

Melville et l'usage des plaisirs



Édouard Marsoin

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

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

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

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

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

sup.sorbonne-universite.fr

MELVILLE ET L'USAGE DES PLAISIRS

MS

Mondes anglophones

Série Americana dirigée par Marc Amfreville

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

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

De la diversité en Amérique
Olivier Richomme

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

série Americana/AFEA

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

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

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

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

Les Indiens dans le Western américain
Mathieu Lacoue-Labarthe

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

Édouard Marsoin

**Melville
et l'usage des plaisirs**

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

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

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

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

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

SUP

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

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

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

NOTE ÉDITORIALE

8

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

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

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

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

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

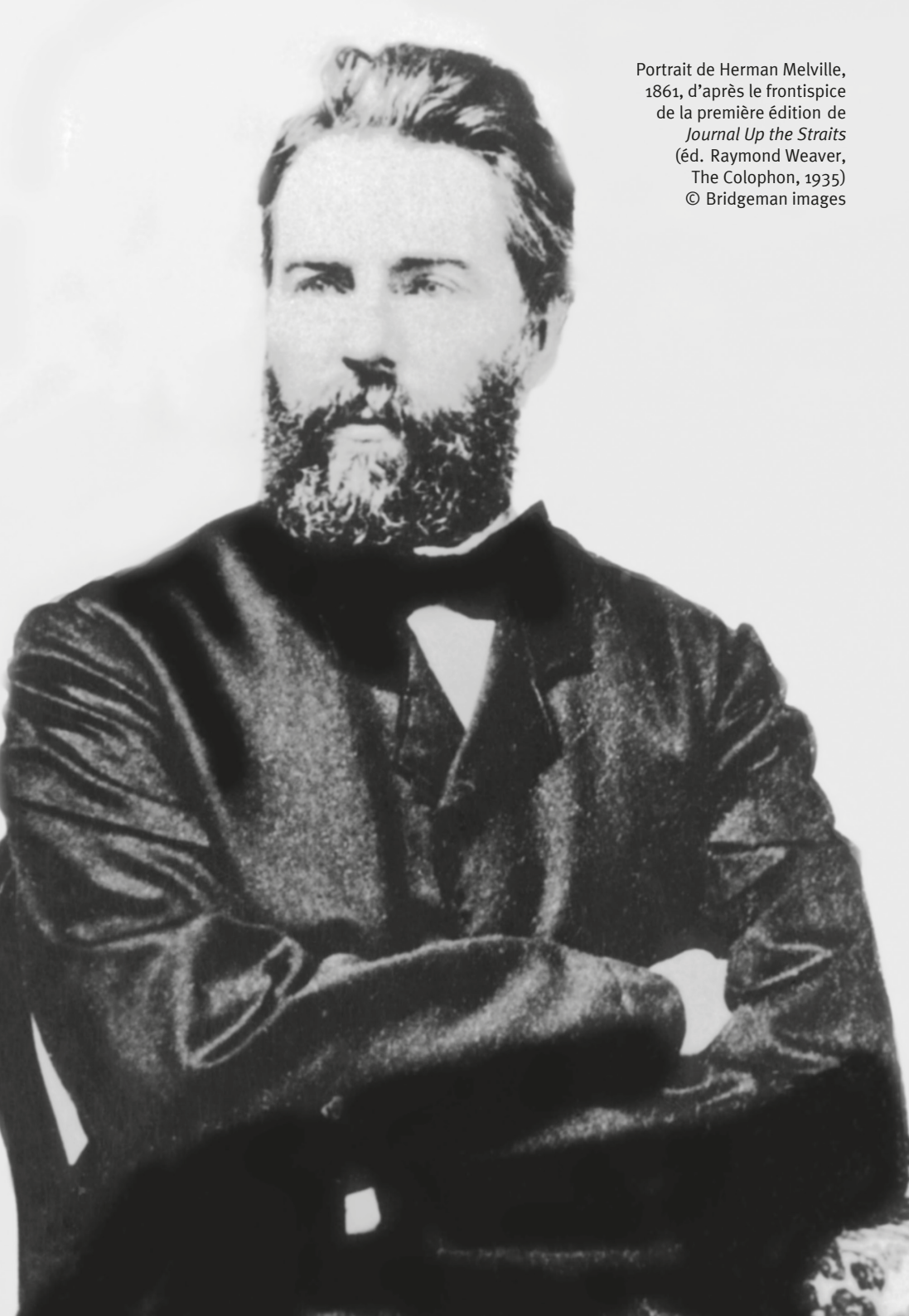
CM *The Confidence-Man: His Masquerade*, New York, Library of America, 1984.

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

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

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

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



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

AMITIÉS MELVILLIENNES

Les plaisirs, chez Melville, sont genrés : plutôt l'apanage des personnages masculins, ils s'expérimentent selon des situations matrimoniales différentes qui déterminent des espaces et des dispositifs distincts. L'espace du mariage s'oppose ainsi à l'espace des célibataires, réunis en « *bachelor's halls* ». Si la différence des sexes et des situations matrimoniales va de pair avec une ligne de partage genrée des plaisirs, cette séparation ne peut pas être identifiée à la distinction traditionnelle de sphère domestique féminine et sphère publique masculine. La sphère domestique du mariage est informée par des discours publics sur le plaisir, et les espaces masculins de célibataires sont eux-mêmes des espaces domestiques alternatifs. Les usages et partages des plaisirs entre hommes sont l'occasion d'étudier aussi bien des modes de sociabilité différenciés que les conditions de possibilité d'une certaine conception de la « sympathie américaine ». Si les partages de plaisirs ne sont en rien l'assurance d'un lien social ou politique fort, ils sont néanmoins l'occasion d'exprimer un potentiel et une puissance, réalisés imparfaitement dans la limite de ces contextes. Lorsque ce partage réussit, il crée bien un sentiment de « sympathie » teinté d'amour, au sens où l'entend Caleb Crain¹, dont le plein potentiel se développe dans les relations amicales, forme plus élaborée et plus intense (à défaut peut-être d'être plus durable) de compagnonnage.

Melville a fait de l'amitié une valeur centrale dans sa fiction, comme dans sa vie. Son amitié avec Hawthorne, qui a fait couler beaucoup d'encre², le rapproche (sur ce point encore) de Montaigne et sa célèbre

- 1 Caleb Crain, *American Sympathy: Men, Friendship and Literature in the New Nation*, New Haven, Yale UP, 2001, p. 4-5.
- 2 Voir Jana L. Argersinger & Leland S. Person (dir.), *Hawthorne and Melville: Writing a Relationship*, Athens, University of Georgia Press, 2008.

amitié avec La Boétie, à la différence qu'elle ne fut pas rompue par la mort tragique de l'ami, mais par son éloignement progressif, dont Melville semble exprimer le regret dans le poème « Monody » : « L'avoir connu, l'avoir aimé / Après une longue solitude / Puis devenir deux étrangers en cette vie / Sans qu'aucun de nous n'ait tort³ ». Ces deux amitiés célèbres ont en commun leur intensité. Ce que Montaigne décrit comme un désir d'union (« En l'amitié dequoy je parle, [nos âmes] se meslent et confondent l'une en l'autre, d'un meslange si universel, qu'elles effacent, et ne retrouvent plus la cousture qui les a jointes⁴ »), Melville a décrit comme un désir de communion : « D'où viens-tu, Hawthorne ? De quel droit bois-tu à mon flacon de vie ? Et quand je le porte à mes lèvres – voici que ce sont les tiennes et non les miennes. J'éprouve que la Divinité est rompue comme le pain de la Cène et que nous en sommes les morceaux. De là cette infinie fraternité de sentiment [*infinite fraternity of feeling*⁵]. » Cette eucharistie est une forme sublime de sympathie, qui touche à l'infini. Melville poursuit en rendant hommage à la belle lecture que fit Hawthorne de *Moby-Dick*, dont il sut « embrasser l'âme » malgré « le corps imparfait ». Ce singulier entremêlement d'incarnation (« *embrace* ») et de désincarnation (« *the soul* ») est caractéristique d'une certaine idée de l'amitié selon Melville, qui évoque aussi « le laid Socrate », en écho aux célèbres paroles d'Alcibiade comparant Socrate à un silène dans le *Banquet*, et la ruée d'un « démon », peut-être celui qu'entend Socrate dans *L'Apologie de Socrate* ou celui qu'est Éros dans le *Banquet*. C'est donc l'antiquité grecque qui lui vient à l'esprit au moment de célébrer l'amitié d'Hawthorne. Suivant cette suggestion, nous lisons, après avoir étudié les formes et conditions du partage des plaisirs conjugaux et célibataires, les représentations melvilliennes de

3 Herman Melville, *Published Poems*, éd. Robert C. Ryan, Harrison Hayford, Alma MacDougall Reising & G. Thomas Tanselle, Evanston/Chicago, Northwestern UP/The Newberry Library, 2009, p. 276.

4 Michel Eyquem de Montaigne, *Les Essais* [1595], éd. Jean Balsamo, Michel Magnien & Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, I, 27, p. 194-195. Melville connaissait bien cet essai, traduit dans son édition de *The Works of Montaigne*.

5 Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1986, p. 136.

l'amitié au prisme de l'intertexte antique (platonicien et aristotélien) des liens d'*éros* et *philia*, dont la fiction melvillienne envisage différents devenir au mitan du XIX^e siècle américain, de *Moby-Dick* à *Billy Budd*, en passant par *The Confidence-Man* et « Benito Cereno », au sein de différents dispositifs intertextuels.

MARIAGE, CÉLIBAT : PARTAGES ET « GENRES » DE PLAISIRS

Chez Melville, il n'y a pas de mariage heureux⁶. L'institution du mariage allant de pair avec un dispositif de plaisirs spécifique (c'est-à-dire un ensemble hétérogène de formes et de codes juridiques, moraux, sociaux ou religieux qui déterminent les plaisirs possibles ou interdits au sein du mariage), ses représentations sont l'occasion de mettre en scène les lignes de partage genrées des plaisirs.

Dans *Typee*, Tommo suggère que la grande flexibilité du mariage chez les Taïpis en fait la principale vertu. Il n'abandonne pas néanmoins le souci des formes : l'absence complète de mariage à Tahiti en rend la société plus vulnérable à la syphilis importée par Bougainville⁷. Il s'agit pour lui moins de rejeter l'institution du mariage (occidental) que de souligner le bénéfice de formes plus flexibles, d'un dispositif plus souple, qui permettent d'en préserver les agréments. Hôte d'une cellule familiale (le ménage de Taïnoa, Maaheiao et Kori-Kori) dans laquelle il est aussi prisonnier (comme le suggère le double sens de « *inmate of the house*⁸ »), c'est sa qualité de célibataire occidental qui lui permet d'occuper une position oblique vis-à-vis des cadres, et ainsi de jouir dans leurs interstices. Les plaisirs de sa relation avec Faïaoahé s'établissent par exemple hors mariage, celle-ci lui offrant la possibilité d'un plaisir non moralisé. En tant qu'étranger, il peut infléchir les formes genrées taïpies et demander pour Faïaoahé l'abrogation temporaire du « tabou »

6 Le mariage de Melville lui-même n'était clairement pas un lieu de plaisir, si l'on en croit les soupçons de violence domestique dans le foyer melvillien (Elizabeth Renker, *Strike Through the Mask: Herman Melville and the Scene of Writing*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996, p. 49-68).

7 *T*, 206-207, 225-226.

8 *T*, 159, 174.

concernant les femmes et les canoës. Il prend ainsi son plaisir dans la négociation des formes imposées : « Le lendemain de l'émancipation de Faïaoahé, j'organisai sur le lac une délicieuse petite fête, avec la demoiselle, Kori-Kori et moi-même⁹. »

C'est surtout dans *Mardi* que se développe une critique des formes du mariage, à travers celui d'Annatou et Samoa¹⁰. Les turbulences de leur union deviennent l'occasion d'une satire du mariage occidental par le biais des références intertextuelles à des figures occidentales réelles (Malborough, Bélisaire, M^{me} de Maintenon) ou fictionnelles (via des allusions à Dame Van Winkle et Katherina, la mégère shakespearienne apprivoisée) que le narrateur ajoute au récit de Samoa en guise de « réflexions¹¹ ». *A contrario*, dans le roman, le plein épanouissement masculin a lieu hors mariage et, même, par l'exclusion des femmes de l'espace du banquet. Lorsque le narrateur déclare : « Mieux vaut rester vieille fille [...] que d'être la femme d'un sot », l'ironie est qu'il parle d'un vieux célibataire, Jarl, la principale vieille fille du roman, car « un vieux marin ressemble beaucoup à une vieille fille », appellation « jugée d'ailleurs à tort péjorative »¹². Dans l'optique de la recherche du plaisir, le meilleur mariage possible, c'est le célibat : « comme une bonne épouse [wife], la pipe est une amie et une compagne pour la vie. Celui qui épouse une pipe n'est plus célibataire¹³. »

Dans *Moby-Dick*, le mariage d'Achab illustre bien l'impossibilité du plaisir conjugal. Parti le lendemain de ses épousailles tardives, Achab n'a laissé qu'une « indentation » dans l'oreiller de ses noces, comme il l'explique à Starbuck : « *leaving but one dent in my marriage pillow*¹⁴ ». Ce motif de l'entaille figure la violence du rapport sexuel (au double sens du terme, sexuel et intersubjectif) qui fait équivaloir possession (sexuelle et juridique) et douleur, car la métonymie de l'oreiller conjugal

9 T, 145, 159.

10 M, 665-682, 728-748.

11 M, 664, 727.

12 M, 647, 706.

13 M, 932, 1031. Traduction légèrement modifiée.

14 MD, 586, 1373-1374. Philippe Jaworski traduit « dent » par « empreinte de ma tête », mais nous faisons une lecture différente du terme.

symbolise la consommation de la nuit de noces, tandis que le terme *dent* est celui utilisé par le Dr Labonde (Dr. Bungler), chirurgien du *Samuel Enderby*, pour désigner la trace que lui a laissée sur le crâne le coup asséné par le capitaine Florissant (Captain Boomer) au bras d'ivoire, présenté comme un double inversé d'Achab¹⁵. Ce lien suggéré entre violence et « entaille » est d'autant plus clair que le terme décrit aussi les « marques » (« *dents* ») laissées par les piétinements d'Achab sur le pont du *Pequod* (« *all over dented* »)¹⁶. Aussi son usage pour désigner la marque sur l'oreiller indique-t-il un régime sexuel conjugal caractérisé par la souffrance (tout en étant productif : Achab a un fils). La seule véritable compagne d'Achab, c'est sa jambe d'ivoire (celle-là même qui entaille), comme le dit le charpentier : « [...] n'est-ce pas sa compagne de lit ? Il a un bâton en mâchoire de cachalot pour femme¹⁷ ! »

L'impossibilité de jouir dans le cadre du mariage est aussi, de manière différente, mise en scène dans « I and My Chimney ». Le narrateur masculin défend la souveraineté de ses plaisirs dans l'espace domestique, face à son épouse qui milite pour la destruction de sa cheminée (source principale de son plaisir) et contre les plaisirs du tabac. Elle ressemble ainsi à une militante protémperance (étant comparée à « un verre de bière de gingembre », boisson utilisée comme substitut à l'alcool et associée aux mouvements de tempérance¹⁸), tout comme l'épouse du narrateur de « The Apple-Tree Table », pour qui la frayeur nocturne de son mari face au « tic-tic » de la mort est due à une surconsommation de « punch¹⁹ ». Dans les deux nouvelles, les épouses sont ainsi des figures tempérantes qui cherchent à limiter et réguler les plaisirs domestiques masculins en s'appuyant sur des discours de réforme publics. Cela nous rappelle que le *temperance movement* était un mouvement fortement féminin, qui fut l'occasion pour les militantes américaines de pénétrer la sphère publique tout en donnant plus généralement aux femmes un nouveau

15 *MD*, 482, 1264.

16 *MD*, 187, 963.

17 *MD*, 515, 1297.

18 *UP*, 557, 1308. Le symbole est aussi utilisé dans *Moby-Dick* (*MD*, 359, 1137).

19 *UP*, 587-588, 1334-1335.

niveau d'autorité au sein du mariage²⁰, puisque la (sur)consommation d'alcool était perçue à la fois comme un problème de domesticité – menaçant l'équilibre socio-économique du foyer – et de masculinité – l'époux échouant à tenir son rôle traditionnel de *bread-winner*, l'argent du pain étant gaspillé pour le vin, pour reprendre l'unité de mesure de Franklin²¹. On voit bien comment le lien institutionnalisé du mariage crée un espace et un dispositif de plaisirs spécifiques, mélange d'enjeux de pouvoir et de discours à la fois privés et publics.

« I and My Chimney » met en scène le rapport de force entre les deux époux au sein du foyer, site d'un conflit entre deux modèles de masculinité, deux angoisses du genre. L'épouse s'inquiète des plaisirs de son mari en vertu d'une certaine idée des rapports de masculinité et productivité, car le narrateur est un indolent jouisseur qui aime le vieux Montaigne, le vieux vin et sa vieille cheminée, et abhorre « l'industrie », tout le contraire de sa femme²². Face à elle, il veut préserver un îlot de plaisir dans la sphère domestique pénétrée de ces discours publics de réforme et d'« améliorations » (quant au bon usage des plaisirs)²³. Le narrateur se voit ainsi peu à peu dépossédé de ses « prérogatives masculines », dit-il²⁴, et choisit de faire acte de résistance en défendant sa cheminée. Si le motif du célibataire et sa cheminée constitue un *topos* de la littérature américaine du XIX^e siècle²⁵, Melville joue ici avec le *topos* en rendant la cheminée consubstantielle (« [son] épine dorsale²⁶ ») à un narrateur *marié*, mais qui se rêve célibataire et membre d'un club composé de lui-même, « [sa] cheminée et [sa] pipe » : « trois bons

20 Voir l'introduction de Carol Mattingly (dir.), *Water Drops for Women Writers: A Temperance Reader*, Carbondale, Southern Illinois UP, 2001.

21 *IP*, 50, 475. Voir Elaine Frantz Parsons, *Manhood Lost: Fallen Drunkards and Redeeming Women in the Nineteenth-Century United States*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2003, p. 161.

22 *UP*, 556-557, 1308-1309.

23 *UP*, 576, 1326.

24 *UP*, 559, 1310.

25 Vincent Bertolini, « The Erotics of Sentimental Bachelorhood », *American Literature*, vol. 68, n° 4, 1996, p. 707. Le meilleur exemple de ce *topos* est *Reveries of a Bachelor* (1850) de Donald G. Mitchell, où le narrateur, grand fumeur de pipe, médite devant sa cheminée et soulève la question de la nécessité du mariage.

26 *UP*, 562, 1313.

compères »²⁷. À la fin de la nouvelle, ce club se pérennise à l'intérieur de l'espace domestique dans un acte d'occupation hyperbolique : « Il y a maintenant sept ans que je n'ai pas bougé de la maison²⁸. » Si l'on ne peut ignorer la dimension comique de la nouvelle, variation cocasse sur le *sit-in* bartlebien, il ne faut pas non plus sous-estimer la teneur politique (genrée) de son discours : elle met en scène un désir de célibat et un fantasme de sortie (immobile) du mariage. Le narrateur, pseudo-célibataire désireux de jouissance tranquille, cherche à constituer un espace domestique masculin à l'intérieur de l'espace domestique conjugal, dont le ciment est la résistance de ses plaisirs masculins (boire et fumer) face aux tentatives de régulation féminines (publiques et privées). Si la fiction sentimentale cherche à domestiquer le célibataire, la nouvelle de Melville cherche, elle, à le « domestiquer » d'une manière tout à fait inverse : en masculinisant l'espace domestique. La nouvelle constitue ainsi une anatomie du mariage, qu'elle montre traversé de discours régulateurs de plaisirs et de rapports de force genrés, tout en suggérant une échappée possible : le célibat comme forme alternative d'accès aux plaisirs.

Le bal des célibataires melvilliens

Les romans et nouvelles de Melville ne racontent quasiment que des histoires de célibataires²⁹, qui ont un point commun avec les orphelins : ils n'ont pas d'appartenance fixe. Tout comme l'orphelin est à la fois privé et libéré de sa filiation, le célibataire est libre de tout lien conjugal³⁰.

Pierre est lui-même *presque* un célibataire : réellement célibataire, mais fictivement marié, il est pris dans un état intermédiaire entre demi-frère et demi-époux par le fait de son mariage fictif avec Isabel. *Pierre* met en scène la destruction simultanée d'une cellule familiale patricienne (par la fuite de Pierre et la mort de sa mère), d'une lignée (par la mise

²⁷ *UP*, 564, 1315.

²⁸ *UP*, 577, 1327.

²⁹ Les exceptions principales sont « I and My Chimney » (néanmoins marquée par un désir de célibat) et « The Apple-Tree Table ».

³⁰ Voir l'article de Christopher Reed sur *Redburn*, « The Bachelor and the Orphan », *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 17, n° 1, 2015, p. 1-25.

à mort symbolique du père et le suicide du fils) et d'une certaine idée du mariage (par sa satire récurrente, les potentialités incestueuses du mariage frère-sœur, et la tentative d'une reconfiguration domestique à trois acteurs, Pierre, Isabel et Lucy). Un dialogue entre Pierre et Millthorpe illustre le positionnement du célibataire. Pour Millthorpe, le mariage « pose, fixe [*centralizes*] et affermit un homme » : il « détruit le *subjectivité* morbide et il *objective* toutes choses »³¹. Si le mariage centralise un homme, le célibataire est donc décentré. Branka Arsić, notant qu'il fait cette remarque juste avant de citer Kant, relie cette anti-philosophie du mariage à la philosophie kantienne, pour qui « le mariage est l'appropriation absolue du corps de l'autre³² ». Il s'agit d'éviter, par le célibat, l'objectification de l'un par l'autre : la loi du mariage kantien, dit Arsić, donne à autrui une « forme définitive », objectivante plutôt que subjectivante³³.

Le célibataire représente donc la possibilité (subjectivante) de jouir à l'écart des formes, et créer une forme de vie alternative. Pour Bertolini, sa puissance vient de son caractère « liminal », entre « domestication » et « transgression »³⁴. Cette position lui donne un statut social, généré et sexuel marginal et fluctuant : « Le trouble du célibataire [est] fondamentalement un trouble dans le genre³⁵. » Le célibataire melvillien est ainsi une figure dont l'instabilité lui permet de se promener dans les structures sociales et générées : il peut chercher le lieu de ses promenades en multipliant ses plaisirs, déambuler et vagabonder à plaisir, comme Redburn, qui apprend par explorations et reste un éternel célibataire³⁶. Libre de tout assujettissement conjugal, le célibataire est néanmoins malgré lui inscrit dans une structure économique, sociale et politique qui en fait une figure ambivalente au milieu du XIX^e siècle : égoïste en tant

31 *P*, 959, 328. Traduction légèrement modifiée.

32 Branka Arsić, « Melville's Celibatory Machines: "Bartleby", *Pierre* and "The Paradise of Bachelors" », *Diacritics*, vol. 35, n° 4, 2005, p. 86.

33 *Ibid.*

34 Vincent Bertolini, « The Erotics of Sentimental Bachelorhood », art. cit., p. 707.

35 Katherine V. Snyder, *Bachelors, Manhood and the Novel (1850-1925)*, Cambridge, CUP, 1999, p. 3.

36 *R*, 219, 236.

qu'il refuse de participer à l'économie domestique, ou généreux par son goût de la dépense excessive, il peut être à la fois condamné (au regard des valeurs de l'épargne) ou valorisé (comme figure de générosité)³⁷. Dans « Cock-A-Doodle-Do! », par exemple, le narrateur célibataire endetté qui voudrait jouir en paix est coupable d'aveuglement : certes, il se montre généreux en partageant sa table avec Joyeuxmusc, mais il néglige d'avoir assez d'argent sur lui pour payer ce travailleur auquel salaire est dû³⁸. À l'échelle du groupe, les associations de célibataires, que ce soit les banquets mardiens ou le paradis des célibataires londoniens, soudés par un goût partagé du plaisir, sont coupables des mêmes travers, car la jouissance n'est jamais gratuite : le célibataire melvillien veut jouir, mais il n'est pas toujours conscient des conditions de sa jouissance.

Chez Melville, le lieu de promenade du célibataire s'institue, principalement et paradoxalement, en un lieu fixe : les clubs de célibataires, « *bachelor's halls* ». Ce sont des hétérotopies, en tant qu'ils constituent des espaces alternatifs inscrits à l'intérieur de l'espace social commun, qui s'en soustraient et le reflètent à la fois³⁹. Si le célibataire solitaire peut être un élément déstabilisateur des formes sociales et genrées établies, les regroupements de célibataires ne sont jamais tout à fait coupés du modèle familial : l'univers est la « famille » du célibataire, dit Millthorpe⁴⁰, et leurs associations rêvent de constituer des espaces domestiques alternatifs. Le club de célibataires est ainsi construit en opposition directe au mariage et au ménage, mais il en reprend les formes. Ce paradoxe est souligné dans « The Paradise of Bachelors » : « Presque tous étaient des voyageurs, car seuls les célibataires peuvent voyager librement » et désertier « le foyer », dit le narrateur, sans se rendre

37 Katherine V. Snyder, *Bachelors, Manhood and the Novel*, op. cit., p. 30-31.

38 *UP*, 457, 1217-1218.

