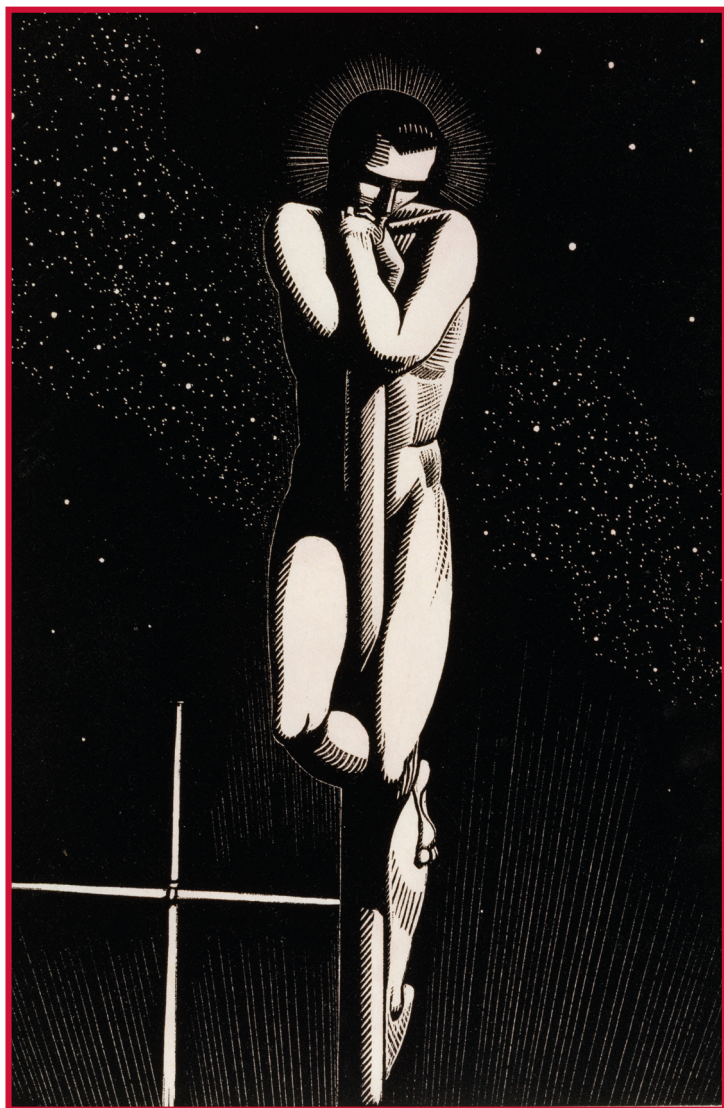


# Melville et l'usage des plaisirs



Édouard Marsoin

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

Dans cette Amérique que l'on dit souvent (à tort) puritaine, au cœur du XIX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle.

[sup.sorbonne-universite.fr](http://sup.sorbonne-universite.fr)

## **MELVILLE ET L'USAGE DES PLAISIRS**



## Mondes anglophones

### Série Americana dirigée par Marc Amfreville

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

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

*De la diversité en Amérique*  
Olivier Richomme

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

### série Americana/AFEA

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

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

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

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

*Les Indiens dans le Western américain*  
Mathieu Lacoue-Labarthe

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

**Édouard Marsoin**

**Melville  
et l'usage des plaisirs**

**SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES**  
Paris

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

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

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

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

**SUP**

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

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto: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.

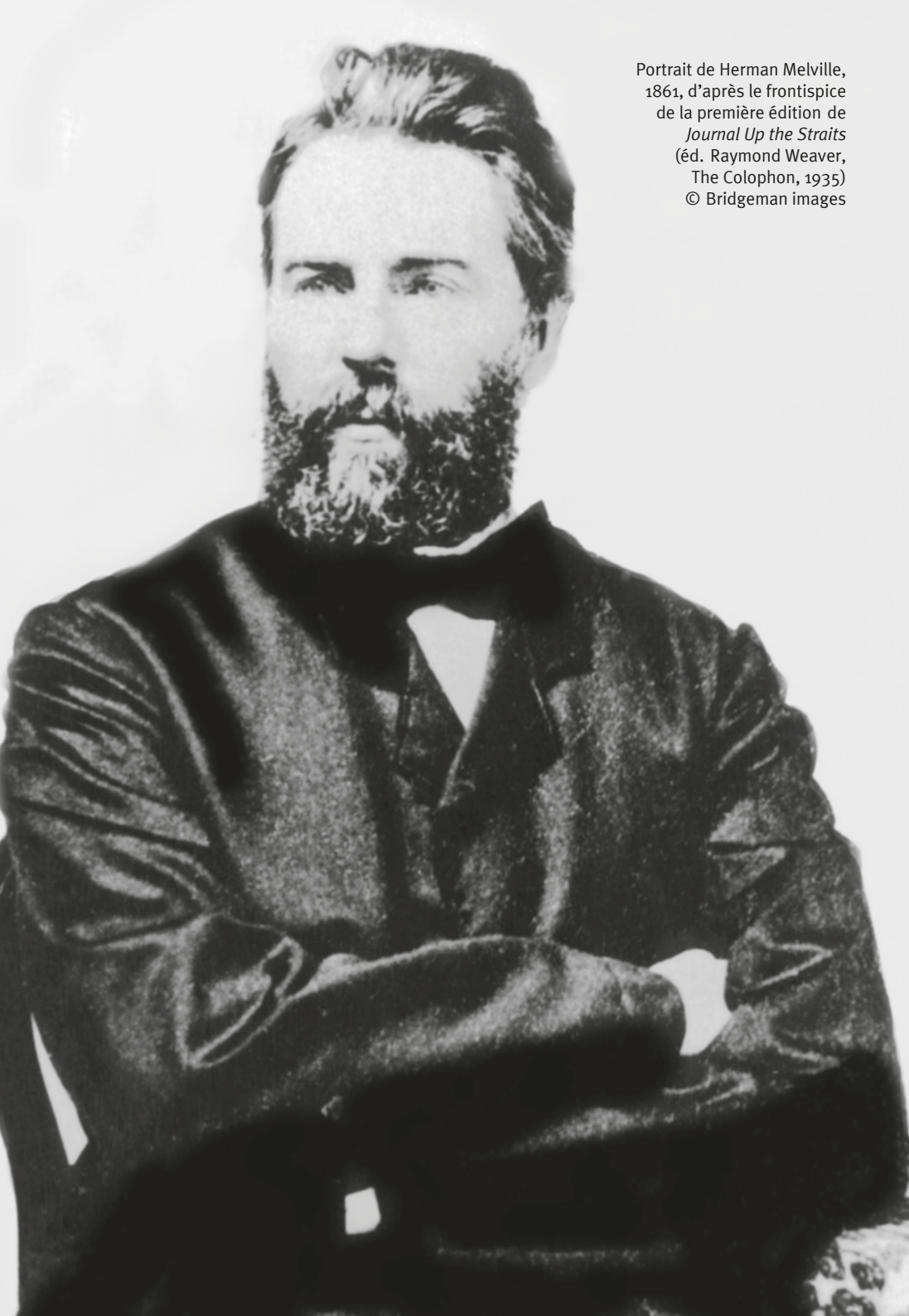
*L’Escroc à la confiance. Sa mascarade*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. IV.

*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

## « CAPABILITIES OF ENJOYMENT »

## MELVILLE ET « L'USAGE DES PLAISIRS MONDAINS »

« Sur le plaisir du texte, nulle “thèse” n’est possible ; à peine une inspection (une introspection), qui tourne court », écrit Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* (1973)<sup>1</sup>. C’est pourtant bien une thèse sur le plaisir qu’entend défendre ce livre, qui n’est pas introspectif (ni court), mais qui se veut une inspection : non tant du plaisir du texte melvillien lui-même (bien qu’on souhaite en faire sentir les effets) que du plaisir comme objet de discours dans l’œuvre en prose de Melville. Si cette œuvre produit un discours sur le(s) plaisir(s), il ne s’agit pas d’une théorie unifiée mais plutôt d’un ensemble parfois hétéroclite de représentations et problématisations du plaisir dont on s’est efforcé de collecter les diverses formes<sup>2</sup>.

« Le plaisir est dicible, la jouissance ne l’est pas », note encore Barthes<sup>3</sup>. Néanmoins, tout n’est pas dit une fois que le plaisir est dit, noté, notifié. Le plaisir veut dire plus qu’il ne dit. De même, si la jouissance est indicible, elle peut néanmoins s’exprimer, ou se manifester, sous des formes que le texte littéraire est peut-être, de tous les types de discours, le mieux à même de produire. Au lecteur et critique, donc, de faire parler plaisir et jouissance. La difficulté est de taille, car le plaisir, comme le soleil et la mort, ne se peut regarder en face, ainsi que l’écrit Fredric Jameson : « Le plaisir, nous dit-on, comme le bonheur ou l’intérêt, ne peut être directement observé à l’œil nu – encore moins poursuivi comme une

- 1 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 48.
- 2 C’est en ce sens que l’on entend le terme *discours*. On verra que ce(s) discours porte(nt) la trace d’autres discours, au sens foucauldien de « nappes » ou « formations » discursives, qui informent l’expérience du plaisir à l’époque de production de l’œuvre en prose de Melville.
- 3 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 31.

fin, ou conceptualisé –, il ne peut être expérimenté que latéralement, ou après coup, comme le produit dérivé d'autre chose<sup>4</sup>. » En réalité, le plaisir peut être conceptualisé, tout comme il peut être poursuivi comme une fin, car l'expérience du plaisir, si fuyante et délicate à saisir et décrire en tant qu'*expérience*, va souvent de pair avec une certaine *idée* du plaisir, voire des *idéologies* du plaisir<sup>5</sup>. Dans romans et nouvelles, ces expériences et idées sont dissoutes dans des récits qui se prêtent à l'analyse. Voilà donc l'objet de ce livre : étudier les formes d'élaboration d'un discours sur l'expérience et l'idée du plaisir dans les récits d'un auteur américain, Herman Melville, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

### UNE CERTAINE IDÉE DE MELVILLE

Le plaisir n'est pas une question qu'on associerait spontanément ou de façon évidente à l'œuvre de Melville, contrairement à celle de Whitman, par exemple, à la même époque. Il n'est pas non plus un objet d'étude très courant dans la critique melvillienne, en tout cas, pas en tant que tel ou de manière frontale. Grand romancier américain du XIX<sup>e</sup> siècle, dont l'œuvre est devenue canonique, Melville ne manque pas d'être l'objet d'une image d'auteur, ancienne et persistante, selon laquelle sa fiction serait « noire », pessimiste et misanthrope. Il est probablement lui-même en partie responsable de cette réputation, ayant fait dans « Hawthorne and His Mosses » (1850) l'éloge d'Hawthorne et sa « noirceur », qu'il associe à un héritage calviniste<sup>6</sup>. Il ne faut néanmoins pas prendre ses déclarations trop à la lettre, ou considérer cet éloge du noir comme univoquement représentatif de son œuvre : il y a, dans la noirceur de l'œuvre melvillienne, un versant lumineux.

