rappeler la réalité physique de la souffrance¹¹⁰.

On retrouve la satire du pittoresque dans « The Piazza », nouvelle qui attaque aussi les catégories du beau et du sublime à travers ses métaphores picturales. Richard S. Moore a décrit en détail la manière dont le texte cherche à réconcilier le beau et le sublime dans une esthétique pittoresque qui est en réalité parodique et profondément satirique de la convention romantique qui fait équivaloir paysage et présence du divin¹¹¹. La nouvelle crée un effet d'ironie très critique vis-

107 Ces trois catégories sont, au XIX^e siècle aux États-Unis, à la fois conventionnelles (importées de Grande-Bretagne) et retravaillées, par Emerson et Whitman notamment (voir Rob Wilson, *The American Sublime: The Genealogy of a Poetic Genre*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991).

108 *P*, 954, 323.

109 *Ibid.*

110 La critique du pittoresque suggère aussi une critique sociale, la catégorie esthétique étant utilisée pour masquer la différence des conditions sociales entre l'« homme de goût » et le fermier. Une telle critique est aussi présente dans « Poor Man's Pudding » à travers le « paupéresque » du pudding.

111 Richard S. Moore, *That Cunning Alphabet: Melville's Aesthetics of Nature*, Amsterdam, Rodopi, 1982, p. 53.

à-vis de son narrateur, qui s'illusionne et se perd dans un labyrinthe de catégories esthétiques vides, une prison rhétorique qui maquille et ignore la réalité de la souffrance de Marianna. Si ces catégories du sublime et du pittoresque sont régulièrement parodiées ou attaquées dans la fiction de Melville, c'est parce que, selon lui, pour qu'une catégorie esthétique soit valide, il faut qu'elle exprime la réalité d'une expérience somatique et ne soit pas simplement rhétorique¹¹². On peut déceler dans *Moby-Dick* les traces d'une critique similaire des catégories esthétiques vidées de leur contenu somatique, et à l'inverse une tentative de reconnecter ces catégories esthétiques à la vérité des affects, en particulier délice, douleur et terreur, les affects fondamentaux du sublime.

Moby-Dick et la physiologie du sublime

Dans *Moby-Dick* s'élaborent à la fois une épistémologie et une physiologie du sublime. Si le roman est construit sur un double héritage du sublime, de Kant et de Burke, on peut en distinguer deux domaines d'emploi distincts : l'épistémologie du sublime kantien est prépondérante dans les chapitres céatologiques, la physiologie du sublime burkéen dans les chapitres narratifs de la chasse.

L'anatomie d'Ismaël construit le cachalot comme un objet sublime au sens kantien : « Brisez le nez du Jupiter de Phidias, et il ne reste qu'une ruine lamentable ! Néanmoins, le Léviathan possède une si formidable stature [*magnitude*] et de si majestueuses proportions que cette même carence qui rendrait hideuse la statue de Jupiter n'est chez lui rien moins qu'un défaut¹¹³. » Ces catégories de *magnitude* et de *proportion* rappellent ce que Kant appelle le sublime mathématique : ce qui est à la fois « absolument grand » et noblement proportionné¹¹⁴. En outre, la

112 Pour John Bryant, bien que Melville critique la catégorie, il développe sa propre esthétique du pittoresque, voir *Melville and Repose: The Rhetoric of Humor in the American Renaissance*, Oxford, OUP, 1993, p. 16-18, 37-38.

113 *MD*, 383, 1163.

114 Pour Kant, le sublime est absolument grand (*Critique de la faculté de juger* [1790], trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993, p. 123) mais, bien que différent du beau, doit tout de même être ordonné pour que l'infini qu'il suggère puisse être pensé comme un tout non désordonné (p. 133). Aussi l'océan n'est-il pas sublime : « Le

comparaison du Léviathan au *Zeus* de Phidias, l'une des sept merveilles du monde antique, suggère que l'exemple est délibérément choisi pour sa qualité d'œuvre d'art rendue sublime par son gigantisme¹¹⁵. Au paragraphe suivant, Ismaël explicite cet usage sous-entendu de la catégorie du sublime en déclarant, à propos du front du cachalot : « Ce panorama est sublime¹¹⁶. » Le cachalot est donc présenté comme un archétype d'objet sublime. Dans l'ensemble du récit, la volonté de le représenter et l'incapacité à le faire rappellent certaines caractéristiques du sublime dynamique kantien : les facultés de l'entendement sont placées face à une réalité qui les dépasse, qu'elles ne peuvent se représenter, ce qui donne au sujet du jugement esthétique l'intuition de l'infini¹¹⁷. Le cachalot, comme objet d'étude qui élude constamment la représentation langagière ou picturale, correspond donc bien à la définition kantienne du sublime¹¹⁸.