39 La notion d'*hétérotopie* désigne « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés » (Michel Foucault, « Des espaces autres » [1967], dans *Dits et écrits*, t. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1574).

40 *P*, 959, 328.

compte de l'ironie de sa remarque, car il vient juste de décrire « le bien-être fraternel, domestique [*household comfort*] », de leur affaire⁴¹. Les célibataires sont ainsi partie prenante d'un fantasme de reconstitution d'espace domestique exclusivement masculin où tous les plaisirs sont permis⁴². La structure en diptyque de la nouvelle reproduit cette inversion des espaces : les célibataires jouissent dans l'espace semi-privé de la taverne, tandis que les jeunes filles travaillent dans l'espace semi-public de l'usine. Néanmoins, l'épicurisme aveugle des célibataires londoniens est insensible à l'exploitation des femmes ouvrières de l'usine (son propriétaire étant lui-même un « vieux garçon [*a Bach*]⁴³ »), dont dépendent leurs plaisirs⁴⁴. Si le bal des célibataires est bien un lieu de plaisirs, le narrateur melvillien, lui, prend conscience qu'il ne peut y avoir de plaisirs pour les uns sans souffrances pour les autres, qui se nourrissent l'un l'autre selon une logique antipéristatistique économique. Sensible autant aux plaisirs des célibataires qu'aux souffrances des jeunes filles, il rétablit le lien de plaisir et souffrance dans son exclamation finale, à la manière du narrateur de « Bartleby » : « Oh ! Paradis des célibataires ! Oh ! Tartare des jeunes filles⁴⁵ ! » La nouvelle, inspirée d'un dîner à Londres auquel Melville prit part et plaisir en 1849 (« [J'] y ai passé un excellent moment jusqu'à la minuit. Un groupe d'excellents garçons, ma foi. [...] Le Paradis des Célibataires [*The Paradise of Bachelors*]⁴⁶ »), est certes une critique mais décrit aussi un moment de plaisir qui, en lui-même, n'est peut-être pas tout à fait condamnable. Ce n'est pas tant le plaisir des célibataires qui est critiquable, que leur aveuglement

41 *UP*, 507, 1264.

42 Dans *Typee*, le *Tae* (*Ti*), espace exclusivement masculin, est comparé à un « *bachelor's hall* » (*T*, 204, 224). Tel le banquet des célibataires londoniens, il est fondé sur l'exclusion des femmes (*T*, 170, 187). Comme le remarque Foucault, « il n'y a probablement pas une seule culture au monde qui ne constitue des hétérotopies » (« Des espaces autres », art. cit., p. 1575).

43 *UP*, 517, 1273.

44 Voir Robyn Wiegman, « Melville's Geography of Gender », *American Literary History*, vol. 1, n° 4, 1989, p. 735-753.

45 *UP*, 523, 1279.

46 Cité par Hershel Parker, *Herman Melville: A Biography*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2002, vol. 2, p. 685-686.

contextuel : la « perfection » de leur « jouissance tranquille » (qui fait que « ce qu'on appelle douleur » devient pour eux une « légende »⁴⁷) n'existe que par l'invisibilisation de la souffrance d'autrui. Le narrateur de « Bartleby » donne un avertissement similaire : « Ah ! le bonheur courtise la lumière, aussi croyons-nous que le monde est joyeux ; mais le malheur [*misery*], lui, se cache un peu plus loin, et nous croyons qu'il n'existe pas⁴⁸. »

Le risque est ainsi que les espaces de plaisirs masculins oublient leur conditionnement sociohistorique et ne fassent que reproduire les structures de la domination masculine en excluant et effaçant à la fois femmes et souffrances. Malgré les tentatives de construction d'espaces de plaisir différenciés et exclusifs, on ne peut pas jouir sans contexte. De la même manière, les célibataires de *Mardi*, dans l'espace tautologique de leurs banquets, se coupent du contexte qui les rend possibles, mais le narrateur s'en rend compte à Odo : « Est-il maintenant besoin de dire qu'Odo n'était pas une terre de plaisir sans mélange [*no land of pleasure unalloyed*] et d'universelle abondance ? » Si les chefs d'Odo peuvent jouir, c'est grâce au « labeur » de leurs serfs⁴⁹. De même, le célibataire qui cherche à s'extraire des structures ordinaires de l'expérience conjugale ne doit pas s'aveugler sur les conditions sous-jacentes de ses plaisirs. À cet égard, si Bartleby est le Célibataire par excellence, dit Deleuze⁵⁰, c'est parce qu'il institue un *bachelor's hall* pervers car solitaire : « *keeping bachelor's hall all by himself*⁵¹ ». Cette expression antithétique est révélatrice de l'effet-Bartleby : faire de l'étude un lieu de sociabilité asociale, qui *interrompt* (au lieu de masquer) le circuit des échanges sociaux et économiques ordinaires.

À leur manière, les navires (hétérotopies par excellence) peuvent aussi être considérés comme des *bachelor's halls*. Les marins, même mariés,

47 *UP*, 507, 1264.

48 *PT*, 227, 652.

49 *M*, 774, 853.

50 Gilles Deleuze, « Bartleby, ou la formule », dans *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 96.

51 *PT*, 226, 651.

sont à bord des célibataires⁵². Si le navire n'est clairement pas un espace de plaisirs déréglés⁵³, certains noms de navires témoignent néanmoins de ce rapprochement possible. Dans *Moby-Dick*, par exemple, *The Bachelor*, après le grand succès de sa pêche, peut jouir en toute liberté : « Sur le gaillard d'arrière, les officiers et harponneurs dansaient avec les filles au teint d'olive [...] des îles Polynésiennes ». Ce spectacle de (ré)jouissance (« *the whole rejoicing drama* ») est l'occasion d'un sous-entendu sexuel (« tout, à vrai dire, débordait de spermaceti [*sperm*]⁵⁴ ») qui suggère l'exploitation sexuelle des Polynésiennes. De même, dans « Beneto Cereno », le nom du *Bachelor's Delight*, qui dénote le plaisir du célibataire, cache peut-être le secret de l'exploitation (économique et sexuelle) des femmes : pour H. Bruce Franklin, le nom du navire, emprunté à celui d'un négrier danois dont des pirates prirent possession et dont les soixante jeunes esclaves noires à bord disparurent, suggère ironiquement les viols collectifs perpétrés de façon régulière à bord des négriers⁵⁵.

Mondes de célibataires qui ne jouissent pas toujours, rien d'étonnant alors à ce que les navires soient le lieu d'un trouble dans le genre. L'organisation de la vie à bord donne naissance à des reconfigurations d'espaces domestiques, où les formes du genre, masculin et féminin, relâchent leur pression pour mieux s'entremêler. Dans *Mardi*, Jarl devient la vieille fille en charge des tâches domestiques (à la fois « blanchisseuse » et « tailleur »), prompt au sentiment amoureux⁵⁶. Cette affection dévouée, dite « inexplicable », est tout de même expliquée : elle est l'effet d'un dispositif qui isole les marins et les rend, à mesure qu'ils vieillissent, prompt à des attachements affectifs hyperboliques envers

52 Dans *Typee*, le narrateur s'exclame, à la vue des naturelles dénudées : « Quel spectacle pour nous autres marins privés de femmes [*bachelor sailors*]! » (T, 20, 24.)

53 Sur la régulation des plaisirs à bord, voir le chapitre 11, « (Bio)politique des plaisirs ».

54 *MD*, 536, 1320.

55 H. Bruce Franklin, « Past, Present and Future Seemed One », dans Robert E. Burkholder (dir.), *Critical Essays on Herman Melville's "Benito Cereno"*, New York, Maxwell Macmillan, 1992, p. 244.

56 *M*, 618-619, 674-675.

les jeunes matelots. De même, le jeune et beau Billy Budd provoque l'attachement de l'équipage et sa cohésion en une grande « famille heureuse » (de célibataires) : « [...] tous l'aiment. Certains lui font sa lessive et lui reprennent ses vieux pantalons⁵⁷ ».

Aussi les hétérotopies de célibataires deviennent-elles des espaces domestiques alternatifs, ordonnés par des régulations de plaisirs spécifiques, mais qui restent intégrés à des dispositifs plus généraux (le contexte socio-économique qui s'oublie dans « *The Paradise of Bachelors* » et *Mardi*, le dispositif disciplinaire du navire dans les romans maritimes). Pour le dire en termes deleuziens, les plaisirs que les célibataires déterritorialisent (hors du mariage) sont reterritorialisés dans des espaces qui ne sont néanmoins jamais tout à fait coupés des espaces englobants, et qui en travestissent les formes. Ces reconfigurations sont aussi et surtout l'effet de politiques du genre qui excluent (volontairement ou du fait des circonstances) les femmes, qui n'ont pas, chez Melville, accès au plaisir.

American sympathy: les compagnonnages masculins

Puisque, dans la fiction melvillienne, les hommes, et en particulier les célibataires, partagent leurs plaisirs selon des configurations homosociales qui produisent des espaces genrés distincts, les représentations des liens « sympathiques » entre eux constituent aussi, pour les Ismaëls melvilliens libérés de leur filiation, des « rêves d'affiliation », c'est-à-dire des états de relations dotés de connotations affectives et politiques⁵⁸. Le partage des plaisirs terrestres entre hommes peut servir à constituer des rêves de fédération qui ont des résonances, certes genrées, mais aussi raciales, sociales et politiques⁵⁹. Chez Melville, cette « sympathie » par les plaisirs est une performance qui peut réussir ou échouer, lier ou délier, dévoiler ou masquer, des manières de construire et vivre la communauté.

57 *BB*, 899, 6.

58 Peter Coviello, *Intimacy in America: Dreams of Affiliation in Antebellum Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, p. 4.

59 Pour Silvan Tomkins, l'affect d'*enjoyment-joy* est essentiel au lien social (*Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition*, New York, Springer Publishing Company, 2008, p. 219-272).

La notion de *sympathy*, dont le sens moderne a été défini par Adam Smith dans *The Theory of Moral Sentiments* (1759), eut une importance considérable dans les discours publics et la production littéraire de l'Amérique du XIX^e siècle. Elle est souvent étudiée comme une modalité de la compassion, le partage de la souffrance, suivant l'une des définitions possibles du terme : « *The quality or state of being [...] affected by the suffering or sorrow of another; a feeling of compassion or commiseration*⁶⁰. » Pour Elizabeth Barnes, par exemple, la capacité de sympathie a été perçue au XIX^e siècle comme la condition de constitution du sujet (sensible) moderne, mais aussi « la fondation affective de la société démocratique ». Elle note cependant que l'efficacité politique de la sympathie ne doit pas être surestimée : elle ne garantit pas la fiabilité du lien intersubjectif ni le potentiel de transformation politique du groupe⁶¹.

L'accent mis sur la sympathie comme partage de la souffrance est néanmoins fondé sur un sens restreint du terme, car il désigne en réalité une forme de « communauté d'affections » qui n'est pas limitée à la souffrance : pour Smith, le terme peut désigner le « partage de toute passion » (« *our fellow-feeling with any passion whatever*⁶² »), d'où un second sens pour l'*Oxford English Dictionary* : « *Conformity of feelings, inclinations, or temperament, which makes persons agreeable to each other; community of feeling* », qui est aussi celui du *Webster's Dictionary* de 1846 : « *An agreement of affections or inclinations [...] which makes two persons pleased with each other.* » Le *Webster's* de 1846 donne ainsi une définition de *sympathize* qui comprend souffrance et plaisir : « *to have a common feeling, as of bodily pleasure or pain* ». Certes, chez Melville, le terme est souvent utilisé pour désigner la capacité à *souffrir avec*, par exemple dans *Redburn* (lorsque Wellingborouh fait l'expérience de la souffrance à Liverpool – il lit d'ailleurs *The Wealth of Nations* de Smith,

60 *Oxford English Dictionary*.

61 Elizabeth Barnes, *States of Sympathy: Seduction and Democracy in the American Novel*, New York, Columbia UP, 1997, p. 25. Elle s'inscrit en cela dans tout un courant de discussion des mécanismes idéologiques de la sympathie et ses possibles faux semblants.

62 Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, éd. Knud Haakonssen, Cambridge, CUP, 2002, p. 13.

qu'il trouve un peu sec⁶³, or *The Theory of Moral Sentiments* a souvent été considéré comme le pendant affectif de l'économie politique de Smith) ou dans *White-Jacket* (concernant les châtiments corporels). Toutefois, la sympathie chez Melville peut aussi être abordée au second sens du terme, celui du partage des plaisirs et du plaisir, le *jouir avec*. C'est un sens utilisé par Redburn, lorsqu'il mentionne les plaisirs sympathiques partagés avec un groupe de paysans anglais : « *the pleasant sympathies exchanged* » (« les cordialités échangées »⁶⁴). Si la sympathie pour la souffrance repose sur un sentiment de communion par identification (processus qui ne va pas sans ambiguïtés⁶⁵), la sympathie par les plaisirs repose sur la sensation de communion par fédération : on ne s'identifie pas au plaisir d'autrui, mais on peut le partager. Ce moment de plaisirs concomitants crée alors le sentiment d'union sympathique (« *fellow-feeling* »), qui pour Smith est lui-même la source d'une sensation de plaisir : le plaisir partagé engendre donc un surplus de plaisir⁶⁶. Cette sympathie *par* les plaisirs, comme la sympathie *pour* la souffrance, est chez Melville dotée d'un grand potentiel politique. S'agit-il pour autant d'un modèle plus fiable ? Là encore, elle rencontre des limites.

« *Sociality* » (sociabilité) et « *geniality* » (cordialité, convivialité) sont deux valeurs clefs de la fiction melvillienne : la joie est dans le compagnonnage⁶⁷. Dans *Moby-Dick*, le solipsisme se dépasse par la constitution d'une fédération d'îlots, soudés par les liens de la sociabilité, comme le suggère la célèbre image ismaélienne des marins comme « *isolatoes* » fédérés en archipel⁶⁸. Si dans le passage en question, ils sont fédérés par la loi d'Achab, un autre moyen de fédération à bord est le partage des plaisirs de la sociabilité. *John Marr* fait l'éloge de la

63 R, 89, 99-100.

64 R, 215, 232.

65 Sur les plaisirs de la souffrance sympathique, voir Marianne Noble, *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature*, Princeton, Princeton UP, 2000.

66 Voir le chapitre 2 (« Of the Pleasure of Mutual Sympathy ») de l'ouvrage d'Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (op. cit., p. 18).

67 Voir R. E. Watters, « Melville's "Sociality" », *American Literature*, vol. 17, n° 1, 1945, p. 33-49, et Merton M. Sealts, « Melville's "Geniality" » (1967), dans *Pursuing Melville (1940-1980)*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, p. 155-170.

68 MD, 145, 921-922.

« cordialité » (« *geniality* »), la « fleur de la vie » qui jaillit du « sentiment que la vie est plus ou moins empreinte de joie »⁶⁹. Dans *Mardi*, les compagnonnages entre marins sont appelés « *chummying* » : « comme la fraternité qui s'établit entre une paire d'élèves [*chums*] partageant la même chambre dans un collège », formant un lien sympathique (« *a bond of love and good feeling* »⁷⁰). À bord, le camarade (celui qui partage sa chambre, *camara*) est aussi un compagnon (celui qui partage son pain, *panus*) et les compagnonnages se scellent par le partage des plaisirs. Dans *Omoo*, le tonnelier du *Julia* gagne la faveur (« *affection* ») de ses compagnons en partageant son alcool⁷¹. Plus tard, le narrateur décrit l'effet sociable de l'alcool sur Long-Spectre et Vaavi selon une définition de la sympathie fondée sur le plaisir : « Chacun sait que, tant qu'en durent les effets [*so long as the occasion lasts*], il n'est pas de lien qui unisse plus puissamment les hommes que la sympathie [*sympathy*] et la bienveillance [*good feeling*] nées d'une ivresse partagée⁷². » Dans *Mardi*, ce sentiment nourri par l'alcool est appelé « *social love*⁷³ » et relie aussi les célibataires londoniens, qui combinent plaisirs et affects sympathiques : « *good living, good drinking, good feeling, and good talk*⁷⁴ ».

Ces moments de partage mettent en scène une dimension importante de la sympathie par les plaisirs : elle se construit comme un acte social⁷⁵. C'est la leçon que tire Vareuse-Blanche de sa condition commune avec les marins. Les liens intersubjectifs se créent dans la circonstance. À bord, les « compagnons » sont « occupés à faire la même chose », tous « soumis » à la « loi martiale » et au même « régime », ce qui amène le narrateur à « ressentir une sorte de tendresse et d'affection [*love and affection*] pour eux, nées, sans doute, d'un sentiment de solidarité [*fellow-feeling*] » : car il est « tout à fait impossible [...] de vivre au contact de cinq cents

69 Herman Melville, *Published Poems*, éd. cit., p. 196.

70 *M*, 620, 675.

71 *O*, 377, 414.

72 *O*, 561, 603.

73 *M*, 1024, 1133.

74 *UP*, 507, 1264.

75 Dans *Clarel*, Clarel recherche aussi le réconfort d'un lien affectif, mais sous une forme inverse, une « sympathie spirituelle » qui « transcende le social » (C, 67).

individus [*fellow-beings*], quels qu'ils soient, sans éprouver une certaine sympathie sur le moment même [*a common sympathy with them at the time*] »⁷⁶. S'ils font corps commun, c'est parce que les marins partagent une condition commune, caractérisée par la souffrance et les privations, mais aussi par leurs plaisirs. C'est ce potentiel créé par la communauté de circonstances qui a pu justifier les lectures politiques des liens masculins comme dotés d'une capacité de réforme sociale radicale⁷⁷. Néanmoins, ces liens ont leurs limites. Si Vareuse-Blanche fait du partage des cigares un geste politique, « le symbole même de la fraternité des fumeurs » et l'acte fondateur d'une « communauté de pipes » et de « cœurs », il précise bien que l'union ne dure qu'un temps (« *for the time*⁷⁸ »). Son allusion aux calumets partagés par les chefs indiens, symboles de la « paix » et la « sympathie des âmes » (« *sympathizing souls* »), rappelle en outre que leur effet pouvait n'être que bien éphémère (« *so long as the vapory bond united them* ») dans l'histoire sanglante de la colonisation du continent américain⁷⁹. Aussi cette comparaison assombrit-elle le message lumineux de la communauté. De même, l'éloge du lien sympathique par l'ivresse commune dans *Omoa* est modalisé par l'expression « *so long as the occasion lasts* » et rapidement teinté d'ironie : Long-Spectre souffre le lendemain d'une terrible gueule de bois qu'il attribue à cet alcool « détestable » et se rend compte que Vaavi lui a volé ses bottes⁸⁰.

La construction d'un lien dans la performance sociale du partage de plaisirs fait ainsi la force et la faiblesse de cette sympathie américaine. Dans *Mardi*, si le vin est un agent social d'égalisation des conditions :

76 *WJ*, 505, 529-530.

77 Voir Joseph A. Boone, « Male Independence and the American Quest Genre: Hidden Sexual Politics in the All-Male Worlds of Melville, Twain and London », dans Judith Spector (dir.), *Gender Studies: New Directions in Feminist Criticism*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1986, p. 187-217, et Robert K. Martin, *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, p. 70.

78 *WJ*, 726, 756.

79 *Ibid.* Sur les calumets de paix trompeurs, voir l'histoire du « *Indian-hater* » dans *The Confidence-Man (CM)*, 773, 998).

80 *O*, 562, 603-604.

« Ô vin ! Merveilleux démocrate [*Glorious agrarian*] ! Tu ramènes tous les cœurs au même niveau », dit Taji, qui utilise une rhétorique agrarienne jeffersonienne pour désigner la bonhomie ivre des rois, il ne faut pas décontextualiser ce lien. Malgré ce discours égalitaire, l'ironie est évidente : le vin ne réunit que ceux qui sont déjà réunis pour le partager (dans un même club : « Si Taji entre un jour dans un club, que ce soit le club royal de l'Entrecôte!⁸¹ »), c'est-à-dire que ces partages de plaisirs renforcent les différences sociales entre groupes plutôt qu'ils les abolissent. Il s'agit d'un élément de contextualisation sociale que Redburn met aussi en avant dans sa rencontre avec Harry Bolton, étant « avide de goûter la compagnie de cet incontestable fils de gentleman – plaisir qui [lui] avait été si longtemps interdit⁸² ». Ce plaisir de la sociabilité avec un « gentleman » repose autant sur la reconnaissance d'une condition sociale commune (Redburn tient à préciser, au début du roman, qu'il est fils de bonne famille) que sur leurs conditions matérielles de vie partagées. Plus tard, Redburn explique qu'il faut avoir ressenti une « souffrance pareille » pour ressentir de la « compassion » (« *sympathy* ») avec l'ami dans le malheur : « Il se peut [...] qu'il n'y ait de vraie sympathie qu'entre égaux [*equals*] »⁸³. Le terme *equals* signifie ici l'égalité des expériences vécues, mais garde sa forte connotation sociale, qui suggère que seuls des individus de classes sociales équivalentes peuvent véritablement établir un lien sympathique, que ce soit compatir ou conjouir⁸⁴. La sympathie, si elle est une capacité innée, dit Smith, n'est ainsi pas pour autant a-socialisée : elle ne se réalise que dans des contextes sociaux qui en limitent les conditions de possibilité et les effets. Ce n'est pas dire qu'elle est illusoire, mais qu'elle est soumise à certaines conditions contextuelles. Elle est ainsi fragile, heureuse ou malheureuse, dirait Austin, toujours sujette à l'échec par le fait même

81 *M*, 832-833, 920.

82 *R*, 220, 237.

83 *R*, 283, 304.

84 De même, l'« Ordre » des célibataires (*UP*, 503, 1260) de « The Paradise of Bachelors » est une « petite société de frères » socialement homogène (*UP*, 507, 1264).

qu'elle est construite et performative, et donc nécessairement liée à son contexte de naissance.

À bord des navires, les partages ne sont ainsi pas toujours véritablement communs, mais eux-mêmes clivants. Le plaisir partagé est plus grand entre pairs, comme parmi les marins de la grande hune, « les seules personnes » que Vareuse-Blanche « fréquentait sans réserve », car « il ne [lui] fallut pas longtemps pour [se] rendre compte qu'il ne convenait pas de se lier avec tout le monde »⁸⁵. La question démocratique est ainsi posée à partir des plaisirs de l'entre-soi, s'accommodant des divisions du corps commun en différents « corps » : les gabiers de grand mât, entre « frères », nourrissent un « *esprit de corps*, sentiment qui règne toujours plus ou moins dans les différentes sections » d'un navire de guerre⁸⁶. La fraternité est donc ciblée plutôt qu'universelle. Dans ce cas, quelle démocratie possible ? Si Vareuse-Blanche ressent tout de même par moments un véritable sentiment de corps commun avec l'ensemble de l'équipage, comme dans le passage que l'on a cité plus tôt, ce n'est pas le cas de Taji dans *Mardi* : bien que « braves types » (« *good fellows* »), les marins ne produisent pas de sympathie chez lui (« *There was no soul [...] with whom to mingle sympathies*⁸⁷ »), qui fuit avec Jarl, le seul avec qui il a pu construire un lien.

De même que la question sociale, la question raciale constitue l'une des limites des effets sympathiques à bord. Si, dans *Moby-Dick*, le lien d'Ismaël et Quiqueg dépasse la différence raciale, ce n'est pas le cas de tous à bord du *Pequod*. Dans la scène orgiaque de « Midnight, Forecastle » où des marins de nationalités variées se mettent à danser avec une joie partagée, la danse païenne se conclut bien vite, et un affrontement éclate entre Daggou et le matelot espagnol, qui lui lance : « ta race représente le côté sombre de l'humanité⁸⁸ ». Cette fragilité temporelle, sociale et raciale de la sympathie par les plaisirs est bien celle de la démocratie américaine au milieu du XIX^e siècle. Les « rêves d'affiliation » par les

85 *WJ*, 377, 400.

86 *WJ*, 339, 362.

87 *M*, 609, 664.

88 *MD*, 203, 980.

plaisirs partagés de la fiction melvillienne révèlent les mêmes tensions et ambiguïtés que le contexte historique dans lequel ils s'inscrivent⁸⁹.