Chez un auteur pour qui la noirceur est dans la blancheur, difficile d'opposer le noir au blanc, l'ombre à la lumière, de manière trop manichéenne. Cependant, la critique melvillienne a pu se montrer

---

4 Fredric Jameson, « Pleasure: A Political Issue », dans *The Ideologies of Theory*, London, Verso, 2008, p. 372.

5 *Ibid.*, p 373.

6 *UP*, 1159. Traduit dans *MD*, 1099.

divisée concernant la prévalence d'un pôle ou de l'autre. Cela s'inscrit dans une histoire ancienne des représentations de la littérature américaine du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a longtemps été divisée entre auteurs optimistes (comme Emerson) d'un côté, et auteurs pessimistes (comme Melville) de l'autre. Pour Francis O. Matthiessen, ces deux tendances formaient une thèse et une antithèse qui avaient Whitman pour synthèse<sup>7</sup>. Harry Levin, après lui, reprit cette métaphore de la thèse et de l'antithèse dans la préface de *The Power of Blackness* (1958) pour qualifier la « sagesse de l'obscurité » qui caractérise, selon lui, Hawthorne, Poe et Melville<sup>8</sup>. Il privilégie ainsi la noirceur, même si pour Richard W. B. Lewis, dans *The American Adam* (1953), le tragique melvillien naît dans la joie<sup>9</sup>. Plus tard, après que Merton M. Sealts souligna l'importance des plaisirs de la sociabilité chez Melville, Marjorie Dew publia une vigoureuse contradiction, à laquelle Sealts répondit, dans une lettre personnelle, penser que la souffrance et l'obscurité avaient été « surévaluées » dans son œuvre, en soulignant la « dualité » de Melville<sup>10</sup>. Cette dualité a nourri bien d'autres débats critiques, autant de variations sur les binarités lumière/noirceur, optimisme/pessimisme, par exemple les lectures opposées de *Billy Budd* comme « testament d'acceptation » ou « testament de résistance »<sup>11</sup>.

En France, Jean-Jacques Mayoux releva en 1960 une ambivalence similaire. Selon lui, Melville découvrit à vingt-cinq ans que « tout est

7 Francis O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford, OUP, 1941, p. 179. Matthiessen suggère néanmoins que cette opposition ne fait pas honneur à la complexité de l'œuvre de Melville.

8 Harry Levin, *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*, New York, Knopf, 1958, p. xii.

9 Richard W. B. Lewis, *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth-Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955, p. 9.

10 Marjorie Dew, « Black-Hearted Melville: Geniality Reconsidered », dans Robert J. DeMott & Sanford E. Marovitz (dir.), *Artful Thunder: Versions of the Romantic Tradition in American Literature*, Kent, Kent State UP, 1975, p. 177-194 ; Merton M. Sealts, « Melville's Geniality » [1967], dans *Pursuing Melville (1940-1980)*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, p. 156.

11 Voir E. L. Grant Watson, « Melville's Testament of Acceptance », *The New England Quarterly*, vol. 6, 1933, p. 319-327, et Phil Withim, « Billy Budd: Testament of Resistance », *Modern Language Quarterly*, vol. 20, n° 2, 1959, p. 115-127.

faux-semblant ; tout ce qui parle, trompe, tout ce qui indique, fourvoie. La réalité ne peut être atteinte que dans le silence et la mort<sup>12</sup> ». Il ajoute cependant plus tard : « Encouragé sans doute par ses prédécesseurs de la Renaissance et appliqué à les suivre, Melville sent et rend d'une manière sinon neuve, au moins vive, sensuelle, abondante, généreuse, en contrepartie de l'angoisse et de la terreur, la gloire du monde<sup>13</sup>. » Derrière cette sensualité, abondance et générosité d'origine renaissante, on devine la potentialité du plaisir. De même, Régis Durand nota en 1980 :

14

[...] toute fiction est sans doute un travail de deuil, et celle de Melville l'est avec insistance. Mais en même temps quelque chose (s') y passe qui ne peut se ramener à une économie du manque et de la perte. Il y a ce que nous avons désigné comme l'autre point de fuite de cette fiction, sa matérialité, son repli dans la densité des matières, les énergies qui la travaillent et, pour employer le terme de Deleuze, les devenirs qui en sont la dynamique<sup>14</sup>.

Là encore, le plaisir est un effet possible de cette rencontre avec les matières. Selon ces deux éminents représentants de la critique melvillienne française, il faut donc garder à l'esprit la qualité contrastée de l'œuvre melvillienne, pour ne pas limiter Melville à la vision tragique du vide, ce qui reviendrait à tomber dans un travers que condamne Deleuze : « Le pseudo-sens du tragique rend bête ; combien d'auteurs déformons-nous, à force de substituer un sentiment tragique puérile à la puissance agressive comique de la pensée qui les anime<sup>15</sup>. » Malgré cela, la réputation d'une fiction nihiliste, pessimiste et déconstructrice, marquée par l'impossibilité de connaître et l'omniprésence de la souffrance, perdure.

---

12 Jean-Jacques Mayoux, *Vivants piliers. Le roman anglo-saxon et les symboles* [1960], Paris, Maurice Nadeau, 1985, p. 69.

13 *Ibid.*, p. 84.

14 Régis Durand, *Melville. Signes et métaphores*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 39.

15 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 75.

Dans un ouvrage récent, Paul Hurh est venu « rouvrir » la question de la noirceur chez Melville, comme l'indique le titre de son introduction : « Reopening Darkness<sup>16</sup> ». Il entend poser à nouveau la question de la terreur, évidemment liée à celle du gothique – qui, pour Matthiessen, constituait un aspect essentiel de la littérature américaine (pessimiste) du XIX<sup>e</sup> siècle –, et par là au sublime. Néanmoins, il décide de dissocier la terreur du sublime<sup>17</sup>. Séparant ainsi l'affect de terreur de l'esthétique de la terreur, il ne s'intéresse donc pas à la possibilité du plaisir de la terreur. Or, le gothique, dont les procédés et affects clefs traditionnels sont horreur et terreur, est, par le truchement de cette catégorie esthétique du sublime, intimement lié au plaisir, ou plutôt, à la jouissance, ce que Burke appelait *delight*. Si Hurh cherche ainsi à rouvrir la question de la noirceur en soulignant la « puissance » épistémologique de la terreur tout en la débarrassant du sujet et de son plaisir, nous voulons plutôt, quant à nous, poser à nouveau la question de la lumière, en soulignant les « potentialités » du plaisir et de la jouissance dans l'œuvre de Melville. Asserter la puissance du noir, ce n'est pas forcément privilégier une rhétorique de la souffrance. De même, le plaisir, en réalité, ne s'oppose pas à la noirceur ni n'équivaut à la lumière, il permet plutôt de suspendre cette dialectique, car il n'est *a priori* ni blanc ni noir, ni optimiste ni pessimiste, ni bon ni mauvais. Le plaisir, en tant qu'affect, *est*. Mais la possibilité du plaisir peut faire problème, et c'est en tant qu'il devient objet de réflexion et de discours qu'il peut être inscrit dans de telles formalisations et problématisations.

Il y a ainsi, chez Melville, une dualité féconde : si l'on ne peut ni ne doit nier la réalité de la souffrance et des passions tristes dans son œuvre, il faut néanmoins y réévaluer l'importance des formes et significations du plaisir, des plaisirs, de la joie, et de la jouissance. Cette question n'a pas obtenu toute l'attention critique qu'elle mérite, au regard de sa complexité et de sa grande récurrence dans la fiction melvillienne. Si elle a pu être posée incidemment, latéralement, à l'occasion d'autres

16 Paul Hurh, *American Terror: The Feeling of Thinking in Edwards, Poe and Melville*, Stanford, Stanford UP, 2015, p. 1.

17 *Ibid.*, p. 15.

questions, elle n'a jamais été thématifiée en tant que telle pour étudier l'ensemble du corpus. Aborder l'œuvre en prose de Melville sous l'angle spécifique du plaisir nous permettra donc d'y apporter des éclairages originaux. En synthétisant différentes approches, nous en ferons le moyen et l'occasion de relier divers éléments de l'archipel critique, et de dialoguer avec les critiques melvilliens qui se sont intéressés, entre autres choses, au corps, à la sexualité, au genre, aux formes de sociabilité, à l'amitié, à l'intimité, à la *sympathy*, au tragique, à l'humour, à l'esthétique, à l'épistémologie, et à la religion.

16

La deuxième ambition de cet ouvrage est de redonner une unité à l'œuvre en prose de Melville. Si elle est considérée, à raison, comme extrêmement hétérogène alors même qu'elle est très concentrée dans le temps – publiée entre 1846 et 1857, à quelques exceptions près, notamment « Fragments from a Writing Desk » (1839) et *Billy Budd* (laissé inachevé à la mort de Melville, en 1891) –, on peut néanmoins utiliser le fil conducteur du plaisir et des plaisirs pour en dégager quelques lignes de force. Pour cette raison, ce livre étudie l'ensemble des romans et nouvelles de Melville : *Typee* (1846), *Omoo* (1847), *Mardi* (1849), *Redburn* (1849), *White-Jacket* (1850), *Moby-Dick* (1851), *Pierre; or, The Ambiguities* (1852), *Israel Potter* (1855), *The Piazza Tales* (1856), *The Confidence-Man* (1857), les contes recueillis sous l'étiquette *Uncollected Prose* dans l'édition Library of America (écrits entre 1839 et 1856) et *Billy Budd, Sailor* (c. 1891). Cela en fait l'une des originalités : aucune monographie française publiée ne s'est jusqu'à présent intéressée à la totalité de l'œuvre en prose de Melville. En outre, aucune monographie, que ce soit en France ou aux États-Unis, n'a jamais été entièrement consacrée à la question du plaisir et des plaisirs chez Melville.

Il s'agit donc de réexaminer et dépasser les dichotomies lumière/obscurité, pessimisme/optimisme, profondeur/surface, à la lumière des plaisirs, pour montrer que les aspects positifs et lumineux des représentations et valeurs des mondes melvilliens, ce qui s'assimile au surcroît d'être (le plaisir et la joie au sens spinoziste) sont tout aussi complexes que la face sombre de son tragique. Ils peuvent conduire à des phénomènes textuels particulièrement élaborés, eux-mêmes



potentiellement obscurs, que l'on nommera *jouissance*. On s'apercevra ainsi que la question des plaisirs et de la jouissance est centrale dans la fiction melvillienne et participe à une conversation contextuelle et intertextuelle avec d'autres problématisations du plaisir et des rapports aux plaisirs dans l'Amérique du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, souvent trop rapidement dite puritaine. L'une des grandes originalités de cette fiction est d'être marquée par une poétique des plaisirs qui va de pair avec des interrogations sur les potentialités, possibilités et conditions de possibilité du plaisir selon de multiples points de vue : sémiotique, épistémologique, esthétique, éthique, diététique, religieux, social, politique et économique. La fiction permet de représenter, problématiser et penser le plaisir et les plaisirs, en des manières qui sont spécifiques au discours littéraire.