Pour Moore, qui s'intéresse au sublime kantien chez Melville, la blancheur de Moby Dick est la principale source de son effet sublime¹¹⁹, comme le décrit « *The Whiteness of the Whale* ». Néanmoins, si ce chapitre fait bien usage des catégories kantienne du sublime, il est

vaste océan, soulevé par la tempête, ne peut être dit sublime. Son aspect est hideux. » (*Ibid.*, p. 120.)

- 115 Le *Traité du sublime* de Pseudo-Longin mentionne justement « un colosse qui a quelques défauts » qui pourrait être, selon certains historiens de l'art, une allusion au *Zeus* de Phidias, dont le nez était abîmé (*Traité du sublime*, trad. Nicolas Boileau, Paris, Librairie générale française, 1996, 36.3, p. 126).
- 116 *MD*, 383, 1164. Le caractère humoristique de ce chapitre, satire de la physiognomonie, invite déjà à prendre le recours au sublime avec une pincée de sel.
- 117 Pour Kant, le sublime a la particularité, à la différence du beau, de mettre en *conflit* les facultés de l'entendement. Il met en évidence les limites de l'imagination qui ne peut se représenter ce qui la dépasse, et la raison vient pallier ce manque par l'idée de l'infini. C'est en cela que la catégorie esthétique du sublime a une dimension épistémologique, ayant trait à la possibilité de connaître et de se représenter.
- 118 Voir Richard S. Moore, *That Cunning Alphabet*, *op. cit.*, p. 156. Fredricks, dans sa lecture kantienne du sublime melvillien, y perçoit aussi une dimension épistémologique (l'impossible représentation par les catégories de l'entendement) ainsi qu'une dimension religieuse (l'interdiction hébraïque de représenter Dieu).
- 119 Richard S. Moore, *That Cunning Alphabet*, *op. cit.*, p. 156.

également marqué, comme le note Moore, par un héritage burkéen, en ce que Burke pourrait être l'un des multiples échos à d'autres théorisations de la couleur présents dans le chapitre¹²⁰. Ce chapitre sur le blanc pourrait ainsi se lire comme un pied de nez à ce qu'écrit Burke sur le noir dans les sections « Why Darkness is Terrible » et « The Effects of Blackness » de *A Philosophical Enquiry*¹²¹. Si le noir et l'obscurité sont le propre du sublime burkéen, Ismaël se plaît à faire du blanc le symbole du sublime kantien.

Ismaël jouerait déjà alors avec diverses définitions du sublime, ce qu'il ne manque pas de faire tout au long du roman, notamment lorsqu'il utilise explicitement le terme. S'il lui arrive d'en user pour désigner certains objets traditionnels du sublime, tels que les montagnes du New Hampshire (tours « sublimes¹²² »), il l'utilise également de manière ironique et contradictoire. Ainsi, au début de « The Whiteness of the Whale », il explique que le blanc a longtemps été associé à « tout ce qui est doux [*sweet*], honorable et sublime¹²³ ». Cette utilisation du terme se fait à contresens, car on ne saurait trouver termes plus contradictoires que « doux » et « sublime ». Le terme est donc ici utilisé comme un cliché rhétorique vidé de son sens (somatique), qui désigne en réalité le (très) beau, catégorie à laquelle les adjectifs « honorable » et « doux » correspondent parfaitement.

Au début du roman, Ismaël fait une remarque teintée d'ironie vis-à-vis des catégories esthétiques stéréotypées dans son éloge de l'eau et de la méditation. Il y prend l'exemple du peintre qui, pour compléter l'effet « romantique » (pittoresque) d'un tableau combinant des arbres, un troupeau, un berger, une chaumière et une chaîne de montagnes en fond, y ajoute une rivière¹²⁴. Dans la même perspective, la plupart de ses utilisations des termes *sublime* ou *sublimity* témoignent d'une utilisation purement rhétorique de la catégorie, dans des contextes qui en

120 Parmi ces références, on trouve aussi Rabelais, qui dans le chapitre 10 de *Gargantua* associe le blanc à la joie et au plaisir, c'est-à-dire au beau.