En outre, le partage des plaisirs peut être pris dans la grande tromperie universelle, car la sympathie, en tant que construction (sociale), peut être à double tranchant. Elle est, dans *Moby-Dick*, manipulée comme une arme par Achab (et créée par son dispositif de contrôle) lorsqu'il parvient à fédérer l'équipage dans sa quête, par un effet sympathique qui semble relever de la sorcellerie : Ismaël lui-même est « entraîné par une mystérieuse et véhémement sympathie » (« *A wild, mystical, sympathetic feeling* ») dans la vendetta d'Achab⁹⁰. Comment Achab, personnage antipathique s'il en est, a-t-il pu créer ce lien sympathique ? Il l'a construit un peu plus tôt dans la savante mise en scène du chapitre « The Quarter-Deck », où il fait circuler l'alcool parmi l'équipage. Les formes et accessoires de la sociabilité peuvent ainsi servir une rhétorique du masque et de la manipulation⁹¹. C'est exactement ce que *The Confidence-Man* met en scène : l'une des conditions d'une performativité réussie du lien dans le partage des plaisirs, c'est le contexte. Si le contexte est trouble ou les intentions masquées, l'effet sympathique peut être réussi tout en étant manipulateur. La sympathie par les plaisirs s'instaure alors au-delà du vrai et du faux, du bien et du mal, mais elle requiert dans tous les cas une condition : la confiance (ou la crédulité). Le cosmopolite le sait et en joue, qui mentionne « la gaieté amicale [*fellowly gladness*] fondée sur une véritable confiance⁹² ». Sans confiance, pas de sympathie. Aussi le « misanthrope sociable » (« *genial misanthrope* »), qui ne fait pas

416

89 Comme Robyn Wiegman qui souligne, contre Joseph A. Boone et Robert K. Martin, les conditions genrées de la production des liens masculins, il faut donc fortement nuancer la radicalité sociale et politique de ces liens.

90 *MD*, 205, 983.

91 Dans *Mardi*, la formule d'Hautia qui invite Taji à s'enivrer (« *Let us sin, and be merry* » [*M*, 1194, 1312]) est un détournement de l'Écclésiaste (« Il n'y a de bonheur pour l'homme sous le soleil qu'à manger et à boire et à se réjouir [*to drink, and to be merry*] » [viii, 15]), qui signale l'usage du vin offert pour confondre. Cette formule est aussi utilisée par Oberlus dans « The Encantadas » pour enivrer les marins et les réduire en esclavage (*PT*, 395, 811) et par Israël pour tromper ses geôliers (*IP*, 19, 443).

92 *CM*, 759, 984.

confiance à l'humanité tout en voulant socialiser avec elle, est-il « une nouvelle espèce de monstre »⁹³. Si la sympathie sans ses accessoires (« cartes », « vin », « cigares », « histoires à raconter ») est une machinerie qui ne peut fonctionner, dit l'escroc, comme « de l'énergie hydraulique dans une région sans moulins⁹⁴ », ces accessoires eux-mêmes sont vains sans la confiance et un contexte qui permettent d'en assurer les effets⁹⁵. La confiance est une sorte de foi immanente essentielle au bon fonctionnement de la grande machinerie de la sociabilité, mais elle peut être trompée et devenir crédulité. La fonction de l'escroc est ainsi aussi d'interroger (et peut-être miner) les conditions d'émergence de la sympathie (aux deux sens du terme, conjouir ou compatir), forme moderne de la charité paulinienne convoquée au début du roman.

Le partage sympathique des plaisirs chez Melville nous rappelle donc quelques conditions : la sympathie est moins une capacité naturelle qu'une possibilité/potentialité contextuelle, une performance à mettre en œuvre, avec ses accessoires (de plaisirs) et son ciment, la confiance. Ces plaisirs partagés sont par là historicisés et contextualisés, dépendants de l'identité des participants, du lieu et du moment de ce partage, dans lequel les catégories de classe, race et genre sont des variables essentielles pour bien comprendre les modalités qui font qu'une performance sympathique réussit ou échoue, constitue une rhétorique vide ou au contraire un acte signifiant. Et lorsque cette performance amicale est heureuse, elle peut devenir érotique.

93 *CM*, 808, 1031.

94 *CM*, 663, 896-897.

95 C'est le sens de la question posée par le cosmopolite : s'il n'a pas confiance en l'humanité, quels sont les plaisirs du misanthrope (*CM*, 785, 1009) ? Plus tard, les déclarations « lyriques » de Charlie Noble au cosmopolite quant aux effets positifs de la « joyeuse bénédiction de la bouteille » sur la « cordialité » (« *geniality* ») et la « convivialité » (« *conviviality* ») ont pour résultat inverse d'inspirer la défiance (*CM*, 805, 1029). Sur la « misanthropologie » melvillienne dans *The Confidence-Man* et le côté obscur de la commensalité, voir Michael Jonik, *Melville and the Politics of the Inhuman*, Cambridge, CUP, 2018, p. 353-376.

À la fin de sa vie, Foucault s'est intéressé à la question de l'amitié comme mode de vie⁹⁶, renouant avec la notion grecque de *philia*, qui pouvait désigner différentes formes d'amour⁹⁷, notamment entre hommes. Il fit aussi, dans une interview de 1984, l'hypothèse d'un lien entre la fin de l'amitié et l'apparition de l'homosexualité comme « problème » au XVIII^e siècle. C'est, dit-il, « parce que l'amitié a disparu », que les amitiés masculines sont devenues objets de suspicion érotique⁹⁸. Il pensait probablement au contexte européen, mais l'on peut, à partir de cette remarque, s'intéresser à Melville. Sans vouloir prouver ou discuter la validité historique de cette thèse, on peut déceler un tel lien entre fin de l'amitié (entendue comme impossibilité théorique ou pratique de l'amitié comme rapport social) et suspicion érotique dans l'analyse comparée des discours et représentations de l'amitié chez Melville et chez les transcendentalistes, Emerson et Thoreau en particulier.

Les causes d'une telle fin de l'amitié sont à chercher du côté du développement de la société marchande et de l'individualisme libéral⁹⁹, grâce à quoi l'on pourrait comprendre le rejet du paradigme commercial qui imprègne la réflexion des transcendentalistes sur l'amitié. Ces derniers sont, comme Melville, tributaires d'une certaine histoire des discours sur l'amitié, sans cesse marquée par les liaisons d'*éros* et *philia*, deux notions qui semblent contradictoires mais ne se peuvent définir l'une sans l'autre, en raison de l'intrusion toujours possible du désir dans les rapports interpersonnels. Dans la fiction melvillienne, *philia* peut devenir *éros*, une amitié qui n'ose dire son nom. La question, d'origine platonicienne, de la place du désir dans les rapports amicaux ne cesse en effet de faire retour, que ce soit chez Emerson et Thoreau pour désavouer le désir ou chez Melville pour lui redonner sa place, dans

96 Michel Foucault, « De l'amitié comme mode de vie » (1981), dans *Dits et écrits*, op. cit., t. II, p. 982-986.

97 Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge, Harvard UP, 1978, p. 49-50.

98 Michel Foucault, « Sexe, pouvoir, et la politique de l'identité » (1984), dans *Dits et écrits*, op. cit., t. II, p. 1563.

99 Voir Dimitri El Murr (dir.), « Introduction », dans *L'Amitié*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2001, p. 26-28.

un sens beaucoup plus physique qui n'est peut-être pas platonicien, ni tout à fait platonique.

Sur la question de l'amitié, Melville s'inscrit ainsi dans un double dialogue intertextuel avec la philosophie transcendantaliste et la philosophie antique. Dans *The Confidence-Man*, l'amitié transcendantaliste a les mains pures, mais elle n'a pas de mains, pour reprendre le mot de Péguy sur Kant. La critique de l'idéalisme transcendantaliste, qui suggère que l'amitié transcendantaliste idéale est impossible, nous invite à lire, à rebours, certains passages de *Moby-Dick* comme la promotion d'une amitié mise en pratique, fondée sur un certain usage et partage des plaisirs¹⁰⁰, qui n'abandonne pas la thèse platonicienne de l'union d'*éros* et vertu. Chez Melville, l'amitié doit prendre corps et surtout prendre main, la main de l'échange, la main du contact, la main de la caresse aussi. Ces dispositifs intertextuels permettent alors de suggérer un nouveau dispositif de plaisirs possibles. L'amitié des plaisirs, lorsqu'elle parodie non seulement la forme institutionnelle du mariage mais aussi certaines formes de discours et codes amoureux, devient le rêve d'un mode d'être-en-relation alternatif aux dispositifs des (non-)plaisirs matrimoniaux et des plaisirs célibataires.

The Confidence-Man :

l'amitié transcendantaliste a les mains pures, mais elle n'a pas de mains

Si la confiance est nécessaire à la sympathie réussie, elle l'est d'autant plus à une amitié sincère. Parmi les multiples interrogations soulevées par le doute hyperbolique qui anime *The Confidence-Man* se trouve ainsi celle de la confiance entre amis. La première rencontre du cosmopolite et de Mark Winsome, avatar d'Emerson, débute par cette question centrale : « pourquoi m'avez-vous, monsieur, mis en garde contre mon

¹⁰⁰ Il s'agit d'un point commun entre Melville et Nietzsche, qui écrit dans le paragraphe 499 de *Humain trop humain* (1878) : « C'est conjurer et non point compatir, qui fait l'ami. » (Cité dans Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994, p. 53.) De même, Foucault définit l'amitié comme « la somme de toutes les choses à travers lesquelles, l'un à l'autre, on peut se faire plaisir » (« L'amitié comme mode de vie », art. cit., p. 983).

ami¹⁰¹? » Le mystique prévient le cosmopolite contre l'individu qu'il appelait, dans les chapitres précédents, son ami. Par la suite, la critique des discours transcendantalistes sur l'amitié se met en place dans le chapitre 39 (« The Hypothetical Friends¹⁰² »), dans lequel le cosmopolite et Egbert, disciple de Winsome que certains critiques assimilent à Thoreau, simulent un dialogue entre deux amis¹⁰³. Le cosmopolite joue le rôle de Frank, ami dans le besoin, et Egbert celui de Charlie, qui refuse de lui prêter de l'argent au nom de leur amitié¹⁰⁴. Ce choix du paradigme économique comme principal ressort de la mise en scène satirique peut se comprendre en lien avec l'idée que les rapports amicaux auraient été transformés par l'essor de l'individualisme libéral et la prépondérance des échanges économiques dans la société marchande. Ce motif commercial permet aussi de soulever la question plus générale dans l'histoire des discours sur l'amitié de l'échange entre les amis, et par là d'attaquer les théorisations d'Emerson et Thoreau sur ce point. Aussi le dialogue est-il une discussion de l'idée d'amitié comme commerce, au double sens de *relation* et d'*échange*, qui interroge les termes de cet échange. Deux réponses opposées sont proposées dans le dialogue :

101 *CM*, 826, 1049.

102 La traduction française « Les amis hypothétiques » autorise un jeu de mots (très melvillien) entre hypothèse et hypothèque de l'ami, au sens économique de garantie d'une dette.

103 La question de l'identification de Winsome à Emerson et d'Egbert à Thoreau a été longuement débattue, depuis l'article de Carl Van Vechten, « The Great Satire of Transcendentalism » (1922), recueilli dans Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade*, éd. Hershel Parker & Mark Niemeyer, New York, W.W. Norton & Co., 2006, p. 420-421. Elizabeth S. Foster s'y intéresse aussi dans l'introduction de son édition (*The Confidence-Man: His Masquerade*, éd. Elizabeth S. Foster, New York, Hendricks House, 1954, p. lxxviii-lxxxii). S'il est difficilement discutable qu'Emerson soit visé à travers Winsome, l'assimilation d'Egbert à Thoreau est plus problématique. Jaworski tend à rejeter l'identification (*CM*, 1277), comme Foster (*The Confidence-Man*, éd. cit., p. 351-352), mais pas Parker (*Herman Melville: A Biography, op. cit.*, vol. 2, p. 279). L'essentiel est pour nous que le texte de Melville reprend et mélange ici les termes des analyses respectives d'Emerson et Thoreau sur l'amitié, pour exercer une critique commune.

104 Ce dialogue fictif reprend les noms des personnages du chapitre 29 (« The Boon Companions »), où le cosmopolite, sous le nom de Frank Goodman, discute avec Charlie Noble.

Egbert cherche à illustrer les préceptes de Mark Winsome/Emerson qui interdisent le prêt d'argent entre amis, tandis que le cosmopolite en souligne les contradictions.

Leur dialogue est construit sur la reprise des termes clés de la réflexion transcendantaliste sur l'amitié. La référence à l'essai « Friendship » (1841) d'Emerson est claire : Egbert/Charlie cite l'« essai sur l'amitié » de son « sublime maître »¹⁰⁵, et cette mise en scène de l'ami transcendantaliste qui refuse de prêter de l'argent vise un passage précis de « Friendship » : « Nous réprouvons le citoyen car il fait de l'amour une marchandise. Aimer se résume alors à échanger des cadeaux ou des prêts utiles [*useful loans*], à entretenir des rapports de bon voisinage [...] et l'on perd de vue les douceurs et la noblesse de la relation¹⁰⁶. » La satire vise aussi un argument similaire de Thoreau dans la section « Wednesday » de *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* (1849), où l'ami n'est pas celui qui aide en temps de besoin : « Quand [l'Ami païen] traite son ami en chrétien, ou tel qu'il peut se le permettre [*afford*], alors l'Amitié cesse d'être Amitié, et devient charité ; ce principe qui créa l'hospice [*almshouse*] naît de cette charité qui commence par soi-même, et y établit un hospice [*almshouse*] et des relations indigentes¹⁰⁷. » La réduction chrétienne de l'amitié en charité, qui fait de l'ami le prochain, est une diminution de l'amitié véritable. En déclarant que charité et aumône sont incompatibles avec l'amitié vraie, Thoreau cherche, comme Emerson, à dégager la relation amicale du paradigme de l'échange ou même du don, pour retrouver une relation d'homme à homme qui s'extrait des

¹⁰⁵ *CM*, 834, 1059.

¹⁰⁶ Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, New York, Library of America, 1983, p. 348. Toutes les traductions de « Friendship » sont empruntées à Ralph Waldo Emerson, *L'Amitié*, trad. Thomas Constantinesco, Paris, Aux Forges de Vulcain, 2010 (ici, p. 21).

¹⁰⁷ Henry David Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, dans *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, p. 225. Melville a probablement lu « Friendship » dès 1849 (Merton M. Sealts, « Melville and Emerson's Rainbow », dans *Pursuing Melville*, *op. cit.*, p. 264). Pendant l'été 1850, il a emprunté *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* à Evert A. Duyckinck (Merton M. Sealts, *Melville's Reading*, Columbia, University of South Carolina Press, 1988, p. 61).

structures économiques et institutionnelles. Ce qu'Emerson et Thoreau condamnent conjointement, c'est ce qu'Aristote appelait l'amitié fondée sur l'intérêt¹⁰⁸. Le dialogue des amis hypothétiques dans *The Confidence-Man* reprend ainsi les mêmes termes clefs de la transaction, « *loan* » et « *alms* » : « Je donne de l'argent, mais n'en prête [*loan*] jamais ; et, bien évidemment, l'homme qui se dit mon ami ne s'abaisse pas à recevoir une aumône [*alms*]. La négociation d'un prêt est une transaction financière, et je ne veux faire aucune transaction financière avec un ami¹⁰⁹. » Comme Thoreau, Egbert refuse de faire l'aumône – or, même le don est une aumône déguisée, « non du capital, mais de l'intérêt¹¹⁰ » –, sous prétexte de ne pas réduire l'ami en ami d'intérêt (« *business-friend*¹¹¹ »).

422

Outre le paradigme de l'échange, le dialogue est imprégné d'autres catégories traditionnelles de la pensée occidentale de l'amitié, telle l'égalité entre les amis¹¹². Suivant cette tradition, Thoreau écrit que l'amitié est « une relation de parfaite égalité¹¹³ ». Dans le cas fictif de l'ami dans le besoin, l'égalité rompue entre les deux amis est un déséquilibre dommageable à l'amitié elle-même. Frank ouvre le dialogue en reconnaissant une inégalité de fait : « [...] nous partageons, toi et moi, depuis si longtemps tout ce qui peut se partager entre deux cœurs et deux esprits [*hearts and minds*] – bien qu'inégalement, pour ce qui me concerne – qu'il ne reste plus rien à partager, pour attester notre amitié, que nos bourses, et cette fois encore, inégalement de mon côté¹¹⁴. » Cette question de l'égalité s'intègre à la satire du principe de désintéressement.

108 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, éd. Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2004, VIII, 1156a 11-30, p. 413-414. Une même typologie de l'amitié est mise en place dans l'*Éthique à Eudème*. Rien n'atteste que Melville ait lu Aristote dans le texte avant son acquisition d'une édition anglaise de la *Rhétorique* et la *Poétique* datée de 1872, soit bien après la rédaction de son œuvre romanesque. Il a néanmoins pu avoir une connaissance de seconde main de la réflexion aristotélicienne sur l'amitié via Emerson et Montaigne, ainsi que le *Dictionnaire* de Bayle. Aristote est cité par Ismaël (*MD*, 519, 1302) et le cosmopolite (*CM*, 792, 1016).

109 *CM*, 832, 1057.

110 *CM*, 834, 1059.

111 *CM*, 835, 1059.

112 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, éd. cit., VIII, 1158b-1159a, p. 426-428.

113 Henry David Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, op. cit., p. 220.

114 *CM*, 832, 1057.

Charlie explique avoir choisi Frank comme ami en raison de la richesse de ses parents¹¹⁵, pour ne pas risquer d'avoir à l'aider plus tard : à trop vouloir l'égalité des amis, ceux-ci sont choisis selon un principe d'utilité et une vision d'intérêt. L'isotopie de l'investissement (Frank a été choisi comme dans un « marché ») est là pour contredire et disqualifier le discours de la fausse amitié vertueuse. La vertu sublime est un masque, qui se retourne en égoïsme sublime face aux réalités du besoin. La satire vise ainsi à montrer par l'absurde les excès de la distinction établie chez Emerson et Thoreau entre échange prosaïque et « noblesse » de la relation désintéressée.

L'ami demandant un prêt d'argent comme marque d'amitié est en outre coupable de ce qu'Emerson condamne comme un genre de prostitution (« Je hais la manière dont le nom de l'amitié est prostitué et en vient à désigner des alliances à la mode entre gens du monde¹¹⁶ »), tout comme Thoreau affirme que l'ami « ne demande jamais de signe d'amour¹¹⁷ ». Le principe qui justifie le refus de Charlie (« L'inimitié [*enmity*] est cachée au cœur de l'amitié¹¹⁸ ») est une parodie du célèbre paradoxe émersonien de l'ami comme « superbe ennemi » (« *a sort of beautiful enemy*¹¹⁹ »), idée que l'on retrouve chez Thoreau : « [...] nous n'avons pas d'alliés contre nos Amis, ces impitoyables vandales¹²⁰. » Charlie fait un usage littéral de la formule pour expliquer que l'ami qui prête de l'argent est un ennemi qui s'ignore (comme le montrera la parabole d'Aster-de-Chine¹²¹). En reprenant les termes clefs d'Emerson

115 *CM*, 836, 1060.

116 Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 348 ; *id.*, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 21.

117 Henry David Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, *op. cit.*, p. 222.

118 *CM*, 833, 1058.

119 Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 351. L'idée est réitérée dans « Plato; or, the Philosopher » : « ami et ennemi sont de la même étoffe » (*Ibid.*, p. 638).

120 Henry David Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, *op. cit.*, p. 234.

121 Sur l'histoire d'Aster-de-Chine et l'impossibilité du don, voir : Hildegard Hoeller, *From Gift to Commodity: Capitalism and Sacrifice in Nineteenth-Century American Fiction*, Durham, University of New Hampshire Press, 2012, p. 167-170.

et Thoreau et en explorant les limites de leur logique par l'absurde, le dialogue montre qu'en pratique, le désintéressement idéal revêt la même apparence qu'un égoïsme terrestre hyperbolique.

Cette critique de l'excès idéaliste qui fait oublier les nécessités premières s'inscrit dans une critique plus large : l'impossible réconciliation de théorie et pratique chez les transcendentalistes¹²². La pensée d'Emerson est ici caricaturée par la mise en scène d'un disciple, non du maître lui-même, comme pour suggérer que les interprétations parcellaires des partisans sont plus dangereuses que le modèle, car en réalité Emerson est plus nuancé. Selon lui, « l'amitié a pour finalité le commerce le plus absolu et le plus simple [*homely*] que l'on puisse entretenir, plus absolu que tous ceux que nous connaissons¹²³ », c'est-à-dire un commerce dans lequel ne peut entrer nulle transaction, à la fois simple et inconnaissable (trop strict pour qu'on puisse en faire l'expérience). La difficulté mise en scène dans ce dialogue, c'est que les transcendentalistes sont pris au piège des paradoxes de l'échange : guidés par l'idée d'autosuffisance (*self-reliance*), ils comprennent l'acceptation d'un don comme une dette vis-à-vis du donateur, qui diminue donc l'autosuffisance du récipiendaire¹²⁴. Les contradictions entre amitié et *self-reliance*, l'auto-nomie comprise comme soutien absolu de soi-même, sont aporétiques. Cette incompatibilité entre les excès de l'idéalisme et les nécessités de la vie pratique, entre la casuistique et le sentiment (ce que Melville appellerait le « cœur »), est ainsi le point aveugle de l'amitié transcendentaliste¹²⁵, comme l'indique le cosmopolite, pour qui il n'y a pas de contradiction

424

122 Pour Lawrence Buell, les difficultés pratiques rencontrées par l'amitié d'Emerson et Thoreau confirment les difficultés théoriques posées par leur idée de l'amitié (« Transcendental Friendship: An Oxymoron? » dans John T. Lysaker & William Rossi [dir.], *Emerson & Thoreau: Figures of Friendship*, Bloomington, Indiana UP, 2010, p. 27).

123 Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 348 ; *id.*, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 22. Traduction légèrement modifiée.

124 James Crosswhite, « Giving Friendship: The Perichoresis of an All-Embracing Service », dans John T. Lysaker & William Rossi (dir.), *Emerson & Thoreau: Figures of Friendship*, *op. cit.*, p. 166.

125 Dans une note prise en marge de « The Poet », dans son exemplaire de *Essays*, Melville considère qu'Emerson est aveuglé par « un défaut au niveau du cœur ». Voir la version numérisée disponible sur <http://melvillemarginalia.org>.

entre amitié et charité : « qu'est donc l'amitié si elle n'est pas la main qui secourt [*helping hand*] et le cœur qui compatit [*feeling heart*], le bon Samaritain qui, en cas de nécessité, répand l'argent comme il a versé l'huile et le vin¹²⁶ ! » Le dialogue reprend une distinction d'inspiration transcendantaliste entre « ami terrestre » (« *friend terrestrial* ») et « ami céleste » (« *friend celestial* ») pour développer cette critique¹²⁷. Ces deux notions n'apparaissent pas dans « Friendship » mais elles explicitent une distinction qui y est implicite entre amitiés triviales et amitiés vertueuses, et s'inspirent d'une ode d'Emerson, « The Daemonic and the Celestial Love¹²⁸ ». Le modèle de l'ami céleste est celui d'une amitié divine, comparaison dont Thoreau use aussi dans son poème « Friendship » : « Nous nous traiterons l'un l'autre comme des dieux¹²⁹ ». Le paradoxe de cette idée d'amitié divine est que, comme le notent Platon et Aristote, un dieu n'a pas besoin d'ami¹³⁰. L'amitié céleste suppose une divinité qui n'est pas humaine, et c'est précisément le dernier argument du cosmopolite contre la logique d'Egbert : « Ce n'est pas à un dieu que tu parles, à un être qui contient en lui-même tous ses biens, mais à un homme¹³¹ [...] ».

Le dialogue est ainsi construit sur la manipulation des problématisations transcendantalistes de l'amitié pour en mettre en lumière les impossibilités, en réduisant jusqu'à l'absurde ses principes majeurs : égalité, réciprocité, schème de l'ami-ennemi, divinité. Pour le cosmopolite, les ratiocinations qui idéalisent l'amitié la rendent impossible. Aussi la vertu transcendantaliste est-elle impraticable. Si,

126 *CM*, 835, 1060. Allusion à Luc, x, 34.

127 *CM*, 834, 1059.

128 Il s'agit de l'ode II du recueil *Poems* (1847), dont Melville reçut une édition en cadeau en 1858 mais qu'il avait probablement lu avant (Merton M. Sealts, *Melville's Reading*, *op. cit.*, p. 56, 175).

129 Henry David Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, *op. cit.*, p. 234.

130 Aristote explique qu'un dieu n'a pas besoin d'intermédiaire pour se penser, donc n'a pas besoin d'ami (*Éthique à Eudème*, éd. Vianney Décarie, Paris, Vrin, 1991, VII, 12, 1244b 8, p. 194).

131 *CM*, 837, 1061. La distinction du « chronométrique » et de l'« horologique » dans l'opuscule de Plinlimmon, qui est au cœur de la satire du transcendantalisme dans *Pierre*, reprend cette distinction du « céleste » et du « terrestre » (*P*, 881, 251).

pour Emerson et Thoreau l'amitié est plus un idéal régulateur – qui ne saurait être entaché par la transaction – qu'une possibilité réelle, ce point de vue néglige, selon le cosmopolite, les devoirs essentiels dus à l'ami, ce qui en fait une « philosophie inhumaine¹³² », une « abstraction non réalisée¹³³ ».