#### « CAPABILITIES OF ENJOYMENT »

Dans un passage de *Typee* où Tommo et Toby viennent de s'échapper de leur navire et tentent de rejoindre la vallée de Hapaa, Tommo souffre cruellement de la soif et mobilise ses « capacités de jouissance » (« *capabilities of enjoyment*<sup>18</sup> ») au moment où s'offre enfin à lui la possibilité de s'abreuver (il sera cruellement déçu). Les deux termes de l'expression sont très riches et particulièrement à même de qualifier les principaux aspects de notre étude. Le terme *capability* dénote la capacité, mais connote aussi la possibilité, la potentialité, la puissance<sup>19</sup>. Il s'agit

18 T, 61, 70.

19 Le *Webster's Dictionary* de 1846 (réédition de l'édition de 1841) définit *capability* ainsi : « *The quality of being capable; capacity; capableness* ». Néanmoins, selon l'*Oxford English Dictionary*, *capability* peut signifier à la fois « *Power or ability in general, whether physical or mental; capacity* » et « *An undeveloped faculty or property; a condition, physical or otherwise, capable of being converted or turned to use* ». Dans le présent ouvrage, toutes les définitions du *Webster's Dictionary* sont issues de l'édition de 1846 (Noah Webster, *An American Dictionary of the English Language*, New York, Harper & Brothers, 1846), que Melville avait acquise en 1847 (Merton M. Sealts, *Melville's Reading*, Columbia, University of South Carolina Press, 1988, p. 225). Celles de l'*Oxford English Dictionary* viennent de l'édition en ligne : <http://www.oed.com>.

dès lors pour nous de rendre manifestes les plaisirs en puissance et les potentialités du plaisir dans la fiction de Melville. Le terme *enjoyment*, lui, pourrait être traduit de deux façons : « plaisir » ou « jouissance », selon que l'on choisisse de souligner, dans le sémantisme du terme, plutôt un état ou un processus. Ces deux termes permettront de distinguer différentes formes de plaisir, plus ou moins complexes et élaborées. Bien que nous cherchions moins à définir le plaisir ou à en établir une typologie qu'à étudier les manières dont il est compris, représenté et problématisé dans la fiction, il faut tout de même clarifier ce que l'on entendra par *plaisir* et *jouissance* dans ce livre<sup>20</sup>.

18

En guise de point de départ, nous considérons le plaisir comme une expérience simple, anticipant ou signalant la concordance d'un sujet et d'un objet, d'un corps et d'un code, qui procure une satisfaction temporaire. Il s'agit cependant d'une expérience difficile à catégoriser : est-ce une sensation, un sentiment, ou une émotion ? En tant que la sensation de plaisir *accompagne* toujours d'autres sensations (vue, toucher, goût, ouïe, odorat), tout comme elle peut accompagner des émotions (qui peuvent être plaisantes ou, à l'inverse, douloureuses) en gardant toujours une dimension somatique, on ne peut considérer le plaisir, à proprement parler, ni comme une sensation au sens strict ni comme un sentiment ou une émotion, mais plutôt comme un affect<sup>21</sup>.

Pour Ricœur, le plaisir (comme la douleur) est ainsi un « affect *sensible* » (c'est-à-dire, lié aux sens) qu'il différencie « des affects actifs » comme le manque, l'impulsion et l'appétit, qui peuvent eux-mêmes être doublés d'affects sensibles<sup>22</sup>. Pour lui, « le plaisir souligne la *rencontre* heureuse et annonce la fusion de la chose et du vivant dans l'intimité

---

20 Pour des définitions neuroscientifiques du plaisir, voir par exemple Morten L. Kringelbach & Kent C. Berridge (dir.), *Pleasures of the Brain*, Oxford, OUP, 2010.

21 En considérant le plaisir comme un affect, nous suivons le point de vue de Nico H. Frijda, « On the Nature and Function of Pleasure », dans Morten L. Kringelbach & Kent C. Berridge (dir.), *Pleasures of the Brain*, *op. cit.*, p. 99, et du *Dictionnaire de psychologie* dirigé par Roland Doron et Françoise Parot (Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007, p. 544). Le sémantisme large du terme *feeling* en anglais permet de contourner cette difficulté.

22 Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, t. I, *Le Volontaire et l'Involontaire*, Paris, Aubier, 1950, p. 86.

de la jouissance<sup>23</sup> ». Néanmoins, il ne s'agit pas de dire que le plaisir n'a rien d'« actif », puisqu'il peut accompagner d'autres mouvements. Il peut donner naissance, chez le sujet qui le ressent, à des évaluations d'objet qui influencent son comportement et nourrissent en lui un désir de plaisir(s), dont le déroulement prendra la forme d'une recherche de gratification. Le plaisir peut ainsi être recherché, partagé, communiqué, donné. S'il est bien « sensible », le plaisir en tant qu'affect peut aussi être dynamique, en particulier si l'on pense à la définition spinoziste de l'affect, qui nous servira de point de référence. Pour Spinoza, l'affect est une affection accompagnée de l'idée d'une affection, qui augmente ou diminue la puissance d'agir et la puissance de penser. Dans sa définition des principaux affects, le plaisir est lié à la joie : « Par *Joie* j'entendrai [...] une *passion par laquelle l'Esprit passe à une plus grande perfection* et par *Tristesse* une *passion par laquelle on passe à une perfection moindre*. En outre, *l'affect de Joie rapporté simultanément à l'Esprit et au Corps*, je l'appelle *Plaisir* ou *Gaieté*; celui de la *Tristesse, Douleur* ou *Mélancolie*<sup>24</sup>. » Si la joie affecte l'ensemble de l'esprit et du corps, le plaisir (comme la douleur) affecte lui des parties du corps en particulier : « Le Plaisir est une Joie qui, en tant qu'elle se rapporte au Corps, consiste en ce qu'une ou plusieurs de ses parties sont affectées plus que les autres<sup>25</sup> [...] ». Le plaisir est donc compté parmi les affects qui contribuent à une augmentation d'être.

Pour Deleuze et Guattari, l'affect se caractérise par le mouvement dont il est issu et qu'il peut engendrer à son tour. Suivant Spinoza, ils font de l'affect une puissance d'être : « les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu<sup>26</sup>. » L'affect n'est donc pas une émotion ni un sentiment mais une capacité du corps à affecter et être affecté. Il est avant tout, comme l'explique Brian Massumi à leur suite, une intensité d'ordre

23 *Ibid.*, p. 101.

24 Baruch Spinoza, *Éthique* [1677], éd. Robert Misrahi, Paris, PUF, 1990, p. 166.

25 *Ibid.*, p. 258.

26 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 154.

prélinguistique<sup>27</sup>. En considérant le plaisir en tant qu'affect, nous nous permettons une petite entorse à Deleuze, qui oppose plaisir à désir et considère justement que le plaisir est un point d'arrêt sur la lancée du désir. Pour lui, c'est le désir qui est à la fois processus, affect et événement : « Je ne peux donner au plaisir aucune valeur positive, parce que le plaisir me paraît interrompre le procès immanent du désir ; le plaisir me paraît du côté des strates et de l'organisation [...]. Le plaisir me paraît le seul moyen pour une personne ou pour un sujet de "s'y retrouver" dans un processus qui la déborde. C'est une re-territorialisation<sup>28</sup>. » Dans cette controverse qui l'oppose à Foucault, ce dernier répond, comme le rapporte Deleuze : « [...] moi, ce que j'appelle "plaisir", c'est peut-être ce que vous appelez "désir"<sup>29</sup>. » Il est délicat de résoudre une difficulté qui a trait à deux systèmes de pensée hétérogènes, et ce n'est pas l'objet de ce livre. Cependant, nous ne suivons pas l'opposition deleuzienne entre plaisir et désir, considérant que le plaisir en tant qu'affect peut accompagner la progression du désir (l'expérience du désir lui-même peut être plaisante, ou à l'inverse, douloureuse) et ne marque pas nécessairement sa complétion (le désir peut se réaliser sans procurer de plaisir). Il ne s'agit donc pas d'une opposition terme à terme.

En outre, dans son sens foucauldien, l'usage du corps et des plaisirs peut au contraire être un mode de subjectivation<sup>30</sup>. Foucault a montré dans

27 Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke UP, 2002, p. 27.

28 Gilles Deleuze, « Désir et plaisir », dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 119-120.

29 *Ibid.*, p. 119. Deleuze n'est pas convaincu mais pose la question : « Est-ce que je pourrais penser à des équivalences de type : ce qui pour moi est "corps sans organes-désirs" correspond à ce qui, pour Michel, est "corps-plaisirs" ? » (p. 120.) Pour comprendre cette réticence deleuzienne vis-à-vis du plaisir, on peut émettre l'hypothèse suivante : pour Foucault, le dispositif est premier et informe le désir. Le sujet peut reprendre le contrôle sur les injonctions du désir par le travail et l'usage de ses plaisirs. Pour Deleuze, le désir est premier, l'agencement second, et le plaisir fait partie de l'agencement qui vient entraver le déroulement du désir. On comprendrait ainsi pourquoi ce que Deleuze appelle « désir », c'est ce que Foucault appelle « plaisir ».

30 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. II, *L'Usage des plaisirs* [1984]. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 20.

*L'Usage des plaisirs* (1984) que les plaisirs sont pris dans les réseaux de pouvoirs et de codes (sociaux et culturels) dans lequel le sujet s'inscrit, et dont celui-ci peut faire différents « usages ». Le plaisir est ainsi culturellement et historiquement situé (tout ne donne pas du plaisir à n'importe qui et à n'importe quelles conditions), tout en pouvant être l'objet d'un travail et de techniques de soi. Aussi l'affect peut-il à la fois entrer en discours (médicaux, philosophiques, littéraires), faire l'objet de recommandations (diététiques), et être individuellement réglé et régulé. L'affect prélinguistique devient linguistique, objet de discours et de formalisations. C'est en ce sens que Pierre Macherey écrit que « le plaisir est une forme<sup>31</sup> ». Il n'est pas toujours dans la réalisation ou la poursuite du désir, il peut être dans sa maîtrise, en tant qu'il associe une satisfaction physique à une gratification psychologique, des mouvements corporels (des appétits) à des idées clairement conçues (des règles). Le plaisir n'est ainsi pas toujours donné mais peut être le fruit d'une ascèse et d'un travail.

Si nous choisissons de considérer le plaisir comme un affect, notre définition n'est donc pas exactement la même que celle(s) utilisée(s) dans le courant des *affect studies*. L'une des deux orientations principales de ce courant théorique important depuis la fin des années 1990 est liée à Brian Massumi, qui s'inspire principalement de Spinoza et Deleuze. La deuxième orientation a été initiée par Eve K. Sedgwick et se fonde sur les travaux du psychologue américain Silvan Tomkins<sup>32</sup>. Dans ces deux tendances, l'affect est plus proche de l'émotion que de la sensation, bien qu'il s'en distingue<sup>33</sup>, et le plaisir ne constitue pas un de leurs

31 Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, PUF, 1990, p. 144.

32 Brian Massumi, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique*, n° 31, 1995, p. 83-109, repris dans *Parables for the Virtual*, *op. cit.* ; Eve K. Sedgwick & Adam Frank, « Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins », *Critical Inquiry*, vol. 21, n° 2, 1995, p. 496-522, repris dans Eve K. Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke UP, 2003.