121 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, *op. cit.*, p. 132-134.

122 *MD*, 221, 998.

123 *MD*, 217, 994.

124 *MD*, 23, 796.

dédramatisent la signification et suggèrent qu'on ne peut pas la prendre tout à fait au sérieux. Dans la description du tableau du Spouter-Inn¹²⁵, « de nature à faire perdre la raison à un spectateur nerveux », le terme est utilisé en tant que catégorie esthétique descriptive, en une sorte de mise en abyme de ce que fera Ismaël lorsqu'il décrira le cachalot : « il se dégageait de la toile une sorte de sublimité indéfinie, une grandeur à peine imaginable qui vous figeait presque sur place [*that fairly froze you to it*]¹²⁶... » Son usage est ici adéquat : il porte bien la trace d'un effet somatique et d'un trouble épistémique. Par la suite, néanmoins, il est utilisé dans des formes amoindries, par exemple de façon humoristique et exagérée pour décrire Daggou (Daggoo) qui renifle « la vie sublime des mondes¹²⁷ », dans la scène serio-comique où Boulette-de-Farine redoute d'être dévoré par les harponneurs. Puis le terme revient dans l'oxymore d'une « sublime absence d'incidents » (« *sublime uneventfulness* »¹²⁸) pour décrire la vie ordinaire d'un baleinier sous les tropiques, ce qui ressemble plus à un état idéal de repos qu'à une situation de menace sublime. Enfin, Achab fait preuve d'un dédain manifeste vis-à-vis de cette catégorie lorsqu'il considère la tempête qui rage comme le fruit de la colique du ciel : « Quel tohu-bohu là-haut ! Je serais presque tenté de le dire sublime, si je ne savais que la colique est une maladie bruyante¹²⁹. » Le sublime se trouve par là rabaissé en son inverse, le grotesque. Cette remarque est une attaque contre le sublime à la fois en tant que catégorie esthétique et dans ses liens avec l'idée de Dieu, chez Kant ou chez les théoriciens romantiques du sublime au XIX^e siècle¹³⁰. Dans ces exemples, le lexème *sublime*, évidé de son effet somatique, est donc utilisé dans un sens suranné, conventionnel ou critique : un terme dont Ismaël se joue et

125 Il s'agit probablement d'une allusion à *The Whale Ship* de Turner, comme l'a suggéré Harold Beaver dans son édition de *Moby-Dick* en 1972. Voir Robert K. Wallace, *Melville & Turner: Spheres of Love and Fright*, Athens, University of Georgia Press, 1992, p. 325.

126 *MD*, 31, 805.

127 *MD*, 178, 954.

128 *MD*, 182, 958.

129 *MD*, 552, 1336.

130 Voir Richard S. Moore, *That Cunning Alphabet*, op. cit., p. 53.

dont Achab se moque¹³¹. Cette *rhétorique* du sublime fait, en revanche, contraste avec l'*expérience* du sublime manifestée dans la chasse physique de Moby Dick, où le sublime n'est plus une simple étiquette rhétorique mais une véritable affection physique et psychologique, telle que Burke la décrit. C'est dans la chasse qu'Ismaël va retrouver les origines physiologiques du sublime.

Si Moore et Fredricks se concentrent quasi exclusivement sur le sublime kantien chez Melville¹³², il est cependant essentiel d'insister sur l'héritage burkéen du sublime dans *Moby-Dick*¹³³. Ce qui prévaut dans le sublime burkéen, c'est le somatisme d'une expérience, et non le jeu des facultés de l'entendement (cette prévalence est très ismaélienne, Ismaël privilégiant toujours l'expérience sur la catégorie). Si le sublime est un sentiment pour Kant, il est ainsi plutôt un affect pour Burke. Cette dimension affective se retrouve dans le mouvement de la chasse physique du cachalot. Les scènes de chasse manifestent un engagement total du corps des participants : personnages, narrateur, et, *in fine*, lecteurs, qui participent en tant que spectateurs à la mise en scène ismaélienne de ces spectacles sanglants. Comme l'écrit Ismaël à propos de la première mise à la mer, c'était une « scène [*sight*] intense où l'émerveillement [*quick wonder*] se mêlait à l'effroi [*awe*¹³⁴] », c'est-à-dire un spectacle qui touche au corps, le terme *quick* devant ici s'entendre non au sens de *rapide*