Ces amitiés hypothétiques et hypothéquées sont par là une invitation à examiner les formes de l'amitié dans la fiction antérieure de Melville, en particulier ses termes manquants : plaisir et désir. Pour Emerson, l'amitié doit exclure le désir, mais le désir fait toujours retour¹³⁴. Si la distinction d'« amitié céleste » et « amitié terrestre » d'Egbert recouvre bien celle d'« amour céleste » et « amour démonique » d'Emerson, alors l'amitié terrestre a partie liée avec l'amour démonique. Or, c'est Pausanias dans le *Banquet* qui, le premier, établit une telle distinction entre amour spirituel et amour vulgaire, et Éros y est décrit par Diotime comme *daemon*¹³⁵. Platon hante déjà le dialogue du cosmopolite et Egbert, lorsque celui-ci mentionne une « Académie¹³⁶ » ou quand il remarque : « Il n'est point un ami véritable, celui qui, dans l'amour platonique, exige des rites amoureux [*love-rites*¹³⁷]... » Précisément, dans la relecture melvillienne des amitiés platoniciennes, les amitiés demandent des rites, et même des rites amoureux.

426

Moby-Dick : amitié, plaisir, vertu

Pour les transcendentalistes, l'amitié est un genre de fiction : « Nos amitiés s'empressent vers leur terme et demeurent médiocres et

132 *CM*, 857, 1081.

133 *CM*, 821, 1046.

134 Pour Thomas Constantinesco, « Friendship » est marqué par une tentative de réprimer le désir, qui fait néanmoins retour dans les mots du texte (*Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2012, p. 184-189). On pourrait faire une lecture similaire de Thoreau, qui écrit qu'« une vraie Amitié est aussi sage que tendre » (*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, *op. cit.*, p. 223), en écho à Emerson qui considère la « tendresse » comme un « élément de l'amitié » (*Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 348).

135 Platon, *Le Banquet*, dans *Le Banquet. Phèdre*, trad. Émile Chambry, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, 180b-181e, p. 43-44 ; 202d, p. 70.

136 *CM*, 835, 1059.

137 *CM*, 836, 1061. Traduction légèrement modifiée.

inconsistantes, car nous leur avons donné la texture du vin et des rêves », prévient Emerson¹³⁸. L'ami réel n'est jamais égal à l'ami rêvé (qui n'est qu'une « fable¹³⁹ »), ce qui occasionne des « plaisirs inquiétants » et des « souffrances douces » auxquels « il ne faut pas s' [...] adonner »¹⁴⁰. Chez Melville, au contraire, il s'agit de combiner rêve, texte et texture, pour réimaginer l'amitié possible, en dépeindre les formes, matières et intensités, et la mettre en pratique par la fiction dans des scènes où les amis s'adonnent à leurs plaisirs. La problématisation melvillienne de l'amitié partage avec Emerson et Thoreau la perception du solipsisme comme condition originelle de l'homme, qui prend la forme d'une île¹⁴¹. Si l'amitié transcendantaliste semble, en dernière analyse, impossible, c'est qu'elle ne permet pas de dépasser cet isolement : Emerson (comme Thoreau) conclut à la solitude des amis, l'amitié n'étant que l'amour de soi-même en les autres¹⁴². La fiction de Melville, elle, n'abandonne pas l'idée du lien amical, qui constitue la forme la plus réussie et la plus aboutie du lien sympathique, pour dépasser l'image de Narcisse qui ouvre *Moby-Dick*¹⁴³.

Les amitiés melvilliennes ne s'inscrivent pas dans la durée, catégorie qui, pour Aristote, est pourtant essentielle à l'amitié¹⁴⁴. Elles sont brèves, et les récits rétrospectifs qui en sont faits sont une pratique active du travail du deuil : l'ami disparaît inévitablement. C'est le cas dans *Typee*, où Toby est perdu (même s'il sera retrouvé bien plus tard), à la fin d'*Omoo*, où le narrateur note qu'il n'a plus jamais revu son ami Long-Spectre, et dans *Redburn*, où Harry Bolton disparaît pour toujours. Enfin, *Billy*

138 Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 345 ; id., *L'Amitié*, op. cit., p. 12.

139 Id., *Essays and Lectures*, op. cit., p. 352 ; id., *L'Amitié*, op. cit., p. 31.

140 Id., *Essays and Lectures*, op. cit., p. 345 ; id., *L'Amitié*, op. cit., p. 12.

141 Dans « Friendship », Emerson parle de « l'insulation absolue de l'homme » (*ibid.*, p. 353), étymologiquement, le fait d'« être ou devenir une île », et Thoreau écrit que « l'ami est une belle île de palmiers qui flotte et élude le marin dans les mers du Pacifique » (*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, op. cit., p. 213). Cette image de l'homme insulaire est très proche des « *isolatoes* » d'Ismaël.

142 Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 352.

143 *MD*, 23, 797.

144 Sur les rapports entre temps et amitié chez Aristote, voir Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, op. cit., p. 31.

Budd est dédié à l'ami perdu, Jack Chase, dont il est fait le portrait dans *White-Jacket*. En cela, la fiction melvillienne met parfaitement en scène le « devenir-épitaphe » de l'ami dont parle Derrida¹⁴⁵. La fiction a pour fonction d'en sauver le souvenir, combler le vide de la perte. Aussi l'ami, dans la fiction melvillienne, s'inscrit-il dans un présent qui est toujours un passé, comme dans *Moby-Dick* : Quiqueg ne survit pas au naufrage du *Pequod*, et le récit rétrospectif a pour fonction de faire revivre et pérenniser l'amitié d'Ismaël et Quiqueg en l'inscrivant dans une durée autre, celle du texte. Cette attention portée au deuil de l'ami est un point commun avec Emerson et Thoreau¹⁴⁶. Néanmoins, chez Melville, si l'amitié semble précaire, elle n'en laisse pas de (re)vivre, ravivée dans le souvenir, selon des formes spécifiques où l'éphémère n'est pas un obstacle. Plutôt que la durée, c'est l'intensité qui caractérise les amitiés melvilliennes. Ce présent de l'amitié prend corps avec le « *bosom friend* » (« ami de cœur »). Si le terme est utilisé de manière ironique dans *The Confidence-Man* pour désigner les deux amis fictifs qui n'en sont pas¹⁴⁷, il est dans *Moby-Dick* le titre d'un chapitre essentiel (« A Bosom Friend »), qui fait partie d'une série de trois chapitres (avec « The Counterpane » et « Nightgown ») décrivant le coup de foudre amical d'Ismaël et Quiqueg.

Dès sa naissance, leur amitié est marquée par le motif de l'échange. Quiqueg partage ses cinquante dollars avec Ismaël, manière subreptice de réinvestir le paradigme commercial, mais aussi de le subvertir par le don, l'échange désintéressé, le partage à parts égales d'une ressource devenue commune¹⁴⁸. Aussi, dans le circuit économique des échanges, l'égalité entre amis passe-t-elle par cette mise en commun de l'argent autant que par le partage de la couche. En choisissant de décrire l'amitié d'un

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴⁶ Sur le deuil de l'ami chez Emerson, voir Thomas Constantinesco, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*, op. cit., p. 171. Thoreau, lorsqu'il décrit l'ami idéal dans « Wednesday », pense à son frère décédé, avec qui il entreprit ce voyage. Le poème « Sympathy » (*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, op. cit., p. 211-213) porte les traces de ce deuil, tout comme le poème « Monody » de Melville fait le deuil de son amitié avec Hawthorne.

¹⁴⁷ *CM*, 831, 1056.

¹⁴⁸ *MD*, 74, 849.

Occidental et d'un « cannibale », le roman réinvestit en outre la tradition occidentale de l'ami comme *autre moi*, à la différence importante que cet autre moi, ici, ne met pas l'accent sur la similarité du *moi*, mais sur l'altérité de l'*autre*, le sauvage¹⁴⁹. Leur relation est ainsi marquée par la non-réciprocité (Quiqueg est prêt à tout donner à Ismaël, qui n'a rien) et la dissemblance (leurs différences de religion et de civilisation), mais l'égalité s'instaure en pratique dans la rencontre, indépendamment des considérations raciales ou économiques. Ainsi, Melville privilégie le rapport de proximité physique tout autant que spirituelle, la dissonance et la différence qui s'harmonisent dans le partage symphonique des plaisirs, là où Emerson et Thoreau privilégient l'impersonnel, la distance et l'amitié par correspondance¹⁵⁰.

Dans ces chapitres de *Moby-Dick* qui dépeignent la rencontre d'Ismaël et Quiqueg, les deux personnages se touchent et partagent des sensations de plaisir communes. Dans « A Bosom Friend », leur amitié est scellée par le partage d'une « pipe de l'amitié » (« *a social smoke* »¹⁵¹). Aussi est-ce le confort et le plaisir physique qui marquent le début de leur amitié, lui donnant corps et vie : « Rien d'autre ne comptait plus pour moi que le plaisir quintessencié [*I was only alive to the condensed confidential comfortableness*] de partager familièrement une pipe et une couverture avec un véritable ami¹⁵². » L'amitié prend corps dans le partage des plaisirs. Elle relève d'un second type d'amitié selon Aristote, l'amitié

149 « L'ami est un autre soi-même. » (Aristote, *Éthique à Nicomaque*, éd. cit., IX, 1166a 30, p. 464.) Dans *Mardi*, le coup de foudre amical de Jarl et Borabolla pose aussi cette question de la différence ressemblante de l'ami (« Ils étaient hétérogènes, et par conséquent plein d'affinités »), qui est nourrie par le vin, agent de liaison (*M*, 862, 953). Platon explique dans le *Lysis* que le devenir-ami ne peut prendre place que s'il existe une « dissemblance ressemblante » entre les amis.

150 Voir Thomas Constantinesco : « Dans l'économie paradoxale de [« Friendship »], il semble cependant que la proximité spirituelle entre les amis requière leur mise à distance réciproque. » (*Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai, op. cit.*, p. 153, 162-163.) Au contraire, dans *Pierre*, l'amitié par correspondance de Pierre et son cousin Glendinning (« leurs missives d'amoureuse amitié ») s'essouffle vite (*P*, 885, 253).

151 *MD*, 74, 848.

152 *MD*, 77, 851.

fondée sur le plaisir¹⁵³, et s'oppose à l'« amitié sans amis¹⁵⁴ » spiritualisée, prônée par Emerson : « Pourquoi tenir si fort à d'imprudentes relations personnelles avec votre ami ? [...] Pourquoi recevoir chez vous sa visite ? [...] Cessez de vous froter et de vous accrocher l'un à l'autre. Qu'il soit pour moi un esprit¹⁵⁵. » Dans « Friendship », la nécessité d'une « forme élevée d'amitié » se heurte à la difficulté « d'en faire l'expérience avec des êtres de chair et de sang »¹⁵⁶.

Si la place du corps et des affects dans l'amitié melvillienne constitue une différence essentielle avec Emerson et Thoreau, ces conceptions de l'amitié ont une visée commune : la vertu. Les amitiés melvilliennes sont corporelles, nourries par le partage des plaisirs terrestres, mais elles partagent aussi le souci de l'élévation vertueuse qui guide l'idéal transcendantaliste. Thoreau déplore, dans une rhétorique fortement platonicienne, le manque de profondeur des amitiés ordinaires : les amis sont rarement « transfigurés », « purifiés », « raffinés » ou « élevés » par « l'amour [*love*] d'un homme »¹⁵⁷. À l'inverse, Melville décrit une relation amicale fondée sur des plaisirs partagés qui ne va pas sans vertu¹⁵⁸. Si les plaisirs trompeurs du vin peuvent faire de ces amitiés des simulacres dans *The Confidence-Man*, il y a bien dans l'amitié des plaisirs de *Moby-Dick* un rapport d'élévation spirituelle. Elle devient une amitié vertueuse, le troisième et plus noble type d'amitié selon Aristote, dont l'effet central

153 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, éd. cit., 1156a-1156a 32-35, p. 415.

154 Thomas Constantinesco, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*, op. cit., p. 168.

155 Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 351 ; id., *L'Amitié*, op. cit., p. 27.

156 Id., *Essays and Lectures*, op. cit., p. 352 ; id., *L'Amitié*, op. cit., p. 31.

157 Henry David Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, op. cit., p. 216-217.

158 L'amitié melvillienne serait ainsi plus aristotélicienne que platonicienne, selon la lecture que fait Pierre Macherey d'Aristote, qui, contrairement à Platon caractérisant l'amitié par la distance et la transcendance, définit l'amitié « sur fond de présence et de communauté partagée, dans la figure privilégiée de l'intimité, c'est-à-dire de l'existence effectivement commune envisagée sous toutes ses formes concrètes » (« Le *Lysis* de Platon : dilemme de l'amitié et de l'amour », dans Sophie Jankélévitch & Bertrand Ogilvie [dir.], *L'Amitié. Dans son harmonie, dans ses dissonances*, Paris, Autrement, 1995, p. 75). On ne saurait mieux décrire ce qui sépare l'amitié selon Melville d'Emerson et Thoreau.

est le plaisir de l'action vertueuse réciproque¹⁵⁹. En conséquence, c'est de l'attention portée aux plaisirs du corps que peuvent se comprendre les implications à la fois érotiques et vertueuses de la rencontre d'Ismaël et Quiqueg, par lesquels *éros* n'est pas seulement un désir corporel, mais un rapport d'élévation spirituelle.

Le texte de Melville est tout entier imprégné d'une distorsion (volontaire ou involontaire) de l'association platonicienne de *philia* et *éros* dans le *Banquet* ou le *Phèdre*, telle une belle et infidèle lecture, qui met en valeur la beauté et la vertu du rapport charnel entre les amis. Il donne naissance à ce qui ressemble fort à une dialectique ascendante, au sens où Ismaël se défait de ses préjugés raciaux initiaux envers « ce harponneur à la peau très basanée¹⁶⁰ » pour atteindre l'idée d'une fraternité universelle¹⁶¹.

159 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, éd. cit., 1156b 4-35, p. 415-417. L'effet de cette amitié vertueuse est à la fois un plaisir et un enseignement, en ce qu'il permet à l'homme de se connaître lui-même.

160 *MD*, 34, 808.

161 Merton M. Sealts a bien montré l'importance de Platon, en particulier du *Banquet* et du *Phèdre*, dans l'œuvre de Melville (« Melville and the Platonic Tradition » [1980], dans *Pursuing Melville*, op. cit., p. 278-336), mais la possibilité d'un intertexte platonicien dans la rencontre d'Ismaël et Quiqueg n'a pas été, à notre connaissance, étudiée. Il faut noter que le *Banquet* et le *Phèdre* étaient, au milieu du XIX^e siècle, les textes homoérotiques les plus accessibles pour le public américain, même s'ils n'étaient pas nécessairement lus comme tels. La traduction de George Burges (1850), bien qu'il considérât comme « répugnantes » certaines implications homoérotiques du *Banquet*, en conserva la plupart. Si Platon a fourni aux transcendentalistes (tels Emerson, Thoreau et Fuller) l'idéal d'un amour spirituel, il est probable qu'un auteur comme Melville n'ait pas été insensible au caractère érotique de ces rapports entre hommes. Il a pu avoir accès à la traduction du *Phèdre* par Henry Cary dès sa parution en 1848 dans le premier volume de *The Works of Plato*, bien que sa bibliothèque n'en porte trace. Il a assurément fait acquisition de la traduction du *Banquet* par Burges (*The Works of Plato*, trad. George Burges, London, Henry G. Bohn, 1850, vol. 3) avant la fin de l'année 1851, mais il n'est pas sûr qu'il l'ait lue avant la fin de la rédaction de *Moby-Dick* (Merton M. Sealts, *Melville's Reading*, op. cit., p. 76-77). Il avait à tout le moins une bonne connaissance de Platon via sa lecture de Thomas Browne et ses séances de lecture à la New York Public Library (Merton M. Sealts, *Melville's Reading*, op. cit., p. 40). Dans « Melville's Secrets » (*Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 14, n° 3, 2012, p. 6-24), Caleb Crain s'intéresse à l'héritage platonicien chez Melville mais ne fait étrangement pas mention de la rencontre de Quiqueg et Ismaël. Dans « Parables of Creation: Hawthorne, Melville, and Plato's *Banquet* » (*Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 13, n° 3, 2011,

L'amitié des plaisirs est une amitié vertueuse : le sauvage Quiqueg permet d'imaginer de nouvelles formes de relation, une amitié aussi originale que soudaine, par lesquelles les lois ordinaires (occidentales) de l'amitié sont transgressées, dit Ismaël : « [...] ces vieilles règles ne s'appliquaient pas à mon candide sauvage¹⁶². » En réalité, la différence des codes culturels est une couverture, tout comme la courtepointhe scelle et symbolise l'indifférenciation progressive de leurs corps, car les codes investis et travestis sont précisément les codes occidentaux de l'amour et de l'amitié.

432

En effet, on pourrait dire que l'*éros* et *philia* grecs – tous deux principes de cheminement vers le Beau et le Bien chez Platon¹⁶³ – trouvent dans la rencontre de Quiqueg et Ismaël une lecture où l'attrait physique est inséparable de son pendant spirituel, la vertu, et prend la forme d'un cheminement de l'amitié spontanée vers la découverte de l'autre, qui se déploie parallèlement à la découverte du potentiel érotique du corps de l'autre. Le modèle platonicien se note dans le schème éducatif qui structure la relation de Quiqueg et Ismaël. Ce dernier joue sur le rapport maître/disciple en alternant les positionnements : il présente d'abord Quiqueg dans la position du disciple en situation d'apprentissage (« *an undergraduate*¹⁶⁴ »), avant de noter chez lui une « sagesse socratique » et un comportement « presque sublime »¹⁶⁵. Quiqueg le cannibale devient ainsi le véritable « sublime maître » (ainsi qu'Egbert qualifie son maître¹⁶⁶) et Ismaël le civilisé celui qui apprend le plus au contact de son ami, selon une logique toute socratique d'enseignement réciproque. Dans ce chapitre, le processus d'apprentissage passe donc par une attraction à la fois physique et spirituelle elle-même très socratique.

p. 18-29), Beverly R. Voloshin a montré l'influence du *Banquet* sur la conception melvillienne de la création littéraire dans « Hawthorne and His Mosses », qu'elle considère imprégné de la dialectique ascendante de l'*éros* (p. 23), mais ne fait pas de rapprochement avec *Moby-Dick*.

162 MD, 74, 848.

163 Sur les liens d'*éros* et *philia* dans le *Banquet* et le *Phèdre*, voir Jean-Claude Fraisse, *Philia. La notion d'amitié dans la philosophie antique*, Paris, Vrin, 1974, p. 158.

164 MD, 49, 823.

165 MD, 72-73, 847.

166 CM, 834, 1059.

Ce que décrit Ismaël, c'est le dépassement du solipsisme : la douceur de l'atmosphère aidant, la narration évolue de la solitude paratactique des deux amis (« *us silent, solitary twain*¹⁶⁷ ») au désir d'union. Au contact physique de son ami, Ismaël ressent en effet un étrange soulagement, une forme de rédemption qui va de pair avec une attraction à la fois vertueuse et mystérieuse, car inouïe : « Je sentais un attendrissement me gagner. Dissipée, l'hostilité de mon cœur meurtri [*splintered heart*] et de ma main furieuse [*maddened hand*] contre le monde cruel. La présence apaisante [*soothing*] de ce sauvage l'avait rédimé [*redeemed*]. [...] Quelle mine sauvage ! Il était à lui seul un prodigieux spectacle ! Pourtant, une force mystérieuse m'attirait vers lui¹⁶⁸. »

Si cette amitié peut être qualifiée d'érotique, c'est qu'en décrivant cette attraction, la narration d'Ismaël brouille la distinction des catégories d'amour et amitié : elle décrit l'amitié selon les codes de l'amour. Chez Emerson déjà, dans « Friendship » et « Love », amour et amitié se pensent dans les mêmes termes¹⁶⁹, vertueux et désincarnés. Le récit d'Ismaël joue lui aussi volontiers sur la confusion des deux catégories, permise par ce terme au sémantisme ambivalent qu'est *love* au XIX^e siècle américain, mais d'une façon inverse, directement axée sur le corps. La rencontre de Quiqueg et Ismaël est marquée par la naissance subite, une « soudaine flambée d'amitié » qui, « chez un compatriote », aurait paru « singulièrement prématurée et bien suspecte »¹⁷⁰. Cette conversion amicale met en valeur le retournement de la peur du sauvage inconnu au plaisir de sa compagnie, de la crainte de la mort à la sensation de la vie (Ismaël est comme ravivé par la situation : « *I lay only alive to the comical predicament*¹⁷¹ »). N'étant pas un choix rationnel, la passion amicale a le caractère inexplicable de l'amour et en emprunte les formes. Le récit joue

167 MD, 73, 847.

168 MD, 73, 848.

169 Pour Thomas Constantinesco, dans « Friendship », « les termes d'amour et d'amitié sont interchangeable » (*Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai, op. cit.*, p. 184). Il en est de même concernant Thoreau et son utilisation du terme *love* dans *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*.

170 MD, 74, 848. Ce coup de foudre amical fait contraste avec celui, rhétorique et suspect, de Charlie et Frank (« *friendship at first sight* » [CM, 787, 1012]).

171 MD, 48, 821.

sur les codes de la parade amoureuse : Ismaël se place spontanément dans la posture de l'amant, dont les attentes sont déçues par l'attitude indifférente de Quiqueg après leur nuit affectueuse, qu'il cherche donc à reconquérir par des « avances » et en acceptant de partager son lit à nouveau, ce qui « flatte » Quiqueg¹⁷². En outre, les effets éducatifs de cette passion amicale sont similaires à ceux de la passion amoureuse. Au contact de Quiqueg, Ismaël est amené à relire son éducation chrétienne, réviser ses préjugés, en jouant sur la polysémie du terme *love* : « notez combien nos préjugés, si rigides qu'ils soient, s'assouplissent sous l'effet de l'amour [*love*]¹⁷³. » L'originalité du discours d'Ismaël sur l'amitié vient ainsi de ce qu'il s'agit d'un discours amoureux, qui associe l'ambiguïté de la rhétorique de l'amour à la contiguïté des corps et le partage des plaisirs, par le rituel de la pipe : une « plaisante et cordiale fumerie [achève] de [...] dégeler » la « froide indifférence » passagère de Quiqueg, faisant d'eux des compères (« *cronies* »)¹⁷⁴. C'est l'image d'un plaisir à la fois physique (« *pleasant* ») et social (« *genial* ») qui met en valeur la douceur de cette opération de transformation amicale. Leur amitié devient ainsi dans la poétique du texte une amitié qui n'ose dire son nom : son nom est désir, sa forme est plaisir. Bien que le corps de l'ami ne soit à l'évidence pas automatiquement érotique, il le devient dans leur couple (textuel) amical, « tendre et douillet » : « *a cosy, loving pair* », qui associe amour (« *loving* ») et confort (« *cosy* »)¹⁷⁵. Il y a bien entre eux, une forme d'« aimance », dirait Derrida¹⁷⁶.

La déclaration d'amitié qui parachève cette parodie des codes de l'amour revêt le travestissement du mariage : « Il paraissait me prendre en affection aussi naturellement et spontanément que moi, et lorsque nous eûmes fini notre pipe, il appuya son front contre le mien, m'enserra la taille et me déclara que nous étions désormais mariés – ce qui signifiait, dans l'idiome de son pays, que nous étions des amis de cœur [*bosom*

172 MD, 73-74, 847-848. Ce passage rappelle le jeu galant de Tommo et Marnou dans *Typee* (T, 149, 163).

173 MD, 77, 851.

174 MD, 74, 848.

175 MD, 75, 849.

176 Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, op. cit., p. 23.

*friends*¹⁷⁷ ». Ce motif d'un sauvage des mers du Sud comme ami et époux est lié à l'expérience polynésienne de Melville. *Typee* fait l'éloge de l'amitié chez les Polynésiens¹⁷⁸, et *Omoa* décrit la coutume des « *bosom friends* » comme « un sentiment noble, et parfois héroïque¹⁷⁹ ». Le narrateur y relate son amitié avec Poki, « un beau jeune homme toujours empressé à [lui] faire plaisir¹⁸⁰ », puis Turu (Kooloo), « un jeune homme avenant¹⁸¹ », en usant de l'isotopie des relations galantes, bien que leur (b)romance ne dure pas. Cette forme d'« institution » amicale chez les Polynésiens, qui entremêle, selon la perception occidentale, amitié et amour, permet d'imaginer dans *Moby-Dick* une forme d'amitié qui n'est peut-être déjà plus possible dans le monde occidental du XIX^e siècle, selon l'hypothèse de Foucault (ce que suggère Ismaël lorsqu'il note que cette amitié serait « suspecte » pour un compatriote¹⁸²). Dans *Two Years Before the Mast* (1840), Richard Henry Dana Jr. avait décrit un « contrat » amical similaire chez les Kanakas¹⁸³, qui prend chez Melville la forme d'un contrat de mariage. La déclaration de mariage performative de Quiqueg vient en effet couronner une isotopie du mariage qui informe les trois chapitres de la rencontre. On pourrait en multiplier les exemples ; remarquons seulement le lien entre étreinte physique et mariage : dans son « étreinte nuptiale », Quiqueg « tient

177 *MD*, 74, 848. On retrouve l'isotopie du couple d'amis dans *Typee*, où Tommo et Toby ratifient leur « engagement » (« *engagement* ») par l'« union affectueuse » (« *affectionate wedding* ») de leurs paumes (*T*, 40, 45) – le narrateur insiste d'ailleurs sur l'« extérieur particulièrement séduisant » de Toby, qui l'« attire » vers lui (*T*, 38, 44) –, ainsi que dans *Mardi* (*M*, 992, 1097). Plus tard, Clarel rêvera lui aussi d'un mariage (spirituel) avec Vine, à la fois frère et époux (*C*, 226).