33 Brian Massumi parle de la « dimension irréductiblement corporelle » et de la « nature involontaire » de l'affect (*Parables for the Virtual*, *op. cit.*, p. 28). Parce que l'on s'intéresse plutôt à la mise en discours de l'affect qu'à l'affect lui-même, nous n'entrons pas dans les considérations neuroscientifiques et les débats

objets d'études privilégiés, contrairement à la joie. Massumi reprend la définition deleuzienne de la joie comme puissance, elle-même tirée de Spinoza. Tomkins, lui, considère la joie (« *enjoyment-joy* ») comme l'un des deux affects positifs (l'autre est l'intérêt : « *interest-excitement* ») parmi les neuf affects humains fondamentaux. Elle surgit selon lui lors de la découverte de réseaux de connexions inattendues, ou lors de la réalisation de connexions attendues, entre le sujet et le monde<sup>34</sup>. En ce qui nous concerne, nous considérons la joie comme une forme de plaisir puisque, pour Spinoza, plaisir et joie sont liés, en ce que le plaisir est l'affection d'une partie du corps, et la joie l'affection de l'être entier. Tous deux augmentent la puissance d'agir du corps<sup>35</sup>. En outre, la définition que donne Adam Potkay de la joie dans son ouvrage consacré à la question suggère un point commun avec le plaisir, l'idée d'une rencontre « heureuse » entre un sujet et un objet : « La joie est l'expérience ou l'aperception d'une union ou de l'accomplissement d'un désir au moins temporairement suspendu<sup>36</sup>. » La différence réside pour lui dans le fait que la joie est un plaisir de l'esprit qui implique un degré d'évaluation cognitive plus important<sup>37</sup>. Il n'en reste donc pas moins qu'il y a du plaisir dans la joie ; une forme de plaisir non localisé qui allie le psychologique et le physiologique. En outre, la joie peut être non seulement ressentie, mais aussi racontée et conceptualisée comme objet de discours, et ainsi, comme le plaisir, faire problème.

---

qui agitent le courant des *affect studies*. Pour un résumé critique des difficultés soulevées, voir Ruth Leys, « The Turn to Affect: A Critique », *Critical Inquiry*, vol. 37, n° 3, 2011, p. 434-472.

- 34 Sur l'affect de « *joy/enjoyment* », voir Silvan Tomkins, *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition*, New York, Springer Publishing Company, 2008, p. 203-217, ainsi que Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth (dir.), *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke UP, 2010, p. 18.
- 35 Baruch Spinoza, *Éthique*, éd. cit., p. 257.
- 36 Adam Potkay, *The Story of Joy: From the Bible to Late Romanticism*, Cambridge, CUP, 2007, p. 10.
- 37 *Ibid.*, p. 7-8. La qualité plus directement corporelle du plaisir explique les différences de problématisation, notamment religieuse, entre le plaisir et la joie. C'est l'attachement du plaisir au corps qui le rend suspect.

Si le plaisir et la joie sont le signe d'une concordance entre le sujet et le monde, la douleur est, elle, de l'ordre de la discordance, de l'« accident<sup>38</sup> ». Pour Ricœur, « la douleur n'est pas la souffrance » : elle concerne des « affects ressentis comme localisés dans des organes particuliers du corps ou dans le corps tout entier », tandis que « le terme de *souffrance* » désigne « des affects ouverts sur la réflexivité, le langage, le rapport à soi, le rapport à autrui, le rapport au sens, au questionnement »<sup>39</sup>. La douleur est corporelle et localisée, la souffrance est psychologique et non localisée. Néanmoins, nous ne suivrons pas toujours sa distinction de douleur et souffrance, considérant, avec David Le Breton, que « la douleur est toujours souffrance », car « la douleur implique la souffrance. Il n'y a pas de peine physique qui n'entraîne un retentissement dans la relation de l'homme au monde. Même si elle touche seulement un fragment du corps, ne serait-ce qu'une dent cariée, elle ne se contente pas d'altérer la relation de l'homme à son corps [...] : elle contamine la totalité du rapport au monde »<sup>40</sup>. Cette compréhension de la douleur comme puissance de destruction ou déconstruction momentanée du monde est proche de celle d'Elaine Scarry<sup>41</sup>.

S'il faut bien différencier plaisir et douleur, on ne peut cependant considérer ces deux affects comme simplement opposés. La douleur n'est pas le *contraire* du plaisir, comme le note Ricœur, qui parle de « l'hétérogénéité profonde du plaisir et de la douleur » : « le plaisir et la douleur ne sont pas des contraires à l'intérieur du même couple affectif homogène [...]. [Ils] ne font pas partie de la même sériation qui permettrait un classement homogène. » Pour Ricœur, l'opposition de la valeur positive (du plaisir) et de la valeur négative (de la douleur)

38 Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, op. cit., t. 1, p. 96.

39 *Id.*, « La souffrance n'est pas la douleur », *Autrement*, n° 142, 1994, p. 59.

40 David Le Breton, « Entre douleur et souffrance : approche anthropologique », *L'Information psychiatrique*, n° 85, 2009, p. 325. Melville utilise la même image de la dent cariée pour contredire ce qu'il appelle « *the all-feeling* » de Goethe, comme on le verra dans l'introduction de la troisième partie de cet ouvrage, « Éthique et diététique des plaisirs ».

41 Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, OUP, 1985, p. 23.

est une forme<sup>42</sup> : elle signifie que le plaisir et la douleur peuvent participer à une même évaluation sans néanmoins être dépendants. Une douleur n'annule pas un plaisir, les deux peuvent s'expérimenter conjointement. Cette question des rapports entre plaisir et douleur a fait l'objet de débats anciens, depuis Platon, pour qui les deux affects, qualitativement différents, existent indépendamment l'un de l'autre et sont ainsi dotés d'une positivité<sup>43</sup>. Le plaisir n'est pas la simple absence de douleur. Dans le *Philèbe*, Socrate prend l'exemple des rapports entre tragédie et comédie pour s'interroger sur les relations que les deux affects entretiennent, en particulier lorsqu'ils sont dits mixtes. Pour lui, certains plaisirs (sensuels et intellectuels) peuvent être purs, mêlés d'aucune douleur : la mixité est dans leur alternance. C'est en cela que plaisir et douleur sont séparés tout en étant difficilement séparables, comme l'explique le *Phédon*<sup>44</sup>. De même, pour Spinoza, bien que les deux affects existent indépendamment l'un de l'autre, ils peuvent néanmoins être liés. Le plaisir peut être excessif et se fixer dans le corps de manière trop tenace (il n'est donc pas toujours bon). Dans ce cas, la douleur peut « réprimer le Plaisir et l'empêcher d'être excessif, et dans cette mesure [...] faire qu'il ne réduise pas les aptitudes du Corps<sup>45</sup> » (elle n'est donc pas intrinsèquement mauvaise). Plaisir et douleur entrent ainsi pour lui dans des relations dynamiques, tout en étant déconnectés des idées de bien et de mal. Dans la formalisation des rapports entre plaisir et douleur chez Melville, l'expérience du plaisir peut de même être diminuée autant que renforcée par l'expérience du déplaisir ou de la douleur<sup>46</sup>. Sa fiction est marquée à la fois par la positivité du plaisir et de la joie, et

42 Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté*, op. cit., t. I, p. 105.

43 Platon, *Philèbe*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, t. IX, 2<sup>e</sup> partie, 49e-53e, p. 65-71.

44 Platon, *Phédon*, trad. Monique Dixsaut, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1991, 60b, p. 205.

45 Baruch Spinoza, *Éthique*, éd. cit., p. 258.

46 Dans sa définition de *pleasure*, le *Webster's Dictionary* de 1828 précisait : « *Pleasure is properly positive excitement of the passions or the mind; but we give the name also to the absence of excitement, when that excitement is painful; as when we cease to labor, or repose after fatigue, or when the mind is tranquilized after anxiety or agitation.* » Cette précision a disparu de l'édition de 1846.



le contre-balancement toujours possible de la douleur et la peine. Les deux affects sont ainsi pris et compris dans des relations (formelles) de contraste dynamique qu'on nommera antipéristatiques, pour désigner les effets dynamiques du contraste, le renforcement d'un affect par un autre. La souffrance n'est ainsi pas l'*opposé* du plaisir, mais plutôt, son *autre*: par contraste avec lequel le plaisir peut être rendu plus vif, plus énigmatique, ou plus désiré.

Lorsque la distinction entre plaisir et souffrance s'abolit dans des expériences complexes qui tendent à les entremêler ou les indifférencier, nous parlerons de *jouissance*<sup>47</sup>. Freud définit le plaisir comme la diminution d'une tension pour l'appareil psychique, et le principe de plaisir-déplaisir comme le but, pour l'activité psychique, d'éviter le déplaisir et d'obtenir du plaisir. Cependant, dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), il insiste sur la complexité des rapports de plaisir et déplaisir : le jeu du déplaisir peut permettre de susciter un plus grand plaisir. Il y raconte l'anecdote de l'enfant et du jeu de la bobine – illustrant la compulsion de répétition d'une expérience déplaisante (la séparation d'avec la mère : *fort*) sous une forme symbolique qui permet d'en tirer du plaisir (*da*)<sup>48</sup> –, avant de faire (comme Platon) un parallèle avec le plaisir de la tragédie : « [...] chez les adultes l'activité artistique de jeu et d'imitation [...] n'épargne pas [au spectateur], par exemple dans la tragédie, les impressions les plus douloureuses et peut pourtant être ressentie par lui comme une jouissance supérieure<sup>49</sup>. » Dans ce texte, célèbre car il y formule pour la première fois le principe de la pulsion de mort (comme compulsion de répétition régressive), Freud énonce aussi la première intuition d'un rapport entre principe de plaisir et pulsion de mort : « Le principe de plaisir semble être tout simplement au service

47 Cette distinction de plaisir et jouissance est posée à titre heuristique et n'empêchera pas, à l'occasion, quelques glissements de l'un à l'autre.

48 Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. Janine Altounian, André Bourguignon & Pierre Cotet, Paris, PUF, 2013, p. 13-14. Ce jeu devenu célèbre est souvent résumé par l'expression *fort-da*.

49 *Ibid.*, p. 15. Dans le texte original, Freud utilise le terme *Genuss*, qui est ainsi différencié de *Lust*, désignant le plaisir.

des pulsions de mort<sup>50</sup>. » Cette intuition fut développée dans *Le Malaise dans la culture* (1930) et inspira plus tard à Lacan sa notion de *jouissance*. Dans sa compréhension de cette notion, Slavoj Žižek oppose le principe de plaisir – qui est une limitation – à la jouissance – qui est la possibilité d’une transgression de cette limitation<sup>51</sup>. Si nous ne l’entendons pas toujours dans un sens psychanalytique, la jouissance est pour nous toujours la marque du complexe, de la discordance dans la concordance. Pour qu’il y ait jouissance, il faut qu’il y ait puissance (potentialité) de dépassement, destruction, déconstruction, ou dépossession. Si le plaisir est une forme, la jouissance signale quant à elle le travail de l’informe, dont on observera différentes manifestations dans les textes melvilliens. Ces formes complexes de jouissance sont plutôt de l’ordre du mouvement ou de l’horizon que de celui de l’aboutissement, l’atteinte ou la possession de l’objet. Nous n’utilisons donc pas le terme dans son sens sexuel d’*orgasme*, mais plutôt dans le sens d’un cheminement (préliminaire) qui n’est jamais véritablement abouti.