244

131 L'escroc interroge lui aussi le lexème *sublime* lorsqu'il se demande, dans *The Confidence-Man*, si « le mot *sublime* » peut être « appliqué à l'homme sans risque de confusion » (*CM*, 831, 1055). Plus tôt, le célibataire du Missouri en avait fait un usage ironique pour s'adresser à l'herboriste : « Et quel spécimen de notre sublime espèce pouvez-vous bien être ? » (*CM*, 723, 954.)

132 L'article de Barbara Glenn (« Melville and the Sublime in *Moby-Dick* », *American Literature*, vol. 48, n° 2, 1976, p. 165-182) étudie l'héritage burkéen plus que kantien mais s'intéresse surtout à la rhétorique du sublime (l'océan comme espace sublime, l'isolation, la terreur, le cachalot/Léviathan) et analyse les formulations communes à Melville et Burke sans s'attacher à la dimension somatique qui différencie Burke de Kant.

133 Le cachalot est aussi intertextuellement associé au sublime burkéen. Burke commente un passage de Job (xli) qui décrit le Léviathan (*A Philosophical Enquiry*, *op. cit.*, p. 61). Il s'agit du passage dont est tirée la deuxième citation placée à l'ouverture de *Moby-Dick* dans les Extraits (*MD*, 7, 783).

134 *MD*, 254, 1031.

mais au sens de *chair*. Les termes *wonder* et *awe* appartiennent eux au vocabulaire burkéen du sublime. Aussi la description qu'Ismaël donne de ce spectacle le construit-elle comme un maelström sensoriel qui produit « les émotions les plus vives et les plus singulières » qu'il soit donné de ressentir : la mer est « toute-puissante » (« *omnipotent* »), terrain de jeu « sans limite » (« *boundless* »), où la baleinière ressent de l'« angoisse » (« *agony* ») et les marins poussent des cris (« *cries* »), tremblent et halètent (« *shuddering gasps* »), participant à un spectacle saisissant (« *wondrous sight* », « *all this was thrilling* »)¹³⁵.

Les scènes de chasse physique de *Moby Dick* sont, sur ce modèle, entièrement construites sur l'engagement de corps qui souffrent et qui jouissent : lors du second jour de chasse, les marins sont à la fois excités par « les fureurs de la chasse¹³⁶ » et victimes physiques de sa violence (par luxations et contusions¹³⁷). Les proies sont elles aussi des corps qui souffrent : la description de la mise à mort du cachalot dans le chapitre « *Stubb Kills a Whale* » multiplie avec une délectation qui touche au sublime (gothique) les notations désignant son corps meurtri, jusqu'à transfigurer la scène en corps-paysage ensanglanté : « des flots rouges sourd[ent] des flancs du monstre comme des ruisseaux sur la pente d'une colline », son « corps torturé » bouillonne et écume dans du sang qui forme un « étang cramoisi », dont les reflets font paraître les marins pareils à des Peaux-Rouges¹³⁸. La cérémonie de mise à mort se conclut en apothéose sanglante, une « fleur » de sang :

Sortant de sa torpeur et saisi de ces convulsions innommables qu'on appelle sa « fleur », le monstre se vautrait horriblement [*horribly wallowed*] dans son sang [...]. Sa fleur s'exténuant, le cachalot réapparut à la vue ; il roulait d'un flanc sur l'autre, dilatait et contractait convulsivement [*spasmodically*] son évent en lançant des râles aigus, éraillés. Enfin, on vit fuser dans l'air épouvanté [*frighted air*] fontaine après fontaine d'un sang caillé, pareil à une lie de vin pourprée,

¹³⁵ *MD*, 254-255, 1031.

¹³⁶ *MD*, 601, 1388.

¹³⁷ *MD*, 605, 1392.

¹³⁸ *MD*, 322, 1098-1099.

qui retomba, ruisselant, sur les flancs inertes et sur l'eau. Son cœur avait éclaté¹³⁹.