178 *T*, 218, 238.

179 *O*, 443, 480.

180 *O*, 444, 480.

181 *O*, 446-447, 483.

182 *MD*, 74, 848. Cela rappelle l'idéal thoreauvien de l'amitié préchrétienne (avant qu'elle ne devienne échange et aumône) déjà cité (*A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, *op. cit.*, p. 225). Ismaël fait une remarque similaire concernant la chrétienté (de surface) comme obstacle à des liens amicaux véritables : « Je vais essayer un ami païen, pensais-je, puisque la bonté chrétienne s'est révélée n'être que courtoisie sans consistance. » (*MD*, 73, 848.)

183 Richard Henry Dana Jr., *Two Years Before the Mast and Other Voyages*, New York, Library of America, 2005, p. 141.

[Ismaël] étroitement serré contre lui, comme si la mort seule pourrait à la fin [les] séparer¹⁸⁴ », dit Ismaël, qui note aussi « l'inconvenance de cette étreinte matrimoniale d'un homme par un autre homme¹⁸⁵ ». S'il n'y a *a priori* rien d'érotique dans ce partage de couche entre hommes¹⁸⁶, il le devient par la manière dont le texte mêle la tendresse de cette « lune de miel du cœur » (« *our heart's honeymoon* »¹⁸⁷) à la notation des sensations de plaisir, qui prennent alors un sens corporel autant que spirituel. Rappelons qu'Alcibiade fait le récit d'une nuit où il partagea sa couche avec Socrate et tenta de le séduire en se glissant sous sa « vieille capote¹⁸⁸ ». Même s'ils ne « couchent » pas ensemble, ils entretiennent bien un rapport de type érotique, car le rapport pédéraste n'implique pas forcément un rapport physique¹⁸⁹. Dans *Moby-Dick*, la mise en scène de ce lien trouble entre *éros* et *philia* par l'isotopie du mariage avait été introduite dans le chapitre « The Spouter-Inn » par une mention explicite des implications érotiques de la situation par l'aubergiste : « Sal et moi, on a dormi dedans la nuit qu'on nous a épissés [*we were spliced*]. Il est bigrement vaste, assez pour pouvoir gigoter [*kick about*] à deux¹⁹⁰. » Cette remarque place leur rencontre sous le signe du potentiel érotique

184 *MD*, 48, 821.

185 *MD*, 48, 822.

186 Le narrateur de Poe dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838) partage sa couche avec son ami Augustus sans la moindre implication érotique. La connotation érotique dans *Moby-Dick* vient des isotopies à l'œuvre dans le texte. Comme le mariage masculin, le partage d'une couche entre hommes est aussi un motif récurrent chez Melville. Dans *Omoo*, les planteurs Shorty et Zeke s'endorment dans le même hamac, « de façon toute conjugale » (*O*, 497, 534). Dans *Israel Potter*, Israël propose à Paul Jones de dormir ensemble, mais ce dernier refuse en racontant avoir dû un jour partager son hamac avec un « Congolais », dont les cheveux noirs laineux se mêlèrent à la couverture blanche (*IP*, 68, 494). La scène entre en écho avec celle d'Ismaël et Quiqueg et suggère l'angoisse de la pureté blanche, dont Ismaël se libère.

187 *MD*, 75, 849.

188 Platon, *Le Banquet*, éd. cit., 218 c-d, 219 b-c-d, p. 91. Le passage est traduit dans *The Works of Plato*, éd. cit., vol. 3, p. 569. Étrangement, le parallèle entre la scène du partage de la couche par Quiqueg et Ismaël et cette scène racontée dans le *Banquet* n'a jamais été fait.

189 Pour Socrate (et à travers lui, Platon), les plaisirs sensuels et spirituels des relations entre amants sont plus importants que les plaisirs de l'acte sexuel.

190 *MD*, 40, 813.

avant même qu'elle ait lieu. Ainsi le regard extérieur sur les liens des deux individus, qui initie l'isotopie du mariage (avec *spliced*, signifiant ici « mariés ») plus tard réinvestie et détournée, est-il le premier instigateur et vecteur du soupçon érotique.

Le choix de parodier l'institution du mariage (au sens où leur rencontre en emprunte les formes, mais il n'y a rien de moqueur dans cette parodie) pour décrire la naissance de cette amitié n'est pas anodin. Pour Thoreau, « l'Amitié n'a établi nulle institution sur Terre¹⁹¹ », mais dans *Moby-Dick*, l'amitié, le plus flexible des liens (et par là, le plus libre), se donne une institution d'emprunt, qui désamorçe dans le même temps les limitations du dispositif matrimonial. Quelque chose se dit de cette amitié à travers son institution par le mariage, qui n'est pas simplement humoristique. Si Emerson se méfie de l'amitié comme « passion adultérée¹⁹² » qui peut-être menace l'institution du mariage, chez Melville, l'amitié des plaisirs est au contraire à la source d'une refondation de l'institution, une certaine idée de l'amitié comme mode de vie, du mariage masculin comme forme de vie, face aux formes mortes des mariages usuels qui interdisent le plaisir. Comme l'écrit Peter Coviello, « le mariage, ici, est pour Ismaël le nom approximatif d'une nouvelle forme de lien intime [*intimate connectedness*] dont le moi incarné est capable lorsqu'il commence à être déterritorialisé¹⁹³ ».

Cette refondation du mariage se comprend donc dans le cadre plus général des représentations du mariage dans la fiction de Melville, où le mariage n'est pas le lieu du plaisir. D'un côté, le mariage de Quiqueg et Ismaël, où le bras, le cœur et les affects sont conjugués à la sensualité du toucher (« le bras de Quiqueg » enlace Ismaël « de la plus tendre manière [*the most loving and affectionate manner*] »¹⁹⁴). De l'autre, le mariage d'Achab et sa jambe d'ivoire, qui, on l'a vu, suggèrent violence et souffrance. Aussi ce nouveau dispositif – le mariage des amis – paraît-il

191 Henry David Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, *op. cit.*, p. 215.

192 Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 345.

193 Peter Coviello, *Tomorrow's Parties: Sex and the Untimely in Nineteenth-Century America*, New York, New York UP, 2013, p. 133.

194 *MD*, 46, 820.

infiniment plus désirable et chargé de plaisir que celui d'Achab, qui est aussi le contre-modèle de l'ami, l'exilé volontaire qui ne veut pas avoir d'amis, plus ismaélien qu'Ismaël. Le mariage d'Ismaël et Quiqueg est par comparaison un modèle plus probant d'une certaine idée de l'érotique.

Conséquence de ce mariage d'un type nouveau : la main qu'on accorde devient dans l'accouplement d'Ismaël et Quiqueg un motif clef de leur *philia* érotique, car elle signale la possibilité de l'étreinte. Le lien matrimonial créé entre les amis (deux destinées qui se nouent) est plus tard explicité dans l'image de la laisse à singe, un cordon (« *cord* ») par lequel Quiqueg et Ismaël sont « provisoirement unis [*wedded*] pour le meilleur et pour le pire¹⁹⁵ ». Ce lien, littéral et figuré, fait d'eux une « société anonyme à deux associés » (« *a joint stock company of two* »). L'expression est celle utilisée de façon péjorative par Emerson dans « Self-Reliance » pour critiquer les pressions du corps social sur l'individu : « La société est comme une société anonyme [*a joint-stock company*] dont tous les membres s'accordent, pour que chaque actionnaire reçoive son pain, à sacrifier la liberté et la culture de celui qui le consomme¹⁹⁶. » Dans *Moby-Dick*, au contraire, cette société anonyme est une association méliorative. Si Quiqueg est attaché à Ismaël comme un poisson amarré (« [*his*] *poor pagan companion and fast bosom friend*¹⁹⁷ », en écho à *fast fish*), c'est dans un rapport de copropriété et de partage (puisque le compagnon, c'est celui qui partage son pain). Leur mariage s'oppose ainsi à la représentation du mariage comme rapport de propriété de l'homme sur la femme, suggérée dans le chapitre « Loose Fish and Fast Fish »¹⁹⁸. Toute la puissance de cette isotopie du mariage pour décrire leur amitié tient ainsi à ce qu'elle mime un cadre institutionnel matrimonial traditionnel pour mieux suggérer une relation affective qui se développe en dehors des cadres normatifs (raciaux et sexuels) de l'époque (le mariage melvillien est à la fois interracial et homosexuel). L'institution

195 *MD*, 356, 1135. Le terme *cord* suggère une parthénogenèse des amis, qui rompent ainsi le cordon ombilical maternel.

196 Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 261.

197 *MD*, 519, 1302.

198 Voir, dans le chapitre 12 du présent ouvrage, la sous-partie « L'espace-temps économique du labeur et du plaisir ».

est ainsi poétiquement prise à contre-pied¹⁹⁹. Au lieu d'être le nom d'un attachement de possession exclusive, l'amitié est la forme protéenne de tous les attachements : pour Ismaël, l'ami Quiqueg, concubin d'une nuit (selon l'étymologie du terme, *concumbere*, « coucher avec ») est à la fois l'époux, le frère et l'amant, « [son] cher camarade [*comrade*] et cher jumeau » (le camarade étant celui avec qui l'on partage sa chambre)²⁰⁰.

Dans *The Confidence-Man*, les amitiés transcendentalistes n'ont pas de mains, et c'est le reproche du cosmopolite, pour qui l'amitié est fondée sur « la main qui secourt et le cœur qui compatit²⁰¹ ». Si Emerson « souhaite que l'amitié ait des pieds, autant qu'elle a des yeux et une langue éloquente²⁰² », pieds et mains ont des finalités inverses : les pieds de la *self-reliance* sont ceux de l'ancrage individuel, quand la main se tend vers autrui et peut être saisie. Emerson résume par ces trois éléments (pieds, yeux, éloquence) les aspects centraux de sa philosophie de l'amitié (autonomie de la *self-reliance*, distance de la vision et du *I/eye*, langage de la conversation), en tout point opposés aux valeurs de l'amitié melvillienne, qui repose sur le toucher, la proximité physique, le langage du corps. L'amitié a bien des mains et des bras pour Ismaël, qui reconfigure par ce motif les paroles de l'ange à propos de son prototype biblique : « sa main sera contre tous, et la main de tous sera contre lui » (Genèse, xvi, 12). La main d'Ismaël n'est plus la main qui frappe, mais la main qui caresse. Le contact du corps de l'autre est à l'origine d'« étranges sensations », un dérèglement des sens qui lui rappelle une autre main, glaciale et spectrale, d'un souvenir d'enfance traumatique²⁰³.

199 Voir la remarque de Foucault sur les effets de l'amour entre hommes sur l'institution : « Imaginer un acte sexuel qui n'est pas conforme à la loi ou à la nature, ce n'est pas ça qui inquiète les gens. Mais que des individus commencent à s'aimer, voilà le problème. L'institution est prise à contre-pied ; des intensités affectives la traversent, à la fois elles la font tenir et la perturbent. » (« L'amitié comme mode de vie », art. cit., p. 983.)

200 *MD*, 357, 1136. Traduction légèrement modifiée.

201 *CM*, 835, 1060. De *Moby-Dick* à *The Confidence-Man* et retour, on note la grande cohérence de ces motifs de la main et du cœur dans la problématisation melvillienne de l'amitié.

202 Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, op. cit., p. 348 ; *id.*, *L'Amitié*, op. cit., p. 21.

203 *MD*, 48, 821.

Sensations similaires dans leur étrangeté, elles sont néanmoins inverses dans les affects qui les accompagnent : la main spectrale l'avait pétrifié comme de froid (« *frozen with the most awful fears* »), tandis que le bras réel le réchauffe dans son étreinte, et ses craintes disparaissent. C'est, comme l'explique Christopher Looby, la sensualité qui prévaut dans ce « microdrame de l'expérience sensorielle²⁰⁴ » qu'est la rencontre d'Ismaël et Quiqueg, une expérience esthétique au sens étymologique, c'est-à-dire une expérience somatique de plaisir qui accompagne la dialectique vertueuse entre les amis.

440

Cette importance de la main et du bras dans l'amitié masculine comme institution du plaisir est confirmée dans « A Squeeze of the Hand », qui reprend l'intertexte platonicien de la rencontre et peut se lire comme une réécriture de la dialectique ascendante du Beau, dont le principe est le plaisir plus que la beauté²⁰⁵. Tout comme le contact de Quiqueg adoucit le « cœur meurtri » et la « main furieuse » d'Ismaël, le délicieux malaxage du spermaceti (le terme *sperm* en anglais accentue le double discours érotique) met fin à la colère, vertu que lui reconnaît Ismaël : « j'oubliai tout de notre horrible serment et, dans cet indicible blanc, m'en lavai les mains et le cœur [*my hands and my heart*]; et j'aurais presque accordé foi à cette vieille légende de Paracelse, selon laquelle le sperme de baleine possède la rare vertu d'apaiser l'ardeur de la colère – oui, je me sentais, dans ce bain, divinement libéré de toute espèce de malveillance, d'irritation, ou de mauvaise pensée²⁰⁶. » La pression du sperme et le

204 Christopher Looby, « Strange Sensations: Sex and Aesthetics in “The Counterpane” », dans Samuel Otter & Geoffrey Sanborn (dir.), *Melville and Aesthetics*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 74-75.

205 La dimension platonicienne de « A Squeeze of the Hand » a été notée par Sealts (« Melville and the Platonic Tradition », art. cit., p. 309), qui ne fait pas néanmoins de rapprochement avec la rencontre de Quiqueg et Ismaël, ni le lien d'inspiration platonicienne entre *éros* et *philia*. Si la scène s'inspire peut-être, comme le pense Matthew Knip, de pratiques masturbatoires collectives historiquement avérées à bord des navires au milieu du XIX^e siècle (« Homosocial Desire and Erotic Communis 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. 376, 406), le travail intertextuel de transfiguration poétique est néanmoins essentiel pour en comprendre la qualité érotique.

206 *MD*, 457, 1238.

contact charnel des mains engendrent un sentiment mêlé d'amitié et d'amour (« *such an abounding, affectionate, friendly, loving feeling* ») qui le transporte jusqu'au sentiment de la bonté et fraternité universelles (« *my dear fellow beings, [...] let us squeeze ourselves universally into the very milk and sperm of human kindness*²⁰⁷ »). « Et maintenant que j'ai perçu [*perceived*] cela, je suis prêt à pétrir [*squeeze case*] jusqu'à la fin des temps²⁰⁸ », conclut Ismaël, dans une phrase où le verbe *perceive* est utilisé à la fois dans son sens sensoriel et son sens rationnel. Le jeu de mot sur *case*, qui désigne aussi bien le « cas » que la partie du crâne du cachalot d'où est extrait le spermaceti, anticipe la remarque du cosmopolite à Mark Winsome : « Laissons aux casuistes leur casuistique ; pour ce qui est de la compassion, c'est le cœur qui décide²⁰⁹. » Si le cosmopolite rejette les ratiocinations casuistiques de Mark Winsome, qui lui conseille de se méfier de son ami, Ismaël, lui, fait de la casuistique par le toucher, et non par spéculation abstraite. Il renverse ainsi la hiérarchie platonicienne des sens (qui privilégie la vue sur le toucher) et suit les sensations du cœur et du corps, par la main. L'épiphanie d'Ismaël est l'aboutissement d'un passage tout entier construit sur le plaisir des sens, de la texture et des odeurs : là encore, *eros* retrouve *philia* dans la dialectique ascendante du plaisir.

Après ce plaisir de la fluidification et du contact de peau à peau, Ismaël est amené à contempler la possibilité d'un « bonheur accessible », qui, dit-il, réside non pas « dans l'intellect ou l'imagination » mais dans le cas pratique, en particulier le confort domestique : « l'épouse, le cœur, le lit, la table, la selle de cheval, le coin du feu, la terre »²¹⁰. Selon un goût très ismaélien du paradoxe, il clôt donc ce qui semble une célébration de la camaraderie masculine par celle de la conjugalité. Néanmoins, il faut plutôt comprendre cette célébration du bonheur domestique comme un clin d'œil ironique à l'obsession du bonheur conjugal – qui,

207 *MD*, 457, 1239.

208 *MD*, 458, 1239. Traduction légèrement modifiée.

209 *CM*, 820, 1045.

210 *MD*, 458, 1239.

au XIX^e siècle, a pris le pas sur l'éloge des amitiés²¹¹ –, et en réalité un écho intratextuel du confort domestique de Quiqueg au chapitre « Nightgown » : « [...] si sereine était la joie domestique [*household joy*] dont il paraissait pénétré²¹² ! » L'épouse peut être un homme, comme la parodie du mariage l'a bien montré. Le bonheur domestique perçu par Ismaël renvoie donc au bonheur du couple masculin décrit auparavant comme possible. C'est dans le mariage des amis que sont bonheur et plaisir. Aussi les correspondances intratextuelles de ces motifs du mariage, de la main et du plaisir sont-elles une manière de mettre en valeur les plaisirs de l'amitié masculine comme mode de vie et même, « esthétique de l'existence ». C'est ainsi que l'amitié d'Ismaël et Quiqueg parvient à (ré)unir *éros* et *philia*, suggérer une amitié qui n'a pas (encore) de nom.

Dans la rencontre de Quiqueg et Ismaël, l'ami érotisé, qui n'est qu'un fantasme chez Emerson²¹³, c'est-à-dire une ombre qui hante un essai cherchant *manifestement* à désincorporer l'ami, est (ré)incarné. Se construit une érotique qui n'est pas sexuelle et ne saurait y être réduite, mais qui trouve son apogée dans une étreinte des mains et des corps qui a pour principe le plaisir. Au travers de la reprise masculine de l'institution du mariage se joue la compréhension d'un rapport d'élévation qui prend sa source dans le rapport de deux corps – une élévation proprement érotique donc, à tous les sens du terme, où *philia* se dit *éros*. Ces deux grands épisodes de *Moby-Dick*, l'étreinte des corps et l'étreinte des mains, font ainsi figure d'*epochè*, deux moments de suspension dans les dispositifs ordinaires d'ordonnancement des plaisirs. Ils sont le moyen de figurer un rêve érotique, un rêve d'affiliation qui se nourrit de l'intertexte platonicien d'*éros* et *philia* pour constituer une forme originale d'intimité²¹⁴, puisque le mariage de Quiqueg et Ismaël suggère

211 Anne Vincent-Buffault, *L'Exercice de l'amitié. Pour une histoire des pratiques amicales aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 9, 125.

212 *MD*, 77, 851.

213 Thomas Constantinesco, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*, op. cit., p. 177.

214 Cela relève de ce que Peter Coviello appelle les « visions et conceptions de possibilité sexuelle » qui ont été masquées par l'avènement des taxonomies modernes de la sexualité (*Tomorrow's Parties*, op. cit., p. 21).

une alternative au dispositif matrimonial des plaisirs permis, tout comme l'étreinte des mains met en scène une suspension temporaire du dispositif des plaisirs guerriers mis en place par Achab à bord du *Pequod*. Le plaisir est l'étoffe dont est fait ce rêve.

ÉROS, PHILIA ET LEURS MASQUES

L'éclairage intratextuel fourni par *Moby-Dick* permet de relire la mise en cause de l'amitié qui se joue dans *The Confidence-Man*. Le questionnement *en acte* de l'amitié ne s'y limite pas à la rencontre du cosmopolite avec Mark Winsome, ni à son dialogue fictif avec Egbert, ni même à son amitié coup de foudre pour Charlie Noble. La question est en réalité centrale dans tout le roman et constitue l'un des principaux fils conducteurs des échanges, car il n'y a point d'amitié sans confiance, comme le remarque Derrida après Aristote²¹⁵, et comme on l'a noté à propos des effets performatifs sympathiques du partage des plaisirs. L'escroc à la confiance est tout à la fois l'ami et l'ennemi potentiel de tous. La tromperie (toujours possible, jamais avérée) s'exerce par la rhétorique de l'amitié, comme en témoigne l'échange de l'escroc (sous l'avatar de l'homme en gris) et de la dame charitable. Celle-ci lui demande si elle peut l'aider : « *Can I in any way befriend you?* », et l'escroc de rétorquer que nul ne peut l'aider ou agir en ami (« *befriend [him]* ») sans confiance²¹⁶. Cette rhétorique de l'amitié est ainsi, dès le début du roman, marquée du sceau du soupçon, partie prenante des stratégies de manipulation par le langage, et la conséquence de la déconnexion des actes et des intentions. Dans les rapports de Frank Goodman et Charlie Noble, l'amitié est prise dans le même mouvement de soupçon hyperbolique qui frappe les formes et fonctions des accessoires usuels de la sociabilité (vin, tabac, conversation). Ces rituels peuvent être constitutifs de l'amitié véritable, ou n'être que formes vides et travestissements. Aussi la question de la sincérité de l'amitié relève-t-elle du même problème contextuel : celui de la signification d'un acte-signé dans une situation

215 Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, op. cit., p. 31.

216 *CM*, 654, 887.

d'énonciation incertaine²¹⁷. Double sceptique du couple Quiqueg-Ismaël, le couple Frank-Charlie reprend les éléments clefs de leur amitié pour n'en faire que des artifices rhétoriques. Ils partagent une même rhétorique de la main et du cœur : « Vous êtes un homme selon mon cœur [*heart*] », dit le cosmopolite à Charlie, qui propose d'exprimer leur « unisson » par leurs « mains » (« *why not be joined in hand*²¹⁸? »), et une même confusion des codes de l'amour : « À cette allusion à de vieux amis, le visage de l'inconnu se rembrunit quelque peu, comme pourrait le faire celui d'un amoureux jaloux [*jealous lover*] qui entend sa bien-aimée lui parler d'anciens galants²¹⁹. » Cette reprise ironique de la rhétorique de l'amitié en met en valeur les aspects clefs tout en les mimant et les minant, puisque les deux amis sont des escrocs en puissance. L'incertitude vient du contexte. Dans le dernier dialogue du roman entre le cosmopolite et le vieil homme, ce dernier cite une parole apocryphe de Jésus, fils de Sirach : « *Take heed of thy friends* » (Ecclésiastique, vi, 13). Philippe Jaworski suit la traduction de l'École biblique de Jérusalem et traduit, à raison, par « Garde-toi de tes amis²²⁰ ». Néanmoins, ne peut-on pas aussi entendre, dans le « *take heed* » de cette citation décontextualisée, précisément le sens inverse : « Prête attention à tes amis » ? Le texte de Ben Sirach a l'ambiguïté du texte apocryphe, au sens où son autorité n'est pas assurée (il n'est pas dans la *King James Bible*, il est donc quelque chose comme une *unauthorised version*). De même, la signification de cette citation décontextualisée, et plus généralement du discours sur l'amitié dans le roman, est dés-autorisée, potentiellement vraie et fausse, l'ami requérant à la fois soin et méfiance.

Il faut ainsi noter que, contrairement à la rhétorique instable de l'amitié, la relation de Quiqueg et Ismaël est marquée par la médiation *a minima* du langage et privilégie le langage du corps. Au contraire, les usages rhétoriques de l'étiquette *ami* sont toujours possiblement trompeurs chez Melville. C'est le cas dans *Israel Potter*, par exemple,

217 Voir, dans le chapitre 5 du présent ouvrage, la sous-partie « *The Confidence-Man* et la jouissance du faux ».

218 *CM*, 785, 1010.

219 *CM*, 786, 1010-1011.

220 *CM*, 880, 1102.

lorsque Franklin s'adresse à Israël en l'appelant « *my honest friend* » de manière si répétée (vingt-et-une fois, au total) que l'on en vient à se demander ce qui se cache sous les masques de cette amitié²²¹. Il en est de même dans « Benito Cereno » et *Billy Budd* : ce qui vient s'immiscer entre les amis, c'est la langue. La distinction du véritable ami et du faux ami se trouble du fait de manipulations rhétoriques, récits et contre-récits.

Les masques de l'amitié dans « Benito Cereno »

« Benito Cereno » est, comme l'a souvent montré la critique, un univers de récits. Pour reprendre la distinction de Genette, l'« histoire » de Benito Cereno est inconnaissable, elle n'est accessible qu'à travers les « récits » qui en sont faits. Parmi ces récits, il y a d'abord celui de Cereno à Delano, manipulé par Babo (grand maître chanteur/conteur), et imbriqué dans le récit principal (la nouvelle elle-même), dont la narration en troisième personne est marquée par l'usage d'une focalisation interne qui utilise Delano comme réflecteur. L'entremêlement du regard de Delano et du discours du narrateur crée une zone d'indétermination qui est à la source des ambiguïtés qui ont fait la fortune critique de la nouvelle.