Il faut ainsi faire une précision importante : ce travail ne limite pas le plaisir au plaisir sexuel. Il s’agit, au contraire, plutôt de déssexualiser le plaisir, pour éviter un effet de distorsion sémantique caractéristique des <sup>xx</sup>e et <sup>xxi</sup>e siècles post-freudiens, comme l’a noté Henri Laborit : « Nos automatismes de pensée sont tels qu’il nous est aujourd’hui souvent difficile d’imaginer le plaisir autrement que sexualisé<sup>52</sup>. » Foucault fit une remarque similaire, à la fin de sa vie, lorsqu’il appela à la « déssexualisation du plaisir » : « L’idée que le plaisir physique provient toujours du plaisir sexuel et l’idée que le plaisir sexuel est la base de tous les plaisirs possibles, cela, je pense, c’est vraiment quelque chose de faux<sup>53</sup>. » Il ne faut ainsi pas se méprendre sur ce que plaisir veut dire, en particulier dans l’Amérique

50 *Ibid.*, p. 65.

51 Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York/London, Routledge, 1992, p. 48.

52 Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 90.

53 Michel Foucault, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l’identité » (1984), dans *Dits et écrits*, t. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1557.

du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>54</sup>. Lorsque nous parlons de « déssexualiser » le plaisir, nous voulons dire considérer tous les types de plaisirs possibles, comme les plaisirs de la sociabilité, de la nourriture, de la boisson, du tabac, c'est-à-dire l'ensemble des plaisirs « mondains », qui peuvent avoir une qualité sensuelle et érotique sans être néanmoins sexuels.

C'est pour cette raison que notre étude de « l'usage des plaisirs » dans la fiction melvillienne est, sur ce point, moins directement liée à Foucault qu'à Montaigne, dont on verra la grande importance pour Melville et la question des plaisirs. Montaigne utilise l'expression dans deux de ses *Essais*. Dans « De fuir les voluptez au pris de la vie », il raconte l'histoire de « Saint Hilaire Évêque de Poitiers », qui voulait que sa fille renonçât à se marier pour se consacrer à Dieu : « Son dessein estoit de luy faire perdre l'appetit et l'usage des plaisirs mondains, pour la joindre toute à Dieu<sup>55</sup> ». Dans un autre essai, « De la solitude », il explique comment il « instrui[t] et aiguise [son] appétit » pour des « commoditez corporelles » adaptées à son âge : « Il faut retenir à tout nos dents et nos griffes, l'usage des plaisirs de la vie, que nos ans nous arrachent des poings, les uns après les autres »<sup>56</sup>. Le point commun entre ces deux remarques est le recours à la notion et affect d'« appétit » pour les choses du monde. Il est possible de le « perdre » et de s'en défaire, ou au contraire de le « retenir » et le nourrir, par un usage adéquat des plaisirs. Les plaisirs mondains, sensuels

- 54 Cela revient à faire pour le plaisir ce que Christopher Looby entreprend concernant l'étude de la sexualité chez Melville : « sensualiser » plutôt que sexualiser à outrance (« Strange Sensations: Sex and Aesthetics in "The Counterpane" », dans Samuel Otter & Geoffrey Sanborn [dir.], *Melville and Aesthetics*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 65-84). Déssexualiser le plaisir, cela peut revenir, à l'inverse, à érotiser la vie.
- 55 Michel Eyquem de Montaigne, *Les Essais* [1595], éd. Jean Balsamo, Michel Magnien & Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, I, 32, p. 225. Ce passage est présent dans l'édition des *Essais* que possédait Melville, *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, p. 95 : « His design was to dispossess her of the appetite and use of worldly delights ».
- 56 *Id.*, *Les Essais*, éd. cit., I, 38, p. 251. Ce passage est traduit dans *The Works of Montaigne*, éd. cit., p. 106.

sans être sexuels, sont ainsi toujours corporels, leur « usage » toujours un certain usage des corps. L'expression désigne des rapports différemment réglés aux corps et aux plaisirs, entre maximisation et renoncement, qui s'ordonnent selon une certaine idée de la valeur et de l'acceptabilité de ces plaisirs<sup>57</sup>. Elle suggère en outre une distinction d'inspiration religieuse entre plaisirs « intramondains » et « extramondains », plaisirs immanents et plaisirs transcendants, potentiellement antithétiques et constitutifs d'éthiques opposées. Dans la fiction de Melville, on verra ainsi que ces usages de plaisirs peuvent être de différentes sortes : d'un point de vue poétique, le texte use de plaisirs et de matières à plaisirs (nourriture, alcool, tabac) pour construire des mondes fictifs originaux, tandis qu'au niveau intradiégétique, narrateurs et personnages mettent en forme différents usages des plaisirs qui en interrogent la valeur et soulignent la diversité des rapports individuels et collectifs qui, « en ce monde » et en ces mondes fictifs, peuvent être établis avec eux.

Aussi peut-on résumer les enjeux de cette analyse du plaisir comme objet de discours (littéraire) à partir d'une remarque de Jameson, pour qui le plaisir est « matérialiste<sup>58</sup> ». Il l'est aux deux sens du terme : au sens des Lumières, qui suggère l'origine matérielle de l'expérience (son assise et sa détermination corporelles) et au sens marxiste, en tant que les possibilités de plaisir sont déterminées par des codes et des modes de production. Jameson signifie par là que le plaisir est une expérience à la fois corporelle et historicisée :

Le plaisir est en dernière analyse l'assentiment de la vie dans le corps, la réconciliation – aussi momentanée soit-elle – avec la nécessaire existence incarnée dans le monde physique. (Et alors, à ce stade, la matérialisation de ce qui, précédemment, était aussi idéaliste : la matérialité des mots [...] et des images ; plus difficilement, peut-être, du processus de la pensée lui-même, ou de l'« esprit » en tant qu'activité, quoi que l'on

57 On retrouve chez Spinoza la notion d'usage (des choses et leurs plaisirs) pour définir la sagesse, dans *l'Éthique*, éd. cit., p. 260 : « Il appartient à l'homme sage d'user des choses, d'y prendre plaisir autant qu'il est possible (non certes jusqu'à la nausée, ce qui n'est plus prendre plaisir). »

58 Fredric Jameson, « Pleasure: A Political Issue », art. cit., p. 381.

veuille dire par là; la jouissance [*the jouissance*] des grandes intuitions, peut-être, ou des grandes « déductions » du récit policier<sup>59</sup>...)

Néanmoins, ajoute-t-il, cette expérience individuelle du plaisir ne doit pas faire oublier son caractère historique et politique :

Finally, the right to a specific pleasure [*specific pleasure*], to a specific enjoyment [*specific enjoyment*] of the potentialities of the material body – [...] s'il veut devenir réellement politique, échapper aux complaisances de l'hédonisme [...] – doit toujours d'une manière ou d'une autre pouvoir devenir une figure de la transformation des relations sociales prises dans leur ensemble<sup>60</sup>.

Nous tenons les aspects clefs de notre programme : l'examen des effets poétiques des images-matières à plaisirs dans la construction d'une matérialité fictive (première partie) ; la matérialisation de la pensée par le plaisir (et la jouissance), qui met en évidence le lien entre pensée et affectivité (seconde partie) ; la formalisation de l'expérience de la vie et du plaisir, qui passe par une forme clef, l'antipéristase, et la régulation de plaisirs spécifiques par des diététiques individuelles (troisième partie) ; enfin, la dimension sociale, politique et économique du plaisir, ses conditions de production et d'expérimentation, qui s'intègrent dans des dispositifs spécifiques, que le plaisir lui-même peut (temporairement) suspendre ou transformer (quatrième partie). Aussi, qu'est-ce qui, dans la fiction melvillienne, fait le lien entre le mot et la matière, le signe et la réalité qui fuit ? C'est peut-être le plaisir (et la douleur) compris comme signes de l'existence du monde et épreuves du monde. Le plaisir est l'une des traces laissées par le corps qui s'absente. Il est à chercher dans les allures de ce corps. La fiction de Melville est peut-être, en ce sens, une fiction matérialiste.

---

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*, p. 385.

## APPROCHE(S)

Pour échapper aux images d'auteur, aux fantasmes et aux fantômes qui hantent désormais toute lecture de Melville, il est nécessaire d'en retourner au texte<sup>61</sup>. Car s'il ne faut pas perdre de vue la dimension physiologique et affective du plaisir, il ne faut pas oublier non plus qu'il s'agit du plaisir tel que représenté, problématisé ou produit dans et par des textes. Comme l'écrit Laura Frost à propos du plaisir moderniste, « [le plaisir est] une expérience corporelle individuelle située à la fois dans un champ social et, surtout, un champ textuel<sup>62</sup> ». Dans le présent ouvrage, la lecture attentive des textes et du discours de leurs isotopies va ainsi de pair avec l'examen des rapports qu'ils établissent avec leurs contextes (eux-mêmes reconfigurés en retour), sans pour autant réduire ces textes à la simple « expression » d'une période ou d'une culture. C'est ce souci du texte, dont la surface crée la profondeur, conjugué à une attention méticuleuse portée à l'historicité, la matérialité, l'affectivité et la performativité du discours littéraire, qui nous guident. Il s'agit par là d'étudier le plaisir comme un objet textuel, contextuel et intertextuel.

30

Dans le texte, le thématique et le sémiotique s'entremêlent. Le plaisir y est à la fois sensation, affect et signe : un affect noté, exprimé et représenté sous la forme d'un signe ou d'un montage de signes. Il peut ainsi être

---

61 On s'inscrit ainsi dans une tendance actuelle de la critique melvillienne, le retour au texte, comme en témoignent notamment le recueil dirigé par Samuel Otter & Geoffrey Sanborn, *Melville and Aesthetics* (*op. cit.*), et l'ouvrage à venir de Samuel Otter, provisoirement intitulé *Melville's Forms*. Il s'agit d'une tendance générale de la critique littéraire universitaire américaine, voir : Hester Blum, « Academic Positioning Systems », dans Hester Blum (dir.), *Turns of Event: Nineteenth-Century American Literary Studies in Motion*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016, p. 5-6. Blum cite par exemple la mouvance des « lectures de surface » (« *surface reading* ») qui cherchent à rompre avec les « lectures symptomales » (Stephen Best & Sharon Marcus, « Surface Reading: An Introduction », *Representations*, vol. 108, n°1, 2009, p. 1-21). On perçoit, dans ce courant relativement récent, tout ce qui sépare la critique américaine de la critique française, en tant que ce programme de lecture ne semble pas si éloigné des pratiques de lecture barthésiennes, en particulier à la fin de sa vie, ou de celles de Philippe Jaworski dans *Melville. Le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986.