L'horreur du spectacle est mise en valeur par le champ lexical du corps souffrant et les procédés d'hypotypose narrative. Les hypallages (« *horribly wallowed* », « *frighted air* ») suggèrent en outre la réaction affective du spectateur : effroi et horreur, qui relèvent bien d'une esthétique du sublime. Dans le chapitre final, c'est Moby Dick lui-même qui sera un corps blessé décrit en des termes similaires : « Moby Dick se tordit, roula convulsivement [*spasmodically*] son flanc tout proche contre l'avant du canot¹⁴⁰ [...] »

246

Ce spectacle de douleur et d'horreur est complété par une esthétique de la terreur, deuxième composante du sublime gothique. Les marins poursuivant Moby Dick y sont toujours potentiellement sujets : Moby Dick fait par exemple volte-face, « comme pour les frapper [*strike*] de terreur sur-le-champ [*quick terror*¹⁴¹] », où l'on note que la terreur s'exerce toujours (« *strike* ») à même la chair (« *quick* »). Or, la terreur a pour composante essentielle le danger. Sans le sens du danger, pour Burke, il n'y a ni terreur ni sublime¹⁴². Dans « The Spirit-Spout », lorsque les marins au repos aperçoivent au loin le « souffle argenté » d'une baleine, ce spectacle esthétique ne relève pas du sublime, mais du beau : « Il n'y avait, cependant, dans [leur] frisson nulle terreur, mais au contraire un certain plaisir¹⁴³ ». Il s'agit du plaisir du beau, et non du délice de la terreur, car il n'y a aucun danger. À l'inverse, une fois lancée la poursuite de Moby Dick, le cachalot n'émet plus un souffle mais un « saut », qui commande un changement d'esthétique : « Ce n'était pas par ses souffles calmes et indolents, ni par la gerbe paisible [*peaceable gush*] de sa mystique fontaine, que le cachalot blanc révélait maintenant

139 *MD*, 323, 1099.

140 *MD*, 616, 1403.

141 *MD*, 603, 1390.

142 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, *op. cit.*, p. 36, 53. Shusterman place le danger et la menace de la douleur au cœur de la somaesthétique burkienne (« Somaesthetics and Burke's Sublime », *art. cit.*, p. 329-330).

143 *MD*, 263, 1041.

sa présence, mais par le phénomène bien plus étonnant du “saut” [*the far more wondrous phenomenon of breaching*¹⁴⁴]. » Là où « *peaceable gush* » évoque le beau, « *wondrous* » introduit le sublime. Aussi, dans la chasse finale, le champ lexical du sublime désigne-t-il Moby Dick tel qu’il apparaît *réellement*, avec ses révolutions pleines d’« épouvante » (« *so revolvingly appalling*¹⁴⁵ »), et non plus seulement théoriquement et hypothétiquement. Le spectacle de la chasse devient alors une bataille sublime (« *appalling battle*¹⁴⁶ ») par l’effet du fil conducteur du danger, placé au centre de la scénographie d’Ismaël, « périls excitants » (« *stirring perils* ») qui « entraînent leurs cœurs »¹⁴⁷. Ce motif du danger est associé à celui de la menace de mort : les voilà lancés à la poursuite de « la chose qui allait peut-être les détruire¹⁴⁸ ». Le danger devient ainsi la texture même du réel dans la chasse finale, « ce chaos de mille violences et périls simultanés » (« *that wild simultaneousness of a thousand concreted perils* »¹⁴⁹). Ce n’est plus alors le blanc qui est sublime par la concrétion de toutes les couleurs, comme dans « The Whiteness of the Whale » (« *the concrete of all colors*¹⁵⁰ »), mais la chasse par la concrétion de tous les périls (« *concreted perils* »).