Ce qui fait tout l'intérêt de ce dispositif narratif, c'est que le personnage réflecteur est myope, et sa myopie est historiquement déterminée. Dans ce cadre, les usages du terme *amitié* par le narrateur et Delano semblent faire de l'« ami » une étiquette vide. En réalité, l'étiquette n'est pas si vide, car ces usages montrent combien l'idée et la perception de l'amitié sont prises dans des cadres politiques, sociaux et raciaux. La nouvelle met ainsi en scène une manière de recontextualiser l'amitié, qui n'est pas un idéal anhistorique, mais une forme sujette à des déterminations historiques et sociales, ce qui soulève une interrogation centrale : qui peut-on appeler « ami » dans le contexte esclavagiste²²² ? L'une des causes de la myopie de Delano tient à sa façon de faire reposer sa lecture de la relation Cereno/Babo sur le schème d'une amitié maître-esclave

221 *IP*, 471-497. Pour l'*Oxford English Dictionary*, l'expression est « condescendante ».

222 Delano vient du Nord des États-Unis, il n'est donc pas originaire d'un État esclavagiste, mais il est complice du système esclavagiste en tant que sa perception est informée par des préjugés et schémas racistes.

trompeuse et dangereuse. Aussi cette « amitié » est-elle partie prenante d'un discours raciste.

Delano n'est pas tout à fait aveugle, mais ses accès furtifs de clairvoyance sont orientés dans la mauvaise direction. S'il oscille constamment entre confiance et défiance, sa défiance s'exerce toujours à l'endroit de Cereno, non de Babo. Cela est lié à leur première rencontre, lorsque Cereno fait montre d'une grande réticence à devenir son ami : « la perspective » d'avoir « un confrère pour lui tenir lieu de conseiller et d'ami [*to counsel and befriend*] » le laisse de marbre²²³. Cette « indifférence inamicale » (« *unfriendly indifference* ») est l'objet principal de l'inquiétude de Delano et vient nourrir ses préjugés contre Cereno²²⁴. Il l'interprète comme un manque de courtoisie, révélant par là son souci des codes sociaux, interprétation qui est aussi liée à des considérations politiques : Delano le démocrate américain note la manière aristocratique de Cereno l'Espagnol vis-à-vis de tout l'équipage, comparée à celle de Charles V, « son impérial compatriote²²⁵ », en pareille occasion. Delano révèle dans cet élément comparant un préjugé antieuropéen et antiaristocratique, bien que cette « politique [*policy*] consciencieuse mais glaciale » soit celle de tout commandant de grand navire, européen ou américain, voulant asseoir son autorité par l'absence de toute marque de « sociabilité » (« *sociality* »)²²⁶. Elle est néanmoins ici pour lui exagérée et ne devrait pas s'appliquer aux relations entre capitaines, c'est-à-dire entre égaux. Le refus de la relation amicale est ainsi perçu par Delano comme un refus de l'égalité des amis, ce qui suggère un soupçon de complexe d'infériorité yankee qui l'empêche de lire dans le comportement de Cereno autre chose qu'un grand dédain des codes de la sociabilité « amicale » qui cause son déplaisir.

Seul Babo est, aux yeux de Delano, exempt de la grande « réserve » de Cereno. Delano perçoit de la fraternité dans les actes de Babo, ce qui

223 *PT*, 256, 679.

224 *PT*, 257, 680. Traduction légèrement modifiée.

225 *PT*, 257, 681.

226 *PT*, 258, 681.

nourrit chez lui un fantasme de relation maître-serviteur où le serviteur ne serait plus esclave mais « compagnon » :

Parfois le nègre donnait le bras à son maître, parfois il sortait pour lui son mouchoir de sa poche, accomplissant ces services [...] avec ce zèle affectionné [*affectionate*] qui donne un caractère filial ou fraternel [*filial or fraternal*] à des actes purement domestiques, et qui a valu au nègre la réputation de faire le plus agréable valet [*the most pleasing body servant*] du monde ; un valet avec qui le maître n'a pas besoin d'entretenir des rapports de stricte supériorité, mais qu'il peut traiter avec une confiance familière ; moins un serviteur qu'un compagnon dévoué [*devoted companion*²²⁷].

On note dans ce passage l'ambivalence d'une relation qui semble, pour Delano, amicale. Si, entre Babo et son maître, la rhétorique narrative – qui combine le soutien physique (par le bras), l'« affection » exhibée, la confiance et l'égalité (« *fraternal* », « *companion* ») – suggère un lien presque amical, cette relation reste marquée par la hiérarchie et la soumission, ainsi que l'indique la notation d'un lien « filial » et d'une dévotion qui suggèrent un rapport de force asymétrique, illustré dans l'expression « *pleasing body servant* ». L'esclave-serviteur n'est agréable (c'est-à-dire, ne donne du plaisir) que dans la mesure où il contente le bon plaisir de son maître. Là encore, le sous-texte de cette description est politique : Delano, Américain du Nord, dédouane la relation d'assujettissement de l'esclave au maître en la travestissant en relation amicale, tout comme la démocratie américaine et les États du Nord au milieu du XIX^e siècle (soit, le temps de l'écriture) sont complices du système esclavagiste du Sud en maquillant ses exactions par des considérations politiques pragmatiques²²⁸. Ce travestissement de la relation maître-esclave en relation amicale est confirmé un peu plus tard : « Don Benito, je vous envie un tel ami [*friend*] ; car je ne

²²⁷ *PT*, 256-257, 680.

²²⁸ On pense aux différents « compromis » passés entre États du Nord et États du Sud, en particulier celui de 1850, qui comprenait le *Fugitive Slave Act* et visait à préserver l'Union.

puis le qualifier d'esclave [*slave*²²⁹]. » On voit ici comment l'étiquette *friend* remplace l'étiquette *slave* pour maquiller, aux yeux de Delano, la réalité d'un état de fait (bien qu'ironiquement, Delano ait raison sans le savoir : Babo n'est plus esclave, il est maître de Cereno). L'étiquette *friend* résonne ainsi comme hypocrite, un abus de langage, d'autant plus que Delano n'en reste pas moins conscient des droits et des devoirs du serviteur : il s'irrite plus tard contre Babo et ses « irrptions familières dans la conversation » (« *conversational familiarities* »²³⁰), ce qui montre bien qu'à ses yeux Babo reste un esclave assujetti et non un ami égal, en contradiction avec sa propre rhétorique.

448

Ce schème constant et répété structure durablement la perception de Delano. Si le « spectacle » de cette relation lui est « plaisant » (« *pleasing* »)²³¹, c'est qu'il permet de voir dans la relation d'assujettissement une amitié qui la dédouane. En y percevant de l'amitié, il masque en effet un rapport de force considéré comme naturel : pour Delano, qui fait l'éloge du « nègre », l'attachement des maîtres à leurs serviteurs noirs s'explique par la « propension » de ces derniers au « dévouement aveugle [*blind attachment*] qui est parfois le propre des individus dont la position d'inférieurs ne prête point à discussion ». Delano pense à l'exemple de Johnson et Byron, qui « se prirent d'affection, à l'exclusion presque totale de la race blanche, pour leurs domestiques nègres Barber et Fletcher²³² ». Comme le note Philippe Jaworski, si Francis Barber était bien noir, le valet de Byron, William Fletcher, était blanc²³³. Qu'il s'agisse d'une erreur de Melville ou non, l'exemple illustre l'insistance de Delano à vouloir voir amitié et affection là où il y a asservissement social et racial d'indéniables « inférieurs » (en outre, il persiste à confondre valets et esclaves, autre manière d'ignorer la réalité de l'esclavage). Le discours affectif est ici inséparable d'un discours raciste (au sens où il établit une hiérarchie entre les races), qui imprègne aussi le « faible » que Delano ressent pour les Noirs, incidemment comparés à des

229 *PT*, 262, 685.

230 *PT*, 269, 692.

231 *PT*, 278, 701.

232 *PT*, 295, 716.

233 *PT*, 1096.

chiens : « De fait, comme la plupart des hommes doués d'un cœur gai et généreux, le capitaine s'attachait aux nègres non par philanthropie, mais par inclination naturelle, comme d'autres aux chiens de Terre-Neuve²³⁴. » Si Delano note que l'esclavage nourrit de « vilaines passions » (« *ugly passions* ») en l'homme²³⁵, il (se) nourrit aussi des bons sentiments comme les siens, en réalité tout aussi laids. Delano va jusqu'à percevoir de la beauté dans cette relation pseudo-amicale, décrite en utilisant deux catégories définitoires de l'amitié, fidélité et confiance : « Tandis que maître et serviteur se tenaient devant lui, le Noir soutenant le Blanc, le capitaine Delano ne laissa pas de méditer sur la beauté d'une relation qui offrait un tel spectacle de fidélité de la part de l'un et de confiance de la part de l'autre²³⁶. » Cette rhétorique de l'amitié, dont la « beauté » dissimule l'asymétrie (« fidélité » du serviteur, « confiance » du maître), masque sa vue jusqu'à la fin, lorsque Babo tente de sauter à bord de l'embarcation sur laquelle Cereno s'échappe, geste que Delano perçoit encore comme une marque d'affection amicale, « comme s'il voulait aider [*befriend*] son maître jusqu'au bout dans sa fidélité désespérée²³⁷ ». Elle est ainsi partie prenante de ce que Toni Morrison appelle un aveuglement volontaire de la langue (bien qu'il s'agisse plutôt de myopie) – similaire aux discours d'avant la guerre de Sécession sur l'« esclave heureux et loyal » –, par lequel Delano se démet de sa responsabilité²³⁸. Delano est à la fois victime et coupable de son horizon d'attente (historiquement déterminé) en tant que témoin et lecteur de la relation de Cereno et Babo, qui le pousse à vouloir y lire une relation d'amitié. Ainsi, outre le stéréotype de l'esclave joyeux et loyal²³⁹, le récit dénonce aussi la rhétorique du bon maître amical : le maître n'est pas un ami, il reste un maître.

234 *PT*, 295, 716.

235 *PT*, 300, 721.

236 *PT*, 262, 685.

237 *PT*, 312, 733.

238 Toni Morrison, « Melville and the Language of Denial », *The Nation*, 7 janvier 2014, en ligne : <https://www.thenation.com/article/melville-and-language-denial>, consulté le 1^{er} novembre 2018.

239 *PT*, 295, 716.

La rhétorique de l'amitié maître-esclave est donc un vernis complice apposé sur le système esclavagiste, cherchant à rééquilibrer la relation déséquilibrée de l'esclavage, maquillant par l'attachement sentimental l'attachement juridique – le seul et véritable lien d'attachement qui unit maître et esclave étant un lien de possession (Delano le sait bien sans le reconnaître, puisqu'il félicite Cereno de « posséder un [tel] serviteur » et propose de le lui acheter²⁴⁰). Le maître exerçant un droit de jouissance sur l'esclave, leur relation ne saurait être celle de plaisirs partagés. La nouvelle soulève par là une question importante dans l'histoire de la philosophie de l'amitié : celle de la possibilité de l'amitié avec l'esclave. Delano la perçoit spontanément comme possible, malgré la rupture d'égalité et de réciprocité qu'elle suppose, mais pour Platon, elle est, pour cette raison même, impossible²⁴¹. Pour Aristote, cependant, il peut exister une amitié réciproque entre le maître et l'esclave, justifiée par une subtilité : l'amitié ne pouvant s'adresser à des objets ou à des animaux, l'esclave comme tel (qui est un « outil animé ») n'est certes pas en mesure de susciter l'amitié. Une amitié est néanmoins possible avec lui, dit Aristote, lorsqu'il n'est pas considéré au titre d'esclave, mais « dans la mesure où il est un homme²⁴² ». Toutefois – et c'est toute la difficulté –, cet « homme » reste un esclave, c'est-à-dire moins qu'un homme libre. Tout comme Aristote laisse ouverte la possibilité de l'amitié entre maître et esclave pour justifier l'existence de l'« esclavage naturel », Delano fait usage de la rhétorique de l'amitié pour apposer le masque de l'amitié sur le visage de l'esclavage. C'est cet usage (« historiquement » hypocrite) de la notion d'amitié qui, en vertu du dispositif narratif utilisé, devient l'objet de la satire que l'on peut lire entre les lignes de la nouvelle.

La révélation finale du subterfuge de Babo est, pour Delano, « un éclair de révélation²⁴³ », une révolution de point de vue qui s'apparente à une épiphanie. Les masques tombent et les rôles se renversent : Babo devient l'ennemi de Cereno, Delano son ami. Pour Cereno, Delano

²⁴⁰ *PT*, 278-279, 701.

²⁴¹ « Les esclaves et les maîtres ne sauraient jamais devenir amis. » (Platon, *Les Lois*, t. I, *Livres I à VII*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, 757a, p. 291.)

²⁴² Aristote, *Éthique à Nicomaque*, éd. cit., VIII, 1161b 2-8, p. 441.

²⁴³ *PT*, 313, 734.

n'est plus alors l'Américain tout juste digne de sa froide considération, mais son « meilleur ami », ainsi qu'en témoignent les adresses dont il use juste avant la révélation (« *my best friend*²⁴⁴ »), puis à la fin de la nouvelle (« *Ah, my dear friend* », « *you, my best friend* », « *Nay, my friend* »²⁴⁵). Le narrateur souligne ce retournement de leur situation amicale : « [...] leur fraternelle absence de réserve [contraste] singulièrement avec les anciennes réticences²⁴⁶. » L'étiquette *friend* est-elle pour autant plus sincère, ou plutôt, plus adéquate, plus apte à décrire l'état réel de leur relation ? Une « ombre » demeure au tableau. Si les deux amis se sont bien mutuellement sauvés la vie, dit Delano²⁴⁷, Cereno reste condamné au silence et à la mort²⁴⁸. Le lien amical ne s'établit pas véritablement, interdit par l'ombre du « nègre ».

La hantise de cette ombre vient de ce que Babo a soigneusement perverti et déconstruit la relation amicale occidentale et ses faux semblants. Si la rhétorique de l'amitié masque la perception de Delano, c'est aussi parce que l'amitié est un masque que revêt Babo et dont il joue dans sa grande mise en scène par laquelle tous à bord du *San Dominick* portent un « masque », « arraché » à la fin²⁴⁹. La figure du faux ami se construit ainsi dans l'adéquation de la performance théâtrale de l'acteur, Babo, qui *joue* au serviteur-ami, et de l'horizon d'attente du spectateur, Delano, enclin à le percevoir comme tel²⁵⁰. Pour Cereno, le seul véritable ami est un ami mort (« [son] défunt ami, Alexandro Aranda²⁵¹ »), qui était aussi le propriétaire des esclaves à bord. Ce souvenir de l'ami mort, qui le hante, crée un lien avec Delano par « l'expérience semblable » (« *sympathetic experience* ») d'un ami disparu, dont Delano se remémore l'« honnête

244 *PT*, 312, 732.

245 *PT*, 333, 753.

246 *Ibid.*

247 *Ibid.*

248 *PT*, 335, 755.

249 *PT*, 314, 734.

250 Il est ainsi particulièrement judicieux de la part de Melville d'avoir fait de Babo le domestique de Cereno. En réalité, c'est un autre esclave, nommé Mure (mentionné à la fin de la nouvelle), qui occupait le rôle de domestique, comme le note Philippe Jaworski (*PT*, 1098).

251 *PT*, 266, 689.

main » et le « cœur chaleureux »²⁵². Néanmoins, ce lien sympathique suscité fait partie du dispositif de contrôle mis en place par Babo. L'ami mort est en effet un moyen de contrôle sur l'ami survivant : son squelette blanchi attaché à la proue du navire constitue un *memento mori* spectaculaire qui rappelle à tous les Blancs leur sort possible. Lorsque le squelette est soudainement dévoilé, c'est bien son « ami » que Cereno perçoit immédiatement : « C'est lui, Aranda ! Mon ami assassiné et privé de sépulture²⁵³ ! » La mise en place de l'assujettissement psychologique de Cereno à Babo, qui inverse les positions du maître et de l'esclave, passe donc par le sort réservé à l'ami dans la parodie de rapport amical que met en scène Babo. Celui-ci opère une substitution dans la relation amicale : il prend la place de celui qui était à la fois le maître et l'ami, Aranda, pour en faire le principe de sa relation de pouvoir inversée. Cette punition s'opère ainsi par une opération de mimétisme, qu'on pourrait appeler une *mimicry* renversée et exercée contre le Blanc, qui fonctionne comme le travestissement ironique des idéaux de l'amitié occidentale et du schème de l'amitié maître-esclave mensonger²⁵⁴. Babo retourne contre l'homme blanc sa rhétorique trompeuse de l'amitié. Barbara J. Baines suggère même qu'il force Cereno à manger son ami²⁵⁵. Si rien ne le confirme dans le texte, il est clair que Babo le force à *boire* les signes trompeurs de l'amitié : il le revigore par des rasades d'alcool, en utilisant deux fois son « cordial » (« *cordial* »,²⁵⁶), terme qui résonne fort ironiquement, puis du vin des Canaries²⁵⁷, accessoires de sociabilité dont l'usage pervers permet d'abreuver la performance de la fausse amitié.

Cette *philia* perversie et travestie ne va pas sans suggérer un *éros* noir, au double sens de l'adjectif. Delano perçoit les altercations apparentes

252 PT, 267, 689-690.

253 PT, 314, 735.

254 Sur la notion de *mimicry*, voir Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/ New York, Routledge, 1994, p. 85-92.

255 Barbara J. Baines, « Ritualized Cannibalism in "Benito Cereno": Melville's "Black-Letter" Texts », *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, vol. 30, n° 3, 1984, p. 163-169.

256 PT, 260, 683 ; 278, 701.

257 PT, 302, 723.

de Cereno et Babo comme « une querelle d'amoureux²⁵⁸ ». S'il voit ironiquement de l'amour là où il y a de la haine, c'est parce que dans le travestissement de la relation amicale, la haine prend les apparences de l'amour. Le regard de Delano est lui-même empreint de certains conditionnements historiques de l'*éros* : la sexualisation des corps noirs au XIX^e siècle, en particulier des corps d'esclaves. Karcher a noté l'attrait sexuel de Delano pour les corps noirs, féminins autant que masculins, en particulier pour Atufal²⁵⁹. Cet *éros* « noir » est fondé sur la fascination pour le corps-objet hypersexualisé et s'oppose ainsi à l'attraction érotique pour le corps-sujet dans *Moby-Dick*. Si Nixon parle d'homoérotisme latent concernant toutes les relations masculines à bord du bateau²⁶⁰, il faut aussi noter que toutes ces relations homoérotiques possibles sont fondées sur des rapports de pouvoir déséquilibrés, à la différence du rapport entre Ismaël et Quiqueg. Sandra A. Zagarell note par exemple que Cereno est symboliquement émasculé par son bourreau, comme en témoigne son fourreau, « artificiellement raidi » et « vide »²⁶¹. Il subit ainsi un traumatisme similaire à celui de la victime d'un viol, manifeste dans son incapacité à faire face à son agresseur pendant le procès²⁶². Les rapports de *philia* et *éros* dans « Benito Cereno » constituent par là une dialectique bien plutôt descendante (voire écrasante) qu'ascendante, marqués comme ils le sont par le contexte historique de l'esclavage et les rapports de force sexuels créés par le système esclavagiste. Un autre type de dialectique s'y substitue donc : celle du maître et de l'esclave²⁶³.

258 *PT*, 300, 721.

259 Carolyn Karcher, *Shadow over the Promised Land: Slavery, Race, and Violence in Melville's America*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1980, p. 134.

260 Nicola Nixon, « Men and Coats; or, The Politics of the Dandiacal Body in Melville's "Benito Cereno" », *PMLA*, vol. 114, n° 3, 1999, p. 365.

261 *PT*, 335, 755.

262 Sandra A. Zagarell, « 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. 134.

263 Pour Sterling Stuckey, Melville connaissait probablement la thèse hégélienne grâce à sa lecture de Frederick Douglass, puis ses conversations avec George Adler en 1849 (*African Culture and Melville's Art: The Creative Process in Benito Cereno and Moby-Dick*, Oxford, OUP, 2008, p. 9-10). Sur Melville et Hegel, voir

Ainsi peut se comprendre l'ombre de Babo sur les relations amicales : manipulant et mimant – *mimick(r)ing* – les formes de l'amitié, il en mine la possibilité. À Delano qui lui demande : « Mais ces alizés qui pour lors éventent doucement votre joue, don Benito, ne viennent-ils pas à vous avec la guérison qu'apporte une caresse humaine [*human-like healing*] ? Ce sont des amis chaleureux [*warm friends*], des amis constants que les alizés²⁶⁴ », Cereno répond, de manière prophétique : « Leur constance ne fait que me pousser vers ma tombe, *señor*. » La caresse amicale des alizées ne lui fait pas oublier la main (on observe, là encore, le retournement de ce motif central de l'amitié ismaélienne) que le faux ami Babo a posée sur lui et qui le précipite vers la tombe. En considérant le vent comme un ami, et en suggérant que l'amitié est un phénomène naturel, Delano montre encore une fois son ignorance de l'histoire et des déterminations sociohistoriques de l'amitié, que Cereno ne peut désormais oublier, tout comme il ne peut oublier avoir été réduit en esclavage. Les masques de l'amitié dans « Benito Cereno » participent donc à ce que Zagarell appelle une attaque idéologique contre l'idée que l'Amérique a d'elle-même²⁶⁵, et plus précisément, pouvons-nous ajouter, contre une certaine idée de l'Amérique comme république des amis, qui, en contexte esclavagiste, n'est peut-être qu'une mascarade.

Billy Budd : la chute de l'éromène

Dans *Billy Budd*, les rapports entre Billy et ses bourreaux semblent *a priori* amicaux. Billy reste incrédule face aux avertissements du Canut (Dansker)²⁶⁶, car il ne peut suspecter Claggart d'inimitié, ce dernier ayant « toujours un mot gentil pour lui²⁶⁷ ». De même, une fois accusé par Claggart et présenté devant la cour martiale improvisée, Billy se tourne en direction de Vere, son juge et futur bourreau, comme vers

aussi Paul Hurh, *American Terror: The Feeling of Thinking in Edwards, Poe and Melville*, Stanford, Stanford UP, 2015, p. 168, 175.

²⁶⁴ PT, 334, 754.

²⁶⁵ Sandra A. Zagarell, « Reenvisioning America », art. cit., p. 128.

²⁶⁶ BB, 925, 26.

²⁶⁷ BB, 937, 36.

son « meilleur et plus secourable ami²⁶⁸ ». Comme « Benito Cereno », *Billy Budd* met ainsi en scène les masques (et même, *a masque*) de l'amitié, dont Billy découvre l'existence au moment où Claggart l'en accuse : « Il dissimule sous le masque même de la bonne humeur la rancœur profonde de son enrôlement forcé²⁶⁹. » Billy, comme Delano, n'a « aucune disposition » à « l'ironie », « l'équivoque et l'insinuation » (« *double meanings and insinuations* »²⁷⁰), innocence qui est « un bandeau sur ses yeux [*his blinder*²⁷¹] » et précipite sa chute.

Ce retournement des amis en ennemis est comme une littéralisation (tragique) de la notion émersonnienne de l'ami comme « superbe ennemi ». Ici, pas de partage des plaisirs et peu de contacts physiques entre Billy et ses « amis », si ce n'est oculaire, médiatisé (par la badine de Claggart²⁷²) ou mortel (lorsque Billy frappe Claggart et le tue)²⁷³. C'est la violence, non la caresse, qui est suscitée par la beauté²⁷⁴, et les rapports d'*éros* et *philia* sont constitutifs de la violence en jeu, puisque les apparences amicales de Claggart et Vere masquent des rapports érotiques à la fois suggérés et dissimulés. Le texte de Melville propose ainsi une dernière mise en scène des enchevêtrements infinis d'*éros* et *philia*. Ces jeux de l'amour, du désir et de l'amitié qui surinvestissent les rapports que ce beau jeune homme entretient avec ses aînés nous invitent à les lire comme une reconfiguration des rapports homoérotiques d'éromènes et éraustes dans la Grèce antique, décrits par Phèdre et Pausanias dans le

268 *BB*, 956, 52.

269 *BB*, 945, 43.

270 *BB*, 901, 7.

271 *BB*, 939, 38.

272 *BB*, 925, 25.

273 À l'exception notable du moment où Vere pose « une main apaisante » (« *soothing hand* ») sur l'épaule de Billy alors que celui-ci bégaye face à l'accusation de Claggart (*BB*, 949, 46). Ce geste tendre (dont le caractère voulu « apaisant » rappelle l'effet de Quiqueg sur Ismaël) et les mots qui l'accompagnent provoquent néanmoins, « contrairement à l'effet recherché », le coup de poing mortel.

274 Sur la violence dans *Billy Budd*, voir Agnès Derail-Imbert, « Éros et Arès : les enfants de la guerre dans *Billy Budd, Sailor* de Melville », *Études anglaises*, vol. 68, n° 1, 2015, p. 4.