62 Laura Frost, *The Problem with Pleasure: Modernism and Its Discontents*, New York, Columbia UP, 2013, p. 25.

« formalisé » et « problématisé » dans un discours latent, dont on peut, à partir d'une lecture des images et isotopies récurrentes, reconstruire les phrases. Il peut aussi être produit, donné à ressentir au lecteur, de différentes manières. Parce que les phénomènes textuels ne sont pas seulement des notations, mais des constructions, et parce que le discours littéraire est essentiellement performatif (il construit un monde, il produit des effets), les signes de plaisirs ou de souffrances peuvent à la fois mettre en scène et créer des affects, en des manières que l'on tâchera de mettre en évidence. Il ne s'agit pas néanmoins de méconnaître le contexte de production des œuvres étudiées, qui est essentiel à la compréhension de la signification (historique et idéologique) des plaisirs. Le discours (indirect et libre) sur le plaisir produit par la fiction n'est pas l'effet d'un texte clos sur lui-même, il porte au contraire toujours la trace de son contexte historique et socioculturel. Le plaisir (comme la souffrance) est un affect dissous dans le texte littéraire, dont le champ lexical est extrêmement codé (comme l'est l'affect lui-même), et qui est ainsi historicisé. Il faut donc prêter attention à la signification contextuelle de ces affects-signes. Cela demande aussi d'approcher le plaisir de manière intertextuelle, car la notion d'*intertexte* ne désigne pas uniquement les liens, échos et résonances entre différents textes (la manière dont un texte en reprend toujours un autre), mais aussi la manière dont ils participent à l'espace discursif d'une culture. Selon la définition de Barthes, « tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues<sup>63</sup> ». Passent en lui, dit Barthes, des « morceaux de codes », et, parmi ces multiples codes, des codes intéressant le plaisir et les plaisirs. Tout discours littéraire sur le plaisir s'inscrit ainsi dans une histoire des discours sur le plaisir. Nous prendrons donc soin de convoquer, pour comprendre l'usage melvillien

63 Roland Barthes, s. v. « Texte (Théorie du) » [1973], dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1995, t. XXII, p. 372. Notons que *Le Plaisir du texte*, écrit la même année et qui esquisse une théorie de la jouissance du texte, est lui-même un texte pétri d'intertextes et de citations révolues, comme si écriture, intertextualité et jouissance allaient difficilement l'une sans l'autre.

des plaisirs, des contemporains capitaux ou marginaux (Hawthorne, Emerson, Thoreau, Dana, Whitman, Leech), des prédécesseurs admirés (Shakespeare, Burton, Milton, Rabelais, Montaigne), et des philosophes antiques et modernes (Platon, Aristote, Spinoza, Burke, Kant), parmi bien d'autres.

Parce que les formes du plaisir sont multiples, ce livre ne se limite pas à un seul type d'approche théorique, mais sélectionne les outils qui lui paraissent les plus aptes à nommer et analyser des phénomènes textuels variés, en fonction des objets suggérés par les textes eux-mêmes et selon les codes qu'ils se donnent. Il s'agit ainsi de coordonner textes et outils, pour éclairer toutes les « potentialités » du plaisir. Cela nous conduira à adopter des approches aussi bien poétiques (Barthes, la théorie des mondes possibles en fiction) qu'esthétiques (Shusterman), philosophiques (Foucault, Agamben, Deleuze), psychanalytiques (Freud, Lacan, Marcuse), et économiques (Ricardo, Smith, Marx).

32

Enfin, parce que le plaisir peut s'attacher à de multiples objets, une organisation thématique permet d'en inspecter les différentes manifestations dans l'œuvre en prose de Melville. Chacune des parties de ce livre est autonome et suit une direction qui lui est propre, alternant l'étude de problématiques et phénomènes récurrents dans le corpus et celle d'œuvres individuelles. Des renvois fréquents entre chapitres signalent les liens qui les unissent, selon des logiques transversales qui suggèrent des points de rencontre et des lignes de traverse. Aussi l'étude de la gourmandise des corps dans *Typee* (chapitre 2) peut-elle être suivie par celle des rapports qu'entretiennent plaisirs et civilisations dans *Typee* et *Omoï* (chapitre 12), l'examen des banquets dans *Mardi* (chapitre 3) éclairé par la philosophie melvillienne du ventre (chapitre 6), l'épistémè de la jouissance d'Ismaël (chapitre 5) rapprochée de son humour tragique (chapitre 8), le rôle de la souffrance dans la quête de vérité de Pierre (chapitre 5) relié à sa joie tragique (chapitre 8) et son régime d'écriture (chapitre 9), l'économie (capitaliste) des plaisirs de Franklin (chapitre 9) comparée à la protoéconomie (précapitaliste, voire anticapitaliste) des plaisirs taïpis (chapitre 12), etc.

La première partie s'intéresse à l'usage poétique des « matières à plaisirs » (nourriture, alcool, tabac) dans la fiction de Melville. Un relevé



systematique des images de ces plaisirs permet d'en montrer la cohérence et d'étudier un aspect peu souvent souligné de la poétique melvillienne : l'importance de ces matières dans la constitution des mondes fictifs. Ces images et métaphores créent des percepts (par exemple, de corps-nourritures, femmes-fruits et hommes-jambons) qui sont partie prenante d'une poétique du « cannibalisme universel », pour reprendre l'expression d'Ismaël (chapitre 1). Ils donnent ainsi une texture originale aux mondes fictifs melvilliens et créent des effets textuels spécifiques, tels que la hantise textuelle du cannibalisme dans *Typee* (chapitre 2) ou le banquet de paroles tautologiques dans *Mardi* (chapitre 3).

La deuxième partie aborde la question du plaisir sous l'angle épistémologique. Il s'agit d'abord d'étudier certaines représentations du rapport que le sujet entretient avec les signes du plaisir ou de la souffrance dans la fiction de Melville (chapitre 4), pour ensuite mettre en évidence la mise en scène des liens entre pensée et affectivité dans *Pierre*, *Moby-Dick* et *The Confidence-Man* (chapitre 5). Les affects de plaisir, souffrance et jouissance sont, dans ces œuvres, partie prenante de l'acte de vouloir connaître. Ils constituent non seulement des expériences de pensée, mais reconstituent aussi des expériences de *la* pensée. Ainsi l'opposition de corps et pensée tend-elle à s'estomper dans la fiction melvillienne, dans la mesure où toute pensée y est physiologique, et toute expérience, en particulier l'expérience esthétique, somatique (chapitre 6).

La troisième partie étudie la manière dont la fiction melvillienne formalise l'expérience du plaisir en usant d'une forme et figure spécifique : l'antipéristase, qui règle les rapports de plaisir et souffrance, vie et mort (chapitre 7). Dans l'expérience antipéristatique de la vie, on s'intéresse aux formes, valeurs et usages éthiques de l'humour et de la joie, en particulier dans *Moby-Dick* et *Pierre* (chapitre 8), avant d'étudier les régulations diététiques que mettent en scène quatre personnages melvilliens vis-à-vis de leurs plaisirs : Achab, Pierre, Bartleby et Benjamin Franklin. Les régimes de plaisirs de ces quatre ascètes définissent des formes de vie qui, inscrites dans différents contextes et intertextes historiques, littéraires et culturels, relèvent aussi de régimes idéologiques (chapitre 9).

La quatrième partie est consacrée, pour finir, aux conditions de possibilité et d'expérimentation du plaisir. Elle s'intéresse aux cadres et structures (espaces, discours et mécanismes collectifs, sociaux, genrés, politiques et économiques) qui déterminent les plaisirs possibles dans la fiction melvillienne et constituent ce que nous appelons des « dispositifs de plaisirs ». Chez Melville, les plaisirs sont genrés et partagés, constitutifs de liens homosociaux masculins et d'amitiés qui ne vont pas sans ambiguïtés (chapitre 10). À bord des navires, les plaisirs sont aussi disciplinés, partie prenante de (bio)politiques qui les régulent et les produisent à la fois (chapitre 11). Enfin, le plaisir est l'objet de modélisations et valorisations économiques, dont *Typee* et *Omoo* offrent deux exemples opposés, inaugurant une théorie de la valeur-plaisir dont on retrouve la trace dans l'œuvre subséquente de Melville (chapitre 12).





PREMIÈRE PARTIE

# Poétique des plaisirs



## POÉTIQUE DES PLAISIRS

Dans une lettre du 29 janvier 1851 à Hawthorne, Melville imagine les conditions rêvées de leurs retrouvailles : « Il y a un excellent Xérès de Montado qui vous attend et aussi un Porto très corsé. Nous prendrons du vin chaud épicé tout en philosophant et des rôties beurrées tout en racontant des histoires, ce sera un feu roulant de saillies et de bouteilles du matin au soir<sup>1</sup>. » Dans le programme des plaisirs et de l'amitié selon Melville, plaisirs et discours, mots et matières, sont inséparables. Quelques mois plus tard, dans une lettre de juin 1851, il décrit à ce même Hawthorne une vision du paradis qui conjugue à nouveau plaisirs et paroles : le gin sera de la partie, les têtes et les verres tinteront à l'unisson, les labeurs et douleurs du temps présent nourriront le plaisir des discours futurs (chants comiques et humoristiques), et le champagne sera le symbole de ce retournement de la souffrance terrestre en plaisir céleste<sup>2</sup>. Cette image d'un Melville céleste, sybarite et joyeux détonne face à l'image d'un Melville terrestre austère et troublé, qui reste parfois privilégiée par la critique.

En réalité, Melville, comme Whitman, contient des multitudes. Rosenberry notait déjà en 1955 que les indications biographiques dont il disposait suggéraient l'image d'un Melville bon vivant<sup>3</sup>, et la biographie monumentale de Hershel Parker prend soin de souligner son goût pour les nourritures terrestres : aliments, boissons et tabac. Parker cite par exemple le témoignage de Richard Lathers, qui rendit visite à Melville à Arrowhead et se remémore le plaisir de leurs conversations agrémentées

1 Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1986, p. 111.

2 *Ibid.*, p. 121-122.

3 Edward H. Rosenberry, *Melville and the Comic Spirit*, Cambridge, Harvard UP, 1955, p. 3.

de cidre et de tabac<sup>4</sup>. De même, Richard Tobias Greene, compagnon de jeunesse à bord de l'*Acushnet*, se souvient de Melville comme d'un mangeur phénoménal et buveur enthousiaste. L'une de ses lettres, datée du 4 janvier 1861, fait référence aux cinq portions de *duff* que ce dernier pouvait engloûtir chaque jour, et les imagine buvant et devisant à foison lors de leurs retrouvailles<sup>5</sup>.