Dans la chasse, le sublime et les catégories qui lui sont associées (douleur, horreur, terreur, danger) ne sont donc plus de simples catégories rhétoriques, mais des réalités affectives. Ismaël, en bon metteur en scène, ne manque pas de composer avec les éléments nécessaires à ce dispositif du sublime : il rappelle que la mort est toujours possible, tout en étant lui-même à la fois acteur et spectateur, situé à une distance suffisante pour pouvoir décrire le spectacle sublime (sur la pirogue pendant les deux premiers jours de chasse, puis « à la marge », éjecté de la pirogue d’Achab lors du dernier jour, tel qu’il l’explique dans l’épilogue). Aussi le délice de la représentation sublime peut-il opérer,

144 MD, 602, 1389-1390.

145 MD, 591, 1383.

146 MD, 603, 1390.

147 MD, 601, 1389.

148 MD, 602, 1389.

149 MD, 604, 1392.

150 MD, 224, 1001.

pour le narrateur-spectateur autant que les lecteurs-spectateurs, selon les conditions édictées par Burke :

Les passions relatives à la conservation de soi tournent autour de la douleur et du danger ; elles sont simplement douloureuses quand leurs causes nous affectent immédiatement ; elles sont délicieuses [*delightful*] quand nous avons une idée de douleur et de danger, sans y être réellement exposés ; ce délice [*delight*], je ne l'ai pas appelé plaisir, parce qu'il dépend de la douleur, et parce qu'il est différent de toute idée de plaisir positif. Tout ce qui excite ce délice, j'appelle sublime¹⁵¹.

248

Ce délice/*delight*, plaisir de la terreur caractéristique du sublime, on pourrait aussi l'appeler : *jouissance*.

Si l'on peut parler d'une physiologie de la réception esthétique, c'est parce que l'écriture de la chasse permet de décrire émotions et affects esthétiques face au cachalot, entre horreur, terreur et jouissance. Il s'agit aussi d'une manière d'appréhender le cachalot dans son corps vivant, et de tendre ainsi vers ce qu'Ismaël appelle la connaissance vraie et vivante du cachalot, au cœur et au corps « des périls les plus extrêmes » (« *in the heart of quickest perils* »¹⁵²), bien qu'il s'agisse, paradoxalement, d'une poursuite qui cherche sa mise à mort. Le sublime participe donc à l'anatomie du cachalot, par la réponse d'autres corps au spectacle auquel la chasse donne lieu. Ces émotions esthétiques et affects physiologiques ont leur rôle dans la description de l'irreprésentable, en en figurant la poursuite, à défaut d'en pouvoir décrire ou atteindre adéquatement l'objet. Face au sublime kantien de l'objet irreprésentable, l'objet lui-même se présente par les affects et l'expérience du sublime burkéen qu'il suscite. Ainsi la physiologie du sublime vient-elle compléter la jouissance du texte dans l'entreprise descriptive du cachalot. Si, là encore, l'objet s'échappe, les traces de cette poursuite et de son cheminement affectif demeurent dans le récit. La complémentarité de la chasse spéculative et de la chasse physique fournit une expérience double du cachalot,

151 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, op. cit., p. 47. Burke utilise un oxymore pour qualifier la jouissance de l'effet sublime : « *a delightful horror* » (p. 67, 123).

152 *MD*, 496, 1277.

également fondée sur la possibilité d'affecter des corps, car jouissance du texte et jouissance du sublime ont en commun de produire des effets sur les corps : corps fictifs de personnages-narrateurs, et corps réels de lecteurs à la fois spectateurs et scripteurs. Ismaël est ainsi le premier bénéficiaire de son expérience et du récit de son expérience. Selon un argument (thérapeutique) de Burke, le sublime et l'excitation du corps évitent le relâchement et le suicide¹⁵³ : cela semble une bonne thérapie pour Ismaël, pour qui s'embarquer à bord du *Pequod* était une alternative au suicide.

La chasse du cachalot est donc un théâtre qui relie les corps des assaillants, de la proie et des lecteurs, via l'esthétique physiologique du sublime. Elle accompagne l'anatomie discursive du cétacé, processus éminemment jouissif et donc « pathétique », chasse spéculative qui vise à affecter et entraîner le lecteur dans une jouissance parallèle à celle du texte. Aussi le mouvement de la jouissance est-il un processus abstrait qui produit des effets de lecture concrets et rétablit ainsi le lien entre la rhétorique et les corps. *Moby-Dick*, comme *Mardi* ou *The Confidence-Man*, utilise la langue non seulement pour découper, mais aussi pour nourrir et affecter. C'est là l'originalité de Melville : somatiser à la fois l'expérience des corps et l'expérience affective de la pensée, figurer le *pathos* de pensées et poursuites en mouvement, dans ce qu'on a appelé une *épistémè* de la jouissance.