*Banquet*²⁷⁵, ainsi que dans le *Phèdre*. Selon les termes popularisés par Kenneth J. Dover²⁷⁶, Billy est un éromène, beau jeune homme, face à deux érastés, Claggart et Vere, hommes plus âgés attirés par cette jeunesse et cette beauté, qui vont l'éduquer à la réalité du monde du navire. Si la critique fait fréquemment de Vere une figure du père, il s'agit d'un père symbolique, pour lequel la relation d'autorité va de pair avec une érotique sublimée, c'est-à-dire un éraste. De même, le personnage de Claggart peut être lu comme une figure d'éraste « pervers », c'est-à-dire dépravé, au regard de la nature, et au regard des règles et des fonctions sociales de cette relation grecque.

Aussi peut-on lire dans *Billy Budd* une reconfiguration des rapports entre éromène et éraste, sur un navire de guerre voguant à la toute fin du XVIII^e siècle, mais dans une nouvelle écrite à la fin du XIX^e siècle²⁷⁷.

456

275 Platon, *Le Banquet*, éd. cit., 183d-185b, p. 47-48. De même que la masturbation dans le chapitre « A Squeeze of the Hand » de *Moby-Dick*, ce type d'attachement affectif entre jeunes marins et hommes plus âgés, historiquement avéré (appelé « *chickenship* », voir Matthew Knip, « Homosocial Desire and Erotic Communitas in Melville's Imaginary », art. cit., p. 381) fait l'objet d'un travail intertextuel de reconfiguration poétique qui lui donne toute sa richesse. Melville y ajoute en outre l'impact du déséquilibre des rapports de pouvoir.

276 Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, op. cit., p. 16. L'éromène (« *eromenos* ») est l'aimé, l'éraste (« *erastes* ») est celui qui aime. Il s'agit bien de la configuration des liens entre Billy et ses bourreaux : Billy est celui qui est aimé (malgré lui) plutôt que celui qui aime. Voir aussi Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. II, *L'Usage des plaisirs* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 255.

277 Les poèmes du recueil *Timoleon Etc.*, publié en 1891, témoignent clairement de l'intérêt de Melville pour l'antiquité grecque à la fin de sa vie, et de son constat : la Grèce antique est irrémédiablement perdue. Voir Ronan Ludot-Vlasak, *Essais sur Melville et l'Antiquité classique*. « *Étranger en son lieu* », Paris, Honoré Champion, 2018, p. 167-194. Entre la rédaction de *Moby-Dick* et celle de *Billy Budd*, Melville avait aussi acquis en 1873 un recueil de lettres, traductions et essais de Shelley, qui comprenait une traduction du *Banquet* (Percy Bysshe Shelley, *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*, éd. Mary Shelley, Londres, Edward Moxon, 1852, vol. 1, p. 73-163). Voir Merton M. Sealts, *Melville's Reading*, op. cit., p. 135, 214. Shelley traduit fidèlement le discours de Pausanias sur l'amour vertueux des garçons. Dans *Timoleon*, le poème « After the Pleasure Party », révisé en même temps que Melville travaillait sur *Billy Budd* (trois feuillets du manuscrit de *Billy Budd* portent sur leur verso des brouillons de certains passages du poème), fait le lien entre antiquité grecque et sexualité par l'entremise d'Urania, qui fait allusion à l'androgynie du *Banquet* alors qu'elle s'interroge

Comme l'a montré Christopher Looby, *Billy Budd* est une méditation sur l'« historicité de la sexualité²⁷⁸ », marquée par des « tours de passe-passe temporels » qui entremêlent trois régimes de sexualité : les régimes de l'acte (sodomite), de l'espèce (homosexuelle moderne), et des « tendances sensuelles²⁷⁹ ». Mais la nouvelle est aussi construite, par superposition intertextuelle, sur un quatrième régime : le régime des rapports pédérastes grecs antiques. L'homosexuel moderne, dans *Billy Budd*, naît sur les vestiges de cette relation antique, présente sinon historiquement, du moins poétiquement et intertextuellement, dans la nouvelle. En ce sens, l'intertextualité est aussi constitutive d'un dispositif d'(homo)sexualité, qui entremêle les temporalités de Billy Budd à l'antiquité grecque, l'homosexuel moderne à un (proto)type antique. Comme le précise Looby (après Sedgwick), au moment où Melville écrit *Billy Budd* (bien que l'action se déroule plus tôt), le dispositif de sexualité occidentale a changé : il est désormais marqué par l'émergence de discours (médicaux, légaux) sur la déviance et l'homosexuel en tant qu'espèce²⁸⁰. Les rapports d'*éros* et *phila* ont donc perdu, dans *Billy Budd*, la courtoisie de l'innocence qu'ils pouvaient encore avoir au début des années 1850, lors de la rédaction de *Moby-Dick*. Qu'arrive-t-il à l'éromène antique lorsqu'il se trouve confronté à la violence (physique et symbolique) de l'État (d'exception) moderne et aux discours sur l'homosexualité contemporains au moment de l'écriture ? Il meurt²⁸¹.

sur son désir sexuel nouvellement éveillé (Herman Melville, *Published Poems*, éd. cit., p. 262). Urania est aussi l'épithète d'Aphrodite Urania, symbole d'amour céleste (entre hommes) mentionné dans le *Banquet*, qui donna son nom à la notion de « *Uranian love* », qui se répandit à partir de la fin des années 1860 dans l'Angleterre victorienne pour désigner l'amour entre hommes, avant l'apparition du terme *homosexuel*. Voir Robert Milder, *Exiled Royalties: Melville and the Life We Imagine*, Oxford, OUP, 2006, p. 146-147.

278 Christopher Looby, « Of Billy's Time: Temporality in Melville's *Billy Budd* », *Canadian Review of American Studies*, vol. 45, n° 1, 2015, p. 24.

279 *Ibid.*, p. 28.

280 Voir le passage très célèbre, commenté et discuté, sur la naissance de l'homosexuel comme « espèce » de Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La Volonté de savoir* [1976], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 59.

281 L'amour des amants est, pour Pausanias dans le *Banquet*, un outil utile à la démocratie. Les barbares d'Ionie condamnent l'amour des garçons car ils

De nombreux éléments rapprochent Billy de l'éromène grec antique. Billy Budd est à la fois la déclinaison d'une figure (historique) commune à bord des navires, le « Beau Marin » (« *Handsome Sailor* »²⁸²), et un original, au sens où Melville parle d'originaux dans *The Confidence-Man* : sans origine (il est orphelin), il est lui-même un être originel (un barbare, un être précivilisationnel) et un « soleil caché » qui « tout à la fois illumine et mystifie »²⁸³. Le Beau Marin est l'incarnation conjugée de Beauté, Force et Vertu : « La nature morale et la structure physique étaient chez lui rarement désaccordées. À vrai dire, si elles n'avaient été atténuées par la première, la force et la grâce, toujours séduisantes chez un homme, n'auraient guère pu susciter la sorte d'hommage sincère que le Beau Marin, dans certains cas, recevait de ses compagnons moins doués²⁸⁴. » En tant que Beau Marin, Billy est donc une incarnation de l'harmonie platonicienne du Beau et du Bien, d'éthique et esthétique²⁸⁵, ce qui constitue le principe même de l'attrance qu'il produit et de son effet vertueux sur ses spectateurs : « [...] une vertu [*virtue*] se dégageait de lui, qui adoucissait les plus aigres²⁸⁶. » C'est en ce sens que l'on peut appeler Billy un éromène : sa beauté est vertueuse, et elle provoque l'admiration de ses pairs, en particulier de ses aînés. Ses qualités sont maintes fois notées, au point d'être surdéterminées. Le Beau Marin a de l'éromène le physique d'athlète – « boxeur ou [...] lutteur puissant » (deux activités qui rappellent le gymnase antique) – et « la force alliée à la

« craignent pour leur tyrannie » (Platon, *Le Banquet*, éd. cit., 182a-c, p. 45). Ironiquement, dans *Billy Budd*, c'est la décision de Vere de condamner à mort son aimé qui semble « tyrannique ».

282 Le « *Handsome Sailor* » était une figure habituelle du monde des navires, comme l'explique le narrateur au début de la nouvelle, décrivant un Beau Marin noir (*BB*, 895-896, 3-4). C'est aussi une figure traditionnelle des récits maritimes, tel Jackson dans Richard Henry Dana Jr., *Two Years Before the Mast and Other Voyages*, New York, Library of America, 2005, p. 106.

283 *CM*, 801, 1025.

284 *BB*, 896, 4.

285 Pausanias conclut sur la « vertu » de l'amour céleste entre éraсте et éromène (Platon, *Le Banquet*, éd. cit., 185b, p. 48), tandis que dans la conversation de Diotime et Socrate, Éros est « toujours à la piste de ce qui est beau et bon » (203d, p. 71).

286 *BB*, 899, 6.

beauté »²⁸⁷, tout comme Billy, « bâti en héros » à l'« insigne beauté »²⁸⁸. Billy a aussi la jeunesse de l'éromène. Sa condition d'« homme-enfant » le situe dans une zone ambiguë entre l'âge adulte et l'adolescence²⁸⁹. Bien qu'il ait vingt et un ans, tout est fait pour le rajeunir. Son surnom, « *Baby Budd* », fait de lui un nouveau-né et une fleur qui n'a pas encore éclos (*bud*). Cette rhétorique de la jeune fille en fleur²⁹⁰ correspond à son physique androgyne prépubère, dénué de pilosité faciale, comme tout bon éromène :

Il était jeune; et, bien que sa charpente eût presque atteint son plein développement, il paraissait plus jeune qu'il ne l'était vraiment, en raison d'une expression adolescente qui s'attardait sur ce visage encore lisse, au teint d'une pureté quasi féminine, mais où, du fait de ses voyages en mer, le lys avait tout à fait disparu et la rose bien du mal à se laisser percevoir sous le hâle²⁹¹.

Billy a ainsi « presque atteint son plein développement » sans pour autant être doté de tous les signes de la masculinité adulte. De même, pour Dover, le jeune garçon impliqué dans la relation pédéraste a souvent atteint sa taille adulte, c'est-à-dire la fin de l'adolescence²⁹². Comme l'explique Pausanias, les érastés n'aiment pas les enfants, mais les jeunes gens²⁹³. Billy se situe aux confins de l'homme adulte (bronzé par l'expérience de la mer) et de l'adolescent féminin (par son teint naturel de rose)²⁹⁴.

²⁸⁷ BB, 896, 4.

²⁸⁸ BB, 928, 29.

²⁸⁹ BB, 937, 36.

²⁹⁰ Voir, dans le chapitre 1 du présent ouvrage, la sous-partie « Femmes-fleurs et femmes-fruits ».

²⁹¹ BB, 902, 8. Melville a modifié son manuscrit en ce sens, rajeunissant Billy dans la dernière version, par rapport à son poème originel où il était un marin d'âge mûr.

²⁹² Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, op. cit., p. 16.

²⁹³ Platon, *Le Banquet*, éd. cit., 181c-d, p. 44.

²⁹⁴ Cette association de l'adolescent et du féminin rappelle les caractéristiques du *kinaidos*, le jeune garçon passif, dont la passivité faisait la féminité (David Halperin, *How to Do the History of Homosexuality*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 32-38).

En vertu de son physique et son aura, Billy s'apparente à un jeune dieu païen, aux racines « barbares » (« *a barbarian Billy radically was*²⁹⁵ ») moins au sens grec du terme qu'au sens de préchrétien²⁹⁶, comme le suggère l'histoire des barbares « angles » convertis et présentés au pape Grégoire I^{er}, qui les compare à des « anges²⁹⁷ ». Dans *Billy Budd*, le barbare est à la fois un Anglo-Saxon et un Grec. Il est même un dieu grec, à la beauté apollinienne (le lieutenant qui le réquisitionne le nomme, non sans sarcasme : « Apollon avec son portemanteau²⁹⁸ ! »), dieu parmi les dieux de l'Olympe du navire, la compagnie des gabiers de misaine, qui « [débitent] des histoires comme les dieux nonchalants²⁹⁹ ». Là encore, l'assimilation de Billy à un dieu le rapproche de l'éromène, selon la définition de Martha Nussbaum dans sa lecture du *Banquet* : « [L'éromène] est comme un dieu, ou la statue d'un dieu³⁰⁰ », comparaisons qui sont aussi récurrentes dans le *Phèdre*³⁰¹. Billy est bien la statue d'un (demi-)dieu : « son visage offrait cette apparence d'humanité et de calme bienveillance que le sculpteur grec a parfois donnée à son athlétique héros Hercule³⁰². » Vere ne manque pas de percevoir en lui

295 *BB*, 970, 62. La traduction par « foncièrement » perd l'étymologie *racine* de « *radically* » mais garde le lien à la terre (*foncier*).

296 *Bárbaros*, en grec : l'étranger, celui qui parle une langue étrangère. La référence de ce barbare/étranger change en fonction de l'énonciateur et de sa situation historique. Dans *Typee*, le terme *barbarian* est préféré à *savage* pour désigner un état précolonial : les colons ont découvert des « barbares qu'ils ont exaspérés par d'horribles cruautés au point d'en faire des sauvages » (*T*, 33, 38). Ce sens mélioratif de « barbare » est celui de Montaigne dans « Des cannibales », qui débute par une réflexion sur l'étymologie et la relativité du terme (Montaigne, *Les Essais*, éd. cit., I, 30, p. 208). Il est bien traduit par « *barbarian* » dans *The Works of Montaigne* (éd. William Hazlitt, London, C. Templeman, 1845, p. 87). L'*Oxford Dictionary of English Etymology* donne aussi la racine sanscrite *barbaras* : « *stammering* », bégayer. Billy est bien barbare dans tous les sens du terme.

297 *BB*, 970-971, 62.

298 *BB*, 900, 7.

299 *BB*, 919, 22.

300 Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, CUP, 1989, p. 188.

301 Platon, *Phèdre*, dans *Le Banquet. Phèdre*, éd. cit., 251a, p. 148.

302 *BB*, 903, 9. Comme l'indique Philippe Jaworski (*BB*, 1307), il s'agit du *Hercule Farnèse* de Glycon.

cette beauté statuaire et en reconnaît le potentiel érotique en imaginant sa nudité et en l'entremêlant à une sexualité prélapsarienne: « [...] un si beau spécimen du *genus homo*, lequel, nu, aurait pu poser pour une statue du jeune Adam avant la Chute³⁰³. » Gail Coffler a bien montré les liens entre Billy et le buste d'Antinoüs que possédait Melville, ce célèbre jeune amant grec d'un empereur romain plus âgé, Hadrien, dont celui-ci fit (littéralement) un dieu³⁰⁴.

Au contraire de l'éromène classique, jeune homme libre de la cité grecque, Billy Budd est enrôlé de force (« *impressed* »), mais il y a là encore une variation sur la relation d'éromène et éraste: Billy est choisi (« *elected* ») par le lieutenant Ratcliffé, et cette forme d'enlèvement légal rappelle la tradition de l'enlèvement de l'aimé dans certaines cultures grecques, comme en Crète³⁰⁵. En outre, bien que tous trois soient, à leur façon, nobles – la « noblesse » de Vere est « grande³⁰⁶ », Billy est un enfant trouvé, mais sa « noblesse » est manifeste dans son apparence³⁰⁷, tout comme celle de Claggart, qui semble « de la plus haute distinction sociale et morale³⁰⁸ » –, Billy est soumis aux ordres (et aux regards) de ses supérieurs, le capitaine et le capitaine d'armes. Cet assujettissement à des figures d'autorité est constitutif de la relation pédéraste, un rapport essentiellement asymétrique qui se voulait éducatif³⁰⁹. Les adresses de Vere, telles que « mon garçon » (« *my boy* » ou « *my man* »³¹⁰), témoignent de cette relation à la fois tendre et hiérarchisée. En outre, tous trois sont bien liés par un rapport d'éducation: face à Claggart puis Vere, Billy Budd fait l'expérience (tragique) d'une défloraison.

303 *BB*, 945, 43.

304 Gail Coffler, « Classical Iconography in the Aesthetics of *Billy Budd, Sailor* », dans Christopher Sten (dir.), *Savage Eye: Melville and the Visual Arts*, Kent, Kent State UP, 1991, p. 257, 260.

305 *BB*, 897, 4. Kenneth J. Dover, « Greek Homosexuality and Initiation », dans Gary D. Comstock & Susan E. Henking (dir.), *Que(e)rying Religion: A Critical Anthology*, New York, Continuum, 1997, p. 21.

306 *BB*, 912, 16.

307 *BB*, 904, 9.

308 *BB*, 916, 20.

309 Voir Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, op. cit., p. 255 et Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, op. cit., p. 22.

310 *BB*, 949, 46; 956, 51.

Vere, « célibataire d'une quarantaine d'années³¹¹ », et Claggart, « homme d'environ trente-cinq ans³¹² », sont deux érastés d'âge mûr. Vere fait montre de « modestie virile » (comme son nom l'indique, où l'on entend l'étymologie de *vir*, *homme*), et de « vertu spécifiquement aristocratique »³¹³. Il constitue donc un certain archétype d'*homme* face à Billy l'adolescent. Claggart, lui, « d'une assez agréable figure », a des « boucles soyeuses » et des traits grecs, « aussi nettement découpés que ceux d'une médaille grecque », à l'exception de son menton, comparé à celui de Titus Oates, conspirateur célèbre pour avoir inventé un « prétendu complot papiste » en 1678, et qui fut aussi accusé d'être sodomite³¹⁴. Il est lui aussi d'apparence statuaire, comme l'indique son visage pâle, « teinté d'une légère nuance d'ambre semblable au ton des marbres anciens patinés par le temps³¹⁵ », et voit dans Billy une définition-incarnation de l'éromène lorsqu'il le qualifie de « doux et charmant garçon » (« *sweet and pleasant young fellow* »³¹⁶). Comme l'éraсте poursuit l'éromène de ses avances, Claggart poursuit Billy, bien que ses avances prennent un tour pervers, au sens étymologique du terme.

Aussi les portraits des trois personnages principaux construisent-ils deux figures d'érastés et un éromène. Néanmoins, ce ne sont pas les seuls : dans ce théâtre antique que devient le *Bellipotent*, la première relation de type pédérasique se met en place avec le Canut, qui s'entiche de Billy (« [*he*] rather took to Billy »), et à qui celui-ci « [fait] des avances », jouant de son statut de jeune homme et lui témoignant « ce respect que l'on manifeste rarement en pure perte aux vieillards [*the aged*]³¹⁷ ». C'est donc en tant qu'homme plus âgé qu'il a baptisé Billy *Baby*, « que ce fût dans un accès d'ironie de patriarche à l'égard de la jeunesse et de

311 *BB*, 912, 16.

312 *BB*, 916, 19.

313 *BB*, 912, 16-17.

314 *BB*, 916, 19-20. Barry R. Burg, *Sodomy and the Pirate Tradition: English Sea Rovers in the Seventeenth-Century Caribbean*, New York, New York UP, 1983, p. 28.

315 *BB*, 916, 20.

316 *BB*, 925, 26.

317 *BB*, 922, 24.

la charpente athlétique de Billy, ou pour quelque autre et plus secrète [recondite] raison³¹⁸ ». L'intertexte grec est ici très clair : même ironique, le Canut est sensible à la jeunesse et au corps athlétique de Billy, ou à autre chose qui reste tu. Il est lui-même une figure de « devin des mers » homérique (« *salt seer* »), ancien membre d'équipage de l'*Agamemnon*, et comparé au « vieux Chiron des mers », faisant par là de Billy « son jeune Achille », dont il devient donc le tuteur symbolique (comme Chiron était celui d'Achille)³¹⁹. Cette allusion ne manque pas d'évoquer la relation d'Achille et Patrocle, archétype de relation pédéraste. Dans l'*Iliade*, Achille est plus jeune que Patrocle. Eschyle a inversé leurs âges et fait d'eux un couple éraсте/éromène dans une tragédie (désormais perdue) intitulée *Les Myrmidons*³²⁰, mais dans le *Banquet*, Phèdre condamne cette inversion d'Eschyle et fait d'Achille le véritable éromène³²¹. Montaigne fait référence à cette controverse dans un passage de son essai sur l'amitié où il mentionne cette « licence Grecque », « justement abhorrée par nos mœurs », qui avait pour usage une « nécessaire disparité d'âges, et différence d'offices entre les amants »³²². Dès lors, il n'est pas anodin que Vere soit un grand lecteur et admirateur de Montaigne³²³.

Outre un Chiron, le Canut est aussi une Pythie masculine, comme le suggère le jeu de mots sur « *pithy* », où l'on entend Pythia, dans « [*his*] *pithy guarded cynicism* » et plus tard « *pithy insistence* »³²⁴. L'allusion est confirmée par l'expression « *Delphic deliverances* » (« formules delphiques ») pour désigner ses prophéties³²⁵. Le clairvoyant Canut, sage à l'« antique sagesse » qui sait lire les signes de la manigance de Claggart, perçoit bien que, dans le contexte du *Bellipotent*, l'éromène est en danger ; il fait souvent montre d'« une sorte d'interrogation méditative touchant

318 *Ibid.*

319 *BB*, 922-923, 24-25.

320 Kenneth J. Dover, « Greek Homosexuality and Initiation », art. cit., p. 33.

321 Platon, *Le Banquet*, éd. cit., 180a, p. 42.

322 Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. cit., I, 27, p. 193-194 ; *id.*, *The Works of Montaigne*, éd. cit., p. 80.

323 *BB*, 914, 18.

324 *BB*, 923, 25 (« cynisme lapidaire et prudent ») ; 937, 36 (« énigmatique insistance »).

325 *Ibid.*

ce qui pourrait éventuellement advenir à pareille nature, lâchée dans un monde où les chausse-trappes n'étaient pas rares³²⁶ ». Si l'éromène est en danger, c'est parce qu'il n'est pas de ce monde.

À bord du *Bellipotent*, Billy fait l'expérience des formes qui y régulent l'existence, c'est-à-dire que l'éromène est historicisé. Billy est un novice dans ce monde de formes, « essentiellement ignorant [*a novice*] des complexités de la vie factice [*factitious life*³²⁷] ». Ces artifices définissent une forme de vie nouvelle pour lui et vont devenir sa prison. Pour reprendre les mots de *Pierre*, à bord, Billy est « emprisonné dans sa beauté³²⁸ ». Au contraire, Vere est celui qui maîtrise les formes historiques, « doté d'une longue expérience de tout ce qui concernait la vie complexe des ponts de batterie, laquelle, comme toutes les autres formes de vie [*every other form of life*], a ses galeries secrètes et ses régions interlopes³²⁹ ». Il représente ainsi, selon Barbara Johnson, l'irruption de l'Histoire dans la nouvelle³³⁰, dans laquelle Billy est embarqué. Ajoutons qu'il représente en particulier l'apparition de l'Histoire comme dispositif de sexualité.

Eve K. Sedgwick, qui s'inspire de Johnson, voit dans *Billy Budd* « un document qui date précisément du moment d'émergence d'une identité homosexuelle moderne³³¹ ». Claggart y est l'homosexuel principal, bien que tout désir à bord soit de l'ordre de l'homoérotique³³². On peut ajouter que cette naissance passe par la mort de l'homosexuel antique. Selon Sedgwick, le *Rights of Man* s'inscrit dans un régime de sexualité situé « avant l'homosexuel » et le *Bellipotent* dans le régime d'après l'homosexuel³³³. Or, sur les deux navires se jouent deux scènes en

326 *BB*, 921, 24.

327 *BB*, 902, 8.

328 *P*, 734, 110.

329 *BB*, 944, 42.

330 Barbara Johnson, « Melville's Fist: The Execution of *Billy Budd* », *Studies in Romanticism*, vol. 18, n° 4, 1979, p. 590.

331 Eve K. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 127.

332 *Ibid.*, p. 92.

333 *Ibid.*, p. 93. Sedgwick précise qu'elle ne cherche pas à « différencier » les deux navires: « tous deux sont hiérarchisés », bien que le *Rights of Man* le soit de

miroir : l'histoire de Billy avec le Rouquin (Red Whiskers) est parallèle à celle de sa relation avec Claggart mais reçoit une fin opposée. À bord du *Rights of Man*, Billy peut accomplir son rôle d'éromène et vivre. Son effet vertueux est civilisateur : il parvient à convertir le Rouquin et fédérer l'équipage en une grande « famille heureuse », système de domesticité alternatif qui est aussi une politique idéale des amis. La convoitise (érotique) cannibale du Rouquin (qui veut découper une « tranche d'loyau » dans les côtes de Billy) est transformée, par la violence (« une terrible rossée »), en amour : « À présent le Rouquin aime vraiment Billy³³⁴. » L'effet de l'éromène, la décharge érotique (même si elle est violente) fonctionne : il y a conversion de la violence à la vertu (Billy est ainsi un « pacificateur » ; Éros vainc Arès). Par contre, à bord du *Bellipotent*, si Billy est vite « chez lui » (« *at home* »), les autres marins enrôlés de force sont enclins à « tristesse » et « morosité » en souvenir de leurs véritables familles³³⁵. Bientôt, la suspicion s'installe (de la même manière qu'« après l'homosexuel », certaines relations entre hommes deviennent suspectes), la « beauté rustique » de Billy provoque des sourires « ambigus » et des effets « étrangement » favorables parmi les messieurs du gaillard d'arrière³³⁶. De la même manière, le sourire de Claggart lors de l'épisode de la soupe renversée est « amer » et tend vers le rictus (« *grimace* »), accompagnant ses « mots équivoques »³³⁷. L'éromène ne produit plus son effet vertueux univoque.