Dans la fiction de Melville comme dans ces témoignages biographiques, manger, boire, fumer et parler sont ainsi directement liés : il s'agit autant de nourrir un corps que d'abreuver une parole. Cette importance des plaisirs de la nourriture, du tabac et de l'alcool place Melville aux antipodes de certains de ses contemporains capitaux, comme Thoreau et Emerson, dont il ne manqua pas de parodier la préférence pour l'eau dans *The Confidence-Man*<sup>6</sup>. Les déclarations célèbres d'Emerson dans « The Poet » (« [...] l'air devrait suffire à l'inspirer, l'eau à l'enivrer<sup>7</sup> ») et de Thoreau dans *Walden* (« Je crois que l'eau est la seule boisson appropriée pour l'homme sage<sup>8</sup> ») sont en parfait contraste avec la position de Melville, qui s'insurge, dans une annotation de son exemplaire de *Essays*, contre l'usage qu'y fait Emerson du terme *détérioration* (« *deterioration* ») pour désigner le sort des poètes trop enclins à une vie de plaisirs : « Non, non non. – Est-ce que le Titien a périclité ? [*deteriorate*] – Et Byron ? – Mr. E. est terriblement fermé d'esprit sur ce point<sup>9</sup>. » À la page suivante,

40

- 4 Hershel Parker, *Herman Melville: A Biography*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2002, vol. 2, p. 170. Le goût de Melville pour l'alcool a été documenté en détail par Parker, voir *ibid.*, p. 400-401.
- 5 Lettre citée par Parker (*ibid.*, p. 456). Le *duff* était un plat commun à bord des navires, composé de farine, de raisins secs et de graisse de bœuf. Sa préparation est l'objet d'une scène comique dans *White-Jacket (WJ)*, 387-388, 410-411).
- 6 Voir, dans le chapitre 5 du présent ouvrage, la sous-partie « *The Confidence-Man* et la jouissance du faux ».
- 7 Ralph Waldo Emerson, « The Poet », dans *Essays and Lectures*, New York, Library of America, 1983, p. 461.
- 8 Henry David Thoreau, *Walden*, 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. 495.
- 9 L'annotation est située en bas de la page 31 de son édition de *Essays: Second Series* (1844), dont le site « Melville's Marginalia Online » offre une version numérisée : <http://melvillemarginalia.org>, consulté le 11 octobre 2018. Cette page correspond à Ralph Waldo Emerson, « The Poet », *op. cit.*, p. 460.



il conclut : « Cela est constitutif du poète wordsworthien – pas du poète shakespearien. » À rebours d'Emerson et de Thoreau, Melville accorde ainsi une place et une fonction primordiales aux plaisirs dans sa fiction. Il suit en cela, selon ses propres termes, un modèle shakespearien, et plus généralement l'héritage de la Renaissance anglaise et européenne. Cette question des plaisirs a évidemment trait à celle du corps. Emerson, à la même page, associe la consommation d'eau au « corps propre et chaste » du poète<sup>10</sup>. À l'inverse, l'abondance de nourriture, alcool et tabac laisse entendre une tout autre idée du corps et de ses plaisirs chez Melville : un corps jouissant, avec toutes les ambiguïtés et difficultés que cela peut entraîner. Il s'agit pour lui de prendre ces célèbres transcendentalistes à contre-courant, comme il l'indique dans une lettre à Evert A. Duyckinck le 3 mars 1849 :

Vous vous plaignez qu'Emerson, bien qu'il soit un habitant du pays du pain d'épices, dédaigne de manger un simple gâteau en compagnie de joyeux gaillards, et de déguster sa petite bière comme vous et moi. Ah ! mon cher monsieur, c'est là son infortune, pas sa faute. Son estomac, monsieur, est dans sa poitrine, et sa cervelle, qui lui descend dans le cou, fait obstacle à une gorgée de bière ou à une bouchée de gâteau<sup>11</sup>.

Melville reproche à Emerson d'oublier le corps vivant en l'intellectualisant, et de méconnaître l'importance de ces gestes fondamentaux que sont manger, boire et fumer en bonne compagnie, dans sa vie autant que dans son œuvre. À l'inverse, dans la fiction de Melville, les scènes de repas, festivités et banquets combinent les plaisirs du corps vivant avec le plaisir des symboles et des discours. Nourriture, boissons et tabac sont des éléments centraux de la poétique melvillienne, car ils y définissent la texture du réel et du symbolique. Dans cette partie, le terme *plaisirs* sera donc utilisé dans un sens large, pour désigner nourritures, boissons et tabac, qu'on appellera des « matières à plaisirs ». Ces multiples matières et les images qu'elles suscitent dans la fiction constituent aussi la « matière » des mondes fictifs melvilliens.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>11</sup> Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ?*, op. cit., p. 83.

Pour reprendre une formule d'Emerson, on pourrait dire que Melville (en cela peut-être plus émersonien qu'Emerson) ne s'arrête pas aux « faits » de ces matières, mais les emploie comme des « signes »<sup>12</sup>. Nous n'entendons pas ici leurs représentations au sens d'une *mimesis*, comme le reflet d'une réalité historique, mais d'une *poiesis* : ces images de plaisirs sont constitutives de mondes fictifs originaux qui créent des effets de sens spécifiques. Il s'agit par là d'étudier le fonctionnement d'une poétique, inscrite dans l'héritage de la Renaissance anglaise et européenne, où l'usage des matières à plaisirs et de leurs images participe à la construction de « mondes possibles » cohérents, qui ont la forme et la texture de mondes-tables. Cette « poétique » melvillienne des plaisirs trouve deux expressions particulièrement originales : le fantasme textuel du cannibalisme dans *Typee* et le banquet de paroles-plaisirs dans *Mardi*.

42

---

12 Ralph Waldo Emerson, « The Poet », *op. cit.*, p. 456.

## L'USAGE POÉTIQUE DES PLAISIRS

Les matières à plaisirs – aliments, alcool et tabac – constituent un réservoir privilégié d'images, comparaisons et métaphores qui s'attachent à une multitude d'objets dans les mondes diégétiques melvilliens. Tout comme « le monde, dit Barthes, s'investit dans la nourriture<sup>1</sup> », nourriture, tabac et alcools investissent (non seulement en tant qu'accessoires mais aussi en tant qu'images) les mondes fictifs melvilliens. Quels sont les effets de ces images dans les « simulacres verbaux » du monde construits par la fiction<sup>2</sup> ? Elles constituent une certaine manière d'en représenter et construire la matière, en associant signes et matières. Les images et métaphores des plaisirs (en particulier culinaires) sont en effet, en raison de leur récurrence, plus que de simples images, mais aussi des structures signifiantes cohérentes qui combinent fonctions référentielles et fonctions sémiotiques pour construire des mondes fictifs originaux. Ces images s'attachent à l'ensemble des éléments constitutifs de ces mondes fictionnels (décors, personnages, choses, idées et valeurs abstraites) pour leur donner une texture particulière et une matière paradoxale, car les objets tendent à prendre consistance, goût et odeur, par l'effet de ces images de matières. On peut ainsi comprendre l'une des originalités des mondes fictifs melvilliens : ils sont simultanément signes et matières. En tant que systèmes sémiotiques, ils privilégient les signes de matières, des images-matières.

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

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

de la religion : elle devrait nous présenter un autre monde, et pourtant un monde auquel nous sentons qu'un certain lien nous attache<sup>3</sup>. » Cette définition est très proche de la théorie littéraire (contemporaine) des « mondes possibles », inspirés de la philosophie leibnizienne : les mondes fictifs sont des systèmes sémiotiques dotés d'une cohérence propre, qui ne sont pas simplement des *mimesis* du monde réel mais des systèmes autonomes (*poiétiques*) constitutifs de mondes possibles, reliés au monde réel par une relation dite d'accessibilité (« un certain lien »). Par « mondes possibles », nous entendons donc des mondes fictifs accessibles et compréhensibles à partir du monde réel, historiquement situé (qui constitue un point de référence représentatif et interprétatif), mais qui fonctionnent selon des images et des règles d'organisation propres, créant ainsi des effets de sens originaux. Pour Saul Kripke, dont s'inspire la théorie des mondes possibles, un énoncé n'est pas seulement vrai ou faux, il est vrai ou faux « par rapport à » ou « dans » un monde possible<sup>4</sup>. Ainsi, un énoncé comme « le chat est vert » est vrai ou faux par rapport à un monde possible, par exemple celui du conte fantastique ou du roman réaliste. Dans le roman melvillien, certains énoncés tels que « le corps féminin est un fruit » ou « le corps masculin est un jambon » deviennent ainsi possibles (ou *presque* possibles).

Comme le rappelle Daniel Ferrer, les mondes littéraires sont des objets construits, engendrés par des textes qui prétendent les décrire mais en réalité les stipulent et les créent<sup>5</sup>. Ainsi, si, pour Starobinski, « le signe

3 *CM*, 813, 1037.

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

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

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

L'omniprésence de la nourriture, des alcools et du tabac dans les romans est en soi une mise en avant des matières. Si l'on dresse le menu de la fiction melvillienne, apparaissent du pain, de la brioche, des fruits, des jambons, du miel, différentes sortes de puddings (*plum pudding*, *hasty pudding*...), des *doughnuts*, des muffins, de la soupe de palourdes, des biscuits au gingembre... sans compter les multiples préparations propres aux navires et les plats des îles polynésiennes, réels ou imaginaires. Ils sont accompagnés de tout un cabinet d'alcools : vin, bière, claret, champagne, rhum, et concoctions de marins tel le *flip* (mélange de bière, d'eau-de-vie et de sucre, consommé chaud). Le tabac vient compléter cette triade symbolique des matières à plaisirs : les personnages melvilliens en sont de fervents consommateurs, tels Jarl dans *Mardi*, le narrateur de *White-Jacket*, Stubb dans *Moby-Dick* (dont le nom signifie « mégot ») ou le narrateur de « I and My Chimney ». Comme l'écrit Barthes, « le romancier en citant, en nommant, en notifiant la nourriture (en la traitant comme notable) impose [...] au lecteur le dernier état de la matière<sup>7</sup> ». Il en est de même pour alcools et tabac. Il s'agit plus souvent chez Melville de notifier que de décrire : remplir la page de choses à boire, manger ou fumer. Dans ces deux cas, dénotation ou description, la présence des aliments remplit d'abord une fonction référentielle : dire la réalité, l'« entêtement

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

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

de la chose [...] à être là<sup>8</sup> ». Néanmoins, plus que nommer la réalité, la fiction la construit aussi par ces signes et ces images de matières, dont la présence et la description suggèrent la mise en jeu de différents sens (le toucher, le goût, l'odorat) au sein du monde fictif. Il y a en outre, dans la poétique melvillienne, conjonction des matières à plaisirs utilisées dans les mondes diégétiques et des images, métaphores et comparaisons issues de ces matières, ce qui permet de donner une consistance paradoxale aux simulacres textuels melvilliens. *Mardi* nous donne un indice concernant la fonction poétique de ces matières à plaisirs et des métaphores qui en sont issues : « [...] il y a dans une nourriture substantielle [*substantial fare*] je ne sais quelle saveur de vie et d'immortalité<sup>9</sup>. » Cette formule suggère que le corps qu'on nourrit est un corps vivant. On y lit aussi l'idée que le goût et la matière du vivant s'expriment dans les images de festins substantiels que l'on rencontre dans la fiction melvillienne, dans la mesure où les images-accessoires de plaisirs et les sensations qu'elles évoquent provoquent une implication spécifique du lecteur. Les sens du goût, du toucher et de l'odorat qu'elles suggèrent et sollicitent demandent en effet l'engagement du sujet-lecteur dans un monde de présence matérielle<sup>10</sup>.

Il faut donc garder à l'esprit la fonction non pas simplement descriptive, mais aussi prescriptive et créatrice, de la métaphore. Pour Denise Gigante, après Ricœur et Habermas, la métaphore a la capacité de « créer un monde<sup>11</sup> ». Les métaphores des plaisirs permettent d'allier abstrait et concret, idées et matières, dans la constitution des mondes fictifs, de manière aussi indissociable que les deux faces d'une pièce de monnaie. Si la fonction de la métaphore, pour Ricœur, est de découper un cadre perceptif aussi bien qu'un filtre cognitif, celle-ci ne revêt pas uniquement un « sens métaphorique » mais crée aussi une « référence métaphorique » : l'usage de la métaphore dans la fiction permet non seulement de redécrire la réalité, mais aussi de construire une réalité fictive, parallèle, « possible »<sup>12</sup>.

8 *Ibid.*

9 *M*, 755, 832.

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

11 *Ibid.*, p. 2.

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

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

L'usage poétique des plaisirs chez Melville est ainsi double : le « voir comme » est constitutif d'un « être comme » fictionnel. Cela est particulièrement le cas dans les récits écrits à la première personne, qui montrent bien l'étroite imbrication de narrateurs et mondes fictifs, perception et narration, la capacité du *je* fictif observant et narrant à donner forme au monde perçu et à l'instituer dans et par le récit. Il est en outre révélateur que la perception/construction du monde comme monde-table ne soit pas limitée à un seul narrateur melvillien, mais qu'on en trouve les traces chez presque chacun d'entre eux, ce qui constitue un aspect original et cohérent de l'œuvre de Melville. Il s'agit donc de lire ces images de matières à plaisirs de manière littérale, ou du moins considérer le reste (au sens de *dregs* ou *lees*) de sens littéral et de matérialité qu'elles déposent dans les mondes fictifs comme un sédiment. Les effets poétiques de ces images et métaphores obsédantes sont performatifs : ils construisent moins un « mythe personnel » melvillien que des mondes possibles. Un monde de faux-semblants recouvre, ou plutôt découvre, une certaine réalité dès lors qu'on peut le boire ou le manger, c'est-à-dire le goûter. L'écriture de la matière tout comme la représentation du vivant passent ainsi par ces images et métaphores des plaisirs, qui constituent une ontologie alimentaire<sup>13</sup>.

---

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

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

Si Deleuze a pu dire que se manifeste par endroits chez Melville un devenir-femme ou un devenir-animal<sup>14</sup>, il existe aussi, et de manière peut-être encore plus persistante, un devenir-aliment, un devenir-boisson et un devenir-pipe dans la poétique melvillienne. Il s'agit de considérer ces images comme un peu plus que de simples images et de les prendre à la lettre, c'est-à-dire les comprendre dans leur matérialité fictive, pour étudier leurs effets en tant que percepts narratifs<sup>15</sup>. Ces percepts font en particulier tendre les objets, les corps et les personnages vers les matières alimentaires qui servent d'éléments comparants, et constituent ainsi une poétique culinaire, au sein de laquelle les aliments sont souvent l'occasion d'échos intertextuels, notamment bibliques et shakespeariens, qui en démultiplient les effets de sens<sup>16</sup>.

48

**Le monde est une table**

Dans les romans melvilliens, le monde est une table. Dans *Mardi*, le narrateur se moque de la « théorie cosmographique » de Jarl, qui considère le monde comme une tourte : « Selon lui, ce monde terraque avait été modelé en forme de tourte [*tart*], la terre ne constituant qu'une simple croûte [*crust*] marginale à l'intérieur de laquelle roulait le monde des eaux proprement dit<sup>17</sup>. » Néanmoins, la cosmographie mardienne se révèle bien un rêve d'ontologie alimentaire, à l'image de cette déclaration de Média, qui souhaite faire du monde un monde-nourriture : « Si je devais recréer Mardi, chaque continent serait un immense quartier de venaison, chaque océan un énorme fût de vin<sup>18</sup> ». Ce fantasme d'ontologie alimentaire est réalisé par le texte, dans *Mardi*, mais aussi

---

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

14 Sur le devenir-femme de Pierre, voir Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 96.

15 Le terme est de Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 155. Pour eux, l'écrivain crée des blocs de percepts, non simplement des perceptions, mais des blocs de sensations en devenir.

16 La Bible regorge d'images et métaphores gustatives, qu'il s'agisse d'aliments (eau, vin, pain) ou de goûts (le doux et l'amer).

17 *M*, 618, 673.

18 *M*, 1083, 1197.



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

En ce sens, Melville n'est pas seulement un auteur de la Renaissance américaine, mais véritablement un auteur de la Renaissance européenne, dans ses modèles aussi bien esthétiques que cosmographiques. Cet héritage se note par exemple dans la manière dont le monde melvillien tend à devenir à la fois un théâtre et une table : « La vie est un pique-nique *en costume* », dit le cosmopolite dans *The Confidence-Man*<sup>19</sup>, c'est-à-dire un repas mis en scène, où les corps sont les aliments. Narrateurs et personnages melvilliens ont ainsi coutume de décrire et construire, spéculer et affirmer, un monde-nourriture, qui rappelle les tableaux-nourriture d'Arcimboldo, une tendance que l'on trouve dans nombre d'œuvres renaissantes, en particulier les pièces de Shakespeare<sup>20</sup>. L'importance des images culinaires associant espaces, corps et aliments met en place une grande chaîne (symbolique et ontologique) de l'être et de la matière. Lorsque Melville écrit, à propos de *Redburn*, « pas de métaphysique, rien que des gâteaux et de la petite bière » (« *cakes and ale* »<sup>21</sup>), on peut le prendre à la lettre : aliments et boissons constituent bien une certaine reconfiguration poétique et physique du monde. L'expression est en outre une citation d'une réplique de Sir Toby à Malvolio dans *Twelfth Night*, qui signale l'élaboration d'un monde-nourriture s'inscrivant dans l'héritage du théâtre shakespearien<sup>22</sup>.

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

19 *CM*, 757, 983.

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

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

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

y est-il une table et la vie un banquet perpétuel, comme l'explique le narrateur : « La nature [...] a largement pourvu cette joyeuse table ronde [*board*] – notre globe – qui, en une suite sans fin de plats [*courses*] et de moissons, nous présente un perpétuel festin [*perpetual feast*<sup>23</sup> », bien que tous, précise-t-il, n'y mangent pas à leur faim<sup>24</sup>. La polysémie du terme *board* en anglais, signifiant à la fois le pont du navire et la table, fait le lien entre deux métaphores maîtresses chez Melville : le navire-monde et le monde-table. Dans *Mardi*, un bassin rempli d'eau baptisé « lac de Côme » peut alors devenir une table (soit, un microcosme de monde-table) sur laquelle les calebasses « ventruës » et les plats sont des « barques » qui naviguent comme une « flotte » de convive en convive<sup>25</sup>. Cette description d'un paysage-table est renforcée par la comparaison de Donjalolo au mont Blanc, entouré de ses acolytes banquetteurs qui deviennent eux aussi des montagnes<sup>26</sup>. Dans cette imbrication de paysages et aliments, navires et repas, les uns deviennent les autres par métaphores et associations métonymiques. Le monde de *Mardi* se construit ainsi dans et par la perception de paysages-nourritures, par exemple lorsque le narrateur décrit les terres du roi Bello par des adjectifs qui relèvent du champ lexical de la viande (« trois bandes de grasses [*fat*] vallées pour une de maigres [*lean*] montagnes<sup>27</sup> »), ou un paysage par une comparaison au lait : « L'endroit réservé aux jeux était une plaine spacieuse couverte d'asters blancs qui ondulaient comme l'écume crémeuse à la surface du lait des jeunes génisses<sup>28</sup>. » La cosmographie jarlienne du monde-nourriture est ainsi réalisée par le texte, et fait l'objet d'une épistémologie adaptée : « le célèbre système du sandwich<sup>29</sup> ». Dans ce passage, Babbalanja multiplie les métaphores culinaires

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

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

25 *M*, 829, 917.

26 *M*, 828, 916.

27 *M*, 1023, 1130.

28 *M*, 996, 1101.

29 *M*, 970, 1073.

pour décrire la formation du monde, d'abord « soupe », qui devient « sandwich » par amoncellement de « plats » et de « services » les uns sur les autres, comprenant fruits de mer, poissons, lézards à la broche, jambons, volailles, gibier et mammifères marins... Cela constitue une explication poétique alimentaire non seulement de la forme mais aussi de la formation historique des strates géologiques. Cette isotopie du monde-sandwich (littéralement, un « lieu » de métaphores) est ainsi partie prenante de la poétique du monde-table<sup>30</sup>.

Dans *Moby-Dick*, l'image du paysage-lait est récurrente dans les descriptions que donne Ismaël de l'océan et les percepts qu'il met en scène. L'océan de lait est une mer alimentaire, que le grain peut transformer en « bouillonnement laiteux » (« *white curdling cream* »<sup>31</sup>), ce qui rappelle le mythe hindou du barattage de l'océan de lait<sup>32</sup>. Cependant, sa couleur blanche l'associe aussi à l'angoisse du néant. Dans « *The Whiteness of the Whale* », à la minuit « [la] mer d'une blancheur de lait » devient pour le marin à la fois sublime et terrifiante<sup>33</sup>, tout comme « les blanches profondeurs de la voie lactée », autre espace laiteux<sup>34</sup>. Le lait est ainsi constitutif de la mer et du ciel (une cosmogonie laiteuse), humainement insondables. Baleines et cachalots peuvent, eux, sonder les profondeurs ou battre la surface de cet océan de lait. Ismaël décrit souvent l'action de ces baratteurs naturels, en particulier Moby Dick,

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

31 *MD*, 256, 1032.

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

33 *MD*, 222, 999.

34 *MD*, 224, 1001.

« laissant dans son sillage d'écume crémeuse [*creamy foam*] toute une voie lactée constellée de paillettes d'or », ou au contraire agitant « [les] eaux laiteuses [*white curds*] violemment barattées par [son] courroux meurtrier »<sup>35</sup>. *Moby Dick* est ainsi un concentré de lait, blancheur et terreur, et dans l'histoire du *Town-Ho* les marins remarquent « la stupéfiante beauté de cette énorme masse laiteuse<sup>36</sup> ». Pendant la chasse finale, lorsqu'il saute et retombe dans l'eau, il est en plein barattage : les éclaboussements recouvrent les eaux « comme une mousse de lait frais » (« *creamed like new milk* »<sup>37</sup>). Dans la dernière image de l'épilogue, alors que le grand linceul de l'océan a déjà recouvert la scène du crime et que le coupable s'est échappé, le vortex laisse place à une mer devenue, après barattage, crémeuse (« *a creamy pool* »<sup>38</sup>). Le barattage du lait par *Moby Dick* détruit ainsi plutôt qu'il ne crée, à moins de considérer le récit ismaélien lui-même comme son fruit.

Achab, lui, ne perçoit pas l'océan comme une étendue de lait, mais comme un océan de vin : « Là-bas, sur le bord de cette coupe toujours pleine, les vagues chaudes rosissent comme le vin<sup>39</sup>. » L'image est révélatrice d'un filtre perceptif propre à celui qui, précisément, vient de renoncer à « l'humble faculté de jouissance<sup>40</sup> ». Percevoir l'océan comme du vin renforce alors la distance qui le sépare du monde physique et de ses plaisirs. Au contraire, on lit dans la vision d'Ismaël, lorsque, pendant la chasse finale, il compare l'océan à un bol de punch, les traces d'une capacité de jouissance préservée dans les temps les