L'ambition de Barthes dans *Le Plaisir du texte*, concilier le somatique et l'intellect, est ainsi réalisée chez Melville. La vérité somatique des affects s'impose en contrepoint de l'imperfection des savoirs. Le corps du lecteur entre en « résonance empathique » avec l'œuvre, suggérant des effets somatiques de lecture en conséquence d'une double conception matérialiste de la langue : le signifiant est une matière, ses effets en sont somatiques. Le résultat est de faire vivre la quête et expérimenter le cheminement, quitte à provoquer désorientation, plaisir, souffrance, ou ennui. Si *Moby-Dick* a pu être redécouvert dans les années 1920, en pleine période moderniste, c'est que Melville inaugure des expériences

153 Voir Richard Shusterman, « Somaesthetics and Burke's Sublime », art. cit., p. 332.

de lecture anachroniques et modernes, un art de la jouissance et du « déplaisir¹⁵⁴ », un plaisir retors, lié à la difficulté, qui néanmoins retrace l'expérience somatique de corps sensibles par l'attention portée par le texte aux signifiants-aliments et aux expériences affectives de (la) pensée. La difficulté que la lecture de ses œuvres ne manque pas de causer est la marque même de cette jouissance : là où le plaisir est la conciliation d'un goût et d'un code, la jouissance est la perturbation de ces codes, leur usage et leur ébranlement simultanés¹⁵⁵.

Melville construit ainsi un monde-table pour mieux le manger, c'est-à-dire le découper, l'ingérer, le digérer, monde dans lequel se met en scène le somatisme du corps-sujet connaissant et du corps-sujet esthétique : un texte-corps pour un lecteur-corps. L'écriture n'est jamais pure abstraction dénuée d'affects. La fascination pour le signifiant en tant que matière le rend tout à fait conciliable avec un souci du corps, ses plaisirs et ses souffrances, et d'une empathie possible : l'encre est sympathique. Le monde melvillien n'est pas un monde vide, mais un monde plein de signes-matières et de paroles-nourritures. Sa digestion devient une expérience affective de la compréhension comme incorporation en acte. Ce relèvement esthétique (au sens fort des deux termes, comme on parle du « relèvement » d'un navire qui s'est échoué) d'une quête épistémologique inachevable participe ainsi d'un questionnement religieux : un monde où Dieu est peut-être absent est un monde qui doit pouvoir tenir tout seul, dans un mouvement perpétuel contre la vanité des choses¹⁵⁶. Melville se situe ainsi au point de rencontre (intertextuel)

250

154 Voir Laura Frost, *The Problem with Pleasure: Modernism and Its Discontents*, New York, Columbia UP, 2013, p. 6.

155 Ainsi Melville figure-t-il ce que Jameson appelle le matérialisme du plaisir et de la pensée, voir notre introduction.

156 Il y a ainsi du baroque dans l'esthétique melvillienne. Un tel usage du terme, un peu lâche d'un point de vue historique, se justifie par les importants traits communs entre l'épistémologie/esthétique melvillienne et l'*épistémè*/esthétique baroque, toutes deux héritières de la Renaissance. Pour Jean-Claude Vuillemin, l'*épistémè* baroque doit beaucoup à Montaigne et se caractérise, comme chez Melville, par le retrait de Dieu, la « juxtaposition simultanée d'inquiétude existentielle et de jouissance irrépressible de la vie fugace où l'apparence le dispute à l'essence et le mouvement incoercible du monde à un désir de stabilité du moi » (*Épistémè baroque. Le mot et la chose*, Paris, Hermann, 2013, p. 343).

d'un héritage renaissant (le corps, les matières à plaisirs, l'encyclopédisme digestif), d'une actualité romantique (le sujet, le plaisir et la vérité) et d'une intuition moderniste (la matérialité du signe, le plaisir dans la difficulté)¹⁵⁷. En cela, il est un antimoderne, dirait Antoine Compagnon, un moderne malgré lui, qui avance en regardant en arrière¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Qualifier *Mardi*, *Pierre*, *Moby-Dick* ou *The Confidence-Man* de protomodernistes est un lieu commun de la critique. Il faut néanmoins bien garder à l'esprit que ce qui paraît moderniste, chez Melville, est avant tout l'effet d'un héritage renaissant.

¹⁵⁸ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

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://melvillemarginalia.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 bouronnaise, 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