L'éromène se trouve donc inséré de force dans l'instabilité et l'incertitude des rapports de force qui structurent le navire après l'homosexuel, ce qui en dégrade la figure. S'il est tel un dieu (*god*), il devient également

manière moins exacerbée. Dans sa division d'avant et après l'homosexuel, elle s'inspire évidemment de Foucault, même si, d'un point de vue historique, cette thèse n'a pas manqué de faire l'objet de discussions et de corrections. Looby est d'accord avec Sedgwick à condition d'admettre que ces deux régimes de sexualité ont pu se superposer au cours du XIX^e siècle, tout en laissant un espace de jeu à d'autres formes de sexualité moins clairement délimitées, un troisième régime, les « *sensual tendencies* ».

334 *BB*, 899, 6.

335 *BB*, 901-902, 8.

336 *BB*, 903, 9.

337 *BB*, 924, 26.

un chien (*dog*) : aussi dénué d'amour propre qu'un « saint-bernard³³⁸ ». Cette comparaison canine revient pour décrire le regard qu'il jette à Vere pendant son procès, semblable « à celui qu'un chien de bonne race pourrait lever vers son maître [*master*]³³⁹ », et rappelle celle de l'esclave à un terre-neuve dans « Benito Cereno »³⁴⁰. Billy, qualifié de « *cynosure* » (« étoile de première grandeur »³⁴¹) au début de la nouvelle, réalise et actualise donc à bord du *Bellipotent* les deux extrêmes de l'étymologie grecque du terme : à la fois *étoile*, vers quoi tous les yeux sont tournés, et *chien*, du grec *kunosoura*, « queue de chien³⁴² ».

Dans les rapports entre Billy et Claggart se note aussi la dégradation, et même l'inversion, du rapport de l'éraсте à l'éromène : non plus attirance mais aversion, ou plutôt, attirance et aversion créant un lien pervers, antipathique : « une antipathie spontanée et profonde³⁴³ », qui s'oppose à l'« hommage spontané » rendu ordinairement à l'éromène/ Beau Marin par ses camarades³⁴⁴. Il s'agit d'un renversement des effets de la beauté, comme une sombre parodie du *Phèdre* : le désir suscité par la beauté ne résulte pas en un sentiment d'amour, mais de haine. Si Claggart est toujours sensible aux configurations (platoniciennes) d'éthique, esthétique et érotique, il en pervertit les effets. Il est le seul, avec Vere, « intellectuellement capable d'apprécier à sa valeur le phénomène moral que représentait Billy Budd », c'est-à-dire de percevoir esthétiquement ce phénomène pour en tirer un sentiment éthique, mais il n'en tire pas le sentiment éthique attendu. Incapable d'en jouir et d'en tirer une satisfaction vertueuse, ce qui établirait une relation pédérastique classique, il en désespère et cherche à la détruire : « Il voyait pourtant, d'un point de vue esthétique, ce qu'il y avait là de charme, de courageuse insouciance, et il l'aurait volontiers partagée,

338 *BB*, 904, 10.

339 *BB*, 956, 53.

340 *PT*, 295, 716.

341 *BB*, 897, 4.

342 Charles T. Onions (dir.), *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 240.

343 *BB*, 925, 27.

344 *BB*, 895, 3.

mais il en désespérait [*but he despaired of it*³⁴⁵]. » Claggart opère ainsi une déconnexion du beau et du bien ; il perçoit la bonté et la vertu à travers la beauté mais ne peut en tirer une conduite, « percevant le bien, mais impuissant à y prendre part [*powerless to be it*³⁴⁶] ». Cette faillite de la relation vertueuse est bien le signe d'une relation pédérastique « dépravée ». C'est toute la métaphysique et l'éthique platoniciennes qui sont mises à mal par Claggart, dont la « dépravation naturelle », c'est-à-dire originelle (la définition du terme est justement empruntée à Platon : « une dépravation selon la nature³⁴⁷ »), est bien « métaphysique », dit le narrateur, mais aussi d'origine historique. « Après l'homosexuel », une relation éraste/éromène classique, suggérée intertextuellement, devient historiquement impossible.

Le narrateur relie, comme dans toute la nouvelle, l'héritage grec antique et la tradition chrétienne, pour souligner le « mystère de l'iniquité » dont la relation de ces deux « hommes phénoménaux » est empreinte³⁴⁸. Ce mystère qu'il y a à vouloir punir l'innocent, s'il est bien métaphysique, peut néanmoins recevoir quelques éléments de réponse sociohistoriques, liés au « sort et l'interdit ». Parfois, explique le narrateur, l'« expression mélancolique » de Claggart « se nuancait d'un tendre désir [*soft yearning*], comme pour suggérer que, n'eussent été le sort et l'interdit [*fate and ban*], Claggart eût pu aimer Billy »³⁴⁹. Le désir de Claggart pour ce « joyeux Hypérion marin » est ainsi pris dans une forme historique mortelle : les régulations du Code maritime britannique (*Articles of War*) qui, au temps où le récit a lieu, punissent les actes sodomites par la pendaison³⁵⁰. En outre, dans le contexte historique de l'écriture de la nouvelle, le « sort » du désir homosexuel a changé et modifié le sens de cet « interdit » des actes sodomites : il est aussi un interdit de l'identité homosexuelle comme espèce, ce qui provoque un retournement du « tendre désir » de

345 *BB*, 929, 30. Traduction légèrement modifiée.

346 *Ibid.*

347 *BB*, 927, 28.

348 *BB*, 928, 29 ; 926, 28.

349 *BB*, 939, 38.

350 Voir Jeffrey Weeks, *Sex, Politics and Society: The Regulation of Sexuality since 1800*, New York, Longman, 1981, p. 100.

Claggart en panique homophobe³⁵¹. Pourquoi Melville n'explique-t-il jamais la possibilité des actes homosexuels à bord du *Bellipotent*, alors qu'il le fait dans *White-Jacket*³⁵² ? C'est peut-être parce qu'au moment où il écrit, ce qui relevait du seul domaine des actes à bord du *Neversink* peut désormais devenir à bord du *Bellipotent* constitutif d'une espèce, l'homosexuel moderne, identité défendue et donc tue.

Comme celle de Claggart, la réaction de Vere est aussi déterminée par le contexte historique : une angoisse du genre qui l'amène à vouloir réprimer le féminin en lui. L'entreprise est ironiquement vaine puisque son surnom intertextuel, « Starry Vere³⁵³ », citation d'un poème d'Andrew Marvell – « Upon Appleton House, to My Lord Fairfax » (1651) – désigne originellement une femme : Anne Vere Fairfax. Ce marqueur intertextuel inscrit la hantise du féminin dans son nom même. Le risque de la féminisation marquait aussi, selon Foucault, la relation de l'éraсте et l'éromène antiques, mais il ne se posait pas tant que la distinction entre homme mûr actif et adolescent passif était préservée³⁵⁴. « Après l'homosexuel », cette distinction est troublée par l'émergence des identités sexuelles modernes. La féminité de Billy, inconscient de l'histoire, reste innocente, mais celle de Vere, conscient des formes et du contexte historiques, lui apparaît coupable. Craignant pour sa virilité, il renie la rhétorique du cœur, élément pourtant essentiel de l'*éros* et *philia* melvilliennes (« le cœur ici, qui est parfois le féminin en l'homme, est pareil à cette femme pitoyable [qui tente d'attendrir

351 Eve K. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, op. cit., p. 100.

352 La question est posée par Agnès Derail-Imbert (« Éros et Arès », art. cit., p. 11). On trouve d'autres références à la sodomie dans *Typee* (« l'île des Bougres », « *Buggery Island* » [T, 28, 33]) et *Omoo* (les « crimes contre-nature » du roi Pomaré II [O, 588, 632]). Une autre explication vient peut-être de ce que la sodomie n'était pas un acte sexuel privilégié chez érastes et éromènes, qui préféraient les relations dites intercrurales, par frottement du pénis entre les cuisses. Pour Pausanias, l'amour céleste et vertueux des amants n'est d'ailleurs pas principalement charnel, contrairement à l'amour vulgaire (Platon, *Le Banquet*, éd. cit., 181a, p. 44).

353 BB, 913, 17. Voir la note de Philippe Jaworski (BB, 1312).

354 Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, op. cit., p. 279-280.

le juge] et, si dur que cela soit, il faut l'écartier³⁵⁵ »), avant de choisir la destruction de l'objet de l'attachement érotique. Pour préserver son autorité et prévenir tout risque de mutinerie, Vere veut ainsi avoir l'air en érection, comme il le montre dans la scène finale, où il se tient « droit et rigide » (« *erectly rigid* »), (ré)actif et non passif³⁵⁶. Il cherche par là à préserver son rôle d'homme plus âgé, actif et autoritaire, qui, en raison de la distorsion historique de la relation éromène/érase à bord du *Bellipotent*, ne peut l'être qu'en annihilant l'éromène. Si la fonction traditionnelle de l'éromène dans le banquet antique était de nourrir un discours sur lui³⁵⁷, dans un contexte où un tel discours ne peut plus se dire : l'éromène doit disparaître.

Billy est donc un archaïsme, une espèce en danger : il meurt de son anachronisme. L'éromène en temps qu'espèce – c'est-à-dire en tant que rôle « consolidé socialement et défini discursivement³⁵⁸ » dans le *Banquet* et autres textes antiques – est dans *Billy Budd* remplacé par l'espèce homosexuelle moderne. C'est ainsi que l'on peut interpréter la grande insistance sur les formes, à la fois historiques, légales et narratives, dans la nouvelle. Comme le déclare Vere, usant d'une référence mythologique (grecque) à Orphée pour faire une référence historique (contemporaine) à la Révolution française : « Avec le genre humain [...], il faut en tout des formes, des formes réglées [*measured forms are everything*] ; telle est la leçon contenue dans l'histoire d'Orphée charmant avec sa lyre les

355 *BB*, 961, 55. Pour Bourdieu, « la virilité[...]est une notion éminemment relationnelle, construite devant et pour les autres hommes et contre la féminité, dans une sorte de peur de féminin, et d'abord en soi-même » (*La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 78).

356 *BB*, 973, 65.

357 Florence Dupont, *Le Plaisir et la Loi. Du Banquet de Platon au Satiricon*, Paris, François Maspero, 1977, p. 158.

358 Cette définition du terme foucauldien d'« espèce » est empruntée à Christopher Looby (« Billy's Time », art. cit., p. 27). Néanmoins, comme David Halperin l'a montré, les relations pédérastes antiques ne définissaient pas des « identités » au sens moderne du terme (*One Hundred Years of Homosexuality*, New York, Routledge, p. 26-27). Si l'éromène était une espèce, ce n'était donc pas en tant qu'identité sexuelle, mais en tant que rôle socialement accepté et poétiquement valorisé.

sauvages habitants des bois³⁵⁹. » Pour lui, les formes juridiques sont donc des formes esthétiques : elles découpent le sensible, ainsi que les formes de vie possibles et permises, devenant par là politiques (comme le suggère l'allusion à la « dislocation des formes » par la Révolution). Ce qui se joue ainsi dans *Billy Budd*, c'est la suppression d'une forme – la relation érotique classique de l'éraсте et de l'éromène – par de nouvelles formes : les formes apolliniennes de la loi martiale (qui ne vont pas sans violence) viennent détruire le potentiel dionysiaque de l'attraction érotique entre hommes, là où la relation (apollinienne, elle aussi) de l'éraсте et l'éromène avait pour fonction de le contenir.

470

Néanmoins, cette suppression ne va pas sans résistance, et le récit réinjecte l'érotique dans la rhétorique, comme un *éros* qui s'avance masqué. Contrairement à Vere, le narrateur déclare : « L'harmonie de forme à laquelle on peut atteindre dans la fiction pure ne s'obtient pas aussi aisément dans un récit qui, dans son essence, ne relève pas tant de la fable que des faits. La vérité dite sans transiger aura toujours des bords irréguliers [*ragged edges*³⁶⁰] ». La représentation adéquate de la vie ne saurait atteindre la perfection formelle. Le désir interdit pour l'éromène, refoulé, formalisé, fait ainsi retour dans de petites excroissances, des saillies du texte, ses bords irréguliers, qui produisent un discours érotique. Si Robert K. Martin a lu *Billy Budd* comme « une étude du refoulement³⁶¹ », ce qui s'y joue est plutôt une sorte de sublimation poétique, c'est-à-dire une réaction face à la répression, et la production d'un discours érotique qui prend la forme d'une dissémination. La notion de *sublimation* ici ne doit pas s'entendre dans son sens psychanalytique, mais dans un sens poétique et discursif : la dispersion de la figure sous d'autres figures, la résurgence d'une forme interdite dans la poétique du texte.

Trois moments clefs mettent en avant la concomitance de la disparition et de la manifestation, de la négation et de la dissémination, de l'éromène. Dans le face-à-face avec Claggart, Billy Budd est comme violé, « empalé

359 *BB*, 977, 68.

360 *BB*, 978, 68-69.

361 Robert K. Martin, *Hero, Captain and Stranger*, op. cit., p. 107.

et bâillonné » (« *impaled and gagged* »), par les paroles et le regard de Claggart, dont les yeux, « semblables aux yeux fantastiques de certaines créatures non cataloguées des abysses [*creatures of the deep*]³⁶² », tendent à en faire un habitant des « *Gomorrhas of the deep* » de *White-Jacket*³⁶³. Face à lui, Billy a l'expression d'une vestale « au moment où on l'enterre vivante », c'est-à-dire condamnée à mort pour avoir enfreint son serment de chasteté³⁶⁴. L'impossibilité du rapport sexuel entre l'éraсте et l'éromène est alors sublimée dans la rhétorique érotique du viol oculaire, seule relation sexuelle et textuelle (homotextuelle) désormais possible.

Le face-à-face de l'éromène avec le deuxième éraсте, Vere, est lui aussi décrit selon une rhétorique érotique subliminale. Billy et Vere disparaissent dans la cabine, et le narrateur *fantasme* leur entretien : « En dehors de la communication de la sentence, on ne sut jamais ce qui se passa lors de cette entrevue. Mais étant donné le caractère des deux hommes enfermés un court moment dans la chambre [*closeted*], chacun d'eux possédant fondamentalement les plus rares qualités de notre humaine nature [...], on peut hasarder quelques conjectures³⁶⁵. » Le narrateur, le quatrième homosexuel dans le texte, pour Looby³⁶⁶, imagine alors la pleine réalisation de la relation entre éromène et éraсте dans la sécurité (et le secret) du placard. Comme l'écrit Sedgwick, « l'être-dans-le-placard [*closetedness*] est lui-même une performance initiée en tant que telle par cet acte de parole qu'est le silence³⁶⁷ ». Le narrateur présente et comble ce silence par le fantasme :

Peut-être le capitaine Vere laissa-t-il à la fin s'exprimer l'émotion qui se cache parfois [*the passion sometimes latent*] sous les apparences du stoïcisme ou de l'indifférence. Il était assez âgé pour être le père de Billy. L'austère sectateur du devoir militaire, s'abandonnant à ce qui reste de primitif dans notre humanité vouée aux formes [*formalised humanity*],

362 *BB*, 949, 46.

363 *WJ*, 713, 744.

364 *BB*, 949, 46. Comme le remarque Agnès Derail-Imbert, « Éros et Arès », art. cit., p. 14.

365 *BB*, 965, 58.

366 Christopher Looby, « Of Billy's Time », art. cit., p. 29.

367 Eve K. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, op. cit., p. 3.

put finalement, peut-être, serrer Billy sur son cœur, comme Abraham put serrer sur le sien le jeune Isaac au moment de le sacrifier résolument pour obéir à l'implacable injonction. Mais nul ne saurait dire [*there is no telling*] quel rite sacré, rarement ou jamais révélé au monde agité, se déroule chaque fois que, dans des circonstances ressemblant peu ou prou à celles qu'on a tenté de rapporter, deux hommes appartenant à l'ordre le plus noble de la grande Nature s'étreignent³⁶⁸.

472

Le narrateur imagine Vere s'abandonnant « à ce qui reste primitif dans notre humanité vouée aux formes », dans quelque « rite sacré » que nul ne saurait « dire », mais que le texte peut suggérer : Vere renoue avec la pré-histoire des formes, la rhétorique du « cœur » et de la main peut (potentiellement) se réaliser ici dans l'étreinte et le secret de la cabine. Ce rite sacré, cela peut être le rite pédérastique, celui du père symbolique, l'homme mûr, et du jeune homme, dissimulé sous celui du sacrifice d'Abraham (qui, lui, peut être dit). Éromène et éraste ne peuvent plus s'épanouir que dans le secret du placard. Simultanément, il s'agit bien de la « naissance de l'homosexuel moderne » : dans le placard. L'important n'est pas la réalisation effective de cet acte dans l'« histoire » de Billy Budd, mais sa suggestion dans le « récit » du narrateur, car ainsi l'éromène vit en deçà des formes, sous les régimes historiques. La relation entre l'éromène et l'éraсте modernes ne peut être évoquée (et la figure de l'éromène convoquée) que par inférences imaginatives, intertextuellement.

En conséquence, la chute de l'éromène est en réalité une dissémination, comme en témoigne la dernière scène de la nouvelle. Habillé de blanc, Billy connote aussi bien la mort (« dans son linceul ») que la jeune mariée au teint « rosé ». Il conjugue ainsi résilience vitale et *memento mori*, acteur d'un spectacle punitif dont l'« os » (« *skeleton* ») apparaît sous la chair³⁶⁹. Là encore, Billy est « phénoménal » : ses derniers mots bénissant Vere, couplés à sa « rare beauté physique », produisent un « effet prodigieux » (« *phenomenal effect* ») sur l'équipage. Il accomplit une dernière fois son

368 BB, 965, 58.

369 BB, 969, 61.

rôle d'éromène : pardonnant à celui qui l'a condamné, il provoque, par le spectacle de sa vertu et sa beauté, une résonance affective (« *a resonant sympathetic echo* ») en l'équipage, qui reprend sa bénédiction³⁷⁰. Comme pour littéraliser cet effet, sa beauté est dite spiritualisée, prise dans ce qui ressemble fort à une dialectique ascendante du Beau : sa chute (par pendaison) est retournée en une élévation (« *Billy ascended*³⁷¹ ») qui sonne la fin du banquet. Si cette mort est appelée « *euthanasia*³⁷² », c'est peut-être d'abord pour donner une mort grecque à une forme grecque : « C'est un mot qui est à la fois poétique et métaphysique... Bref, du grec³⁷³. » Ainsi, une fois sa beauté spiritualisée, l'éromène désincorporé devient une Idée, et même le souvenir (la réminiscence) d'une Idée³⁷⁴.

L'éromène en tant que figure est à la fois sublimé et commémoré : son existence, désormais réprimée sous l'exigence de formes historiques nouvelles, se dissémine dans la poétique du texte. Les marins gardent des traces de Billy le Beau Marin/éromène sous forme de reliques, autant de points de fixation érotiques presque fétichistes, qui matérialisent et commémorent l'« impression » qu'ils gardent de lui en tant que marin « enrôlé de force » (« *impressed* ») qui a, à son tour, durablement impressionné³⁷⁵. Les derniers mots de Vere, qui murmure le nom de Billy Budd au moment de mourir, sont aussi les dernières traces (vocales puis écrites) de l'éromène : ils n'ont en aucune façon l'accent du remords, dit le narrateur, litote qui suggère qu'ils ont l'accent de l'amour³⁷⁶. Les traces de l'éromène sont aussi textuelles : elles se disséminent dans la ballade de « Billy in the Darbies » (hantée par la sensualité) et dans

370 *BB*, 973, 64.

371 *BB*, 974, 65.

372 Philippe Jaworski suggère deux sens d'*euthanasia* : le sens grec (« sacrifice volontaire de sa vie pour la patrie ») ou le sens schopenhauerien de « mort aisée libre de toute douleur » (*BB*, 1326). Melville lisait abondamment Schopenhauer à la fin de sa vie.

373 *BB*, 975, 66.

374 Dans le *Phèdre*, les apparences phénoménales sont des réminiscences de formes idéelles, y compris la Beauté : l'âme « prend son essor » quand « la vue de la beauté terrestre réveille le souvenir de la beauté véritable » (Platon, *Phèdre*, éd. cit., 249c, p. 146).

375 *BB*, 981, 71.

376 *BB*, 979, 69.

le texte de *Billy Budd* lui-même par l'effet de la narration testimoniale rétrospective. Se « rappelant » Billy Budd, le narrateur dissémine le corps glorieux de l'éromène dans sa narration. Ainsi peut-on comprendre le sens des érections et éjaculations qui traversent le texte original (une « économie d'érections », écrit Sedgwick³⁷⁷), bien que Billy lui-même ne soit jamais en érection, même après sa pendaison³⁷⁸ : en cela il est encore un éromène, qui n'est jamais représenté en érection dans l'art grec, contrairement à l'éraсте³⁷⁹. Ces érections et éjaculations poétiquement sublimées sont suggérées par les deux occurrences du verbe « *ejaculate*³⁸⁰ », les variations sur « *erect*³⁸¹ », ou encore les usages de l'adjectif « *spontaneous* » pour qualifier les réactions des marins, du lieutenant, et de Claggart lui-même, qui rappellent le sens du terme chez Whitman (en particulier dans « Spontaneous Me »), connotant l'éjaculation³⁸².

L'éromène est mort : longue vie à l'éromène. Billy Budd l'éromène, anachronisme qui n'avait plus *lieu* d'être à bord du *Bellipotent*, n'est alors plus que langage (lui qui ne pouvait parler) et devient l'occasion d'un double discours érotique (lui qui ne saisissait pas les doubles sens) qui se dissémine dans tout l'espace littéraire du récit testimonial qu'est *Billy Budd*. L'éromène devient son propre intertexte. Ainsi se jouent la vie, la mort et la résurrection de l'éromène, qui a bien en cela quelque chose du Christ.

377 Eve K. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, op. cit., p. 125.

378 *BB*, 974-975, 65-66.

379 Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, op. cit., p. 96.

380 *BB*, 25. Le *Webster's Dictionary* de 1846 donne simplement l'étymologie latine *ejaculor* (« to throw out »), mais l'édition de 1828 précisait : « *It is now seldom used, except to express the utterance of a short prayer; as, he ejaculated a few words.* » La rareté de cet emploi dès 1828 suggère un trait de style de la part de Melville. L'*Oxford English Dictionary* donne l'étymologie *ejaculari* (« to dart or shoot forth ») et indique que le sens de « to eject fluids, etc. from the body » est aussi ancien que celui de « s'écrier » ou « s'exclamer ».

381 Comme verbe (« *erecting himself* », *BB*, 44), adjectif (« *erect* », *BB*, 68), nom (« *erectness* » *BB*, 46, 47) et adverbe (« *erectly* », *BB*, 65).

382 *BB*, 3, 65 ; 4 ; 27.

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-emersonnienne », *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 Fright*, 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 DELATTRE, 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-Din 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.

éraсте et éromène 455-474.

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

éros et *thanatos* 103, 109, 320.

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

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

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

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

F

femme-fruit *voir* corps-nourriture.

festin *voir* banquet.

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

G

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

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

H

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

homme-viande *voir* corps-nourriture.

homoérotisme 431n, 453, 455, 464.

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

humeurs

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

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

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

I

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

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

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

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

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

J

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

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

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

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

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

— du faux 207, 208, 210-211, 548;

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

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

— (trouble de) 369.

M

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

N

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

P

parole-nourriture *voir* discours-nourriture.

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

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

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

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

philia *voir* éros et *philia*.

pittoresque 239-240, 242.

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

profondeur *voir* surface et profondeur.

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

— calvinisme 12, 212, 278-280 ;

— luthéranisme 278n, 280.

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

R

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

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

ruse *voir* stratégie et tactique.

S

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

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

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

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

sociabilité *voir* commensalité.

somaéconomie *voir* bioéconomie.

souffrance *voir* douleur.

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

stylistique de l'existence *voir* esthétique.

subjectivation *voir* assujettissement.

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

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

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

T

tabac *voir* matières à plaisirs.

tactique *voir* stratégie et tactique.

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

tempérance 333, 353n, 381, 385, 498;

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

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

thanatos *voir* éros et *thanatos*.

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

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

travail-plaisir *voir* valeur-plaisir.

travail-souffrance *voir* valeur-douleur.

V

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

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

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

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

vérité

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

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

REMERCIEMENTS

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

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

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

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

Joyeux anniversaire Herman.

TABLE DES MATIÈRES

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

589

PREMIÈRE PARTIE

POÉTIQUE DES PLAISIRS

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

DEUXIÈME PARTIE

SÉMIOTIQUE, ÉPISTÉMOLOGIE
ET ESTHÉTIQUE DES PLAISIRS

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

590

TROISIÈME PARTIE

ÉTHIQUE ET DIÉTÉTIQUE DES PLAISIRS

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

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

QUATRIÈME PARTIE
SOCIALITÉ, POLITIQUE
ET ÉCONOMIE DES PLAISIRS

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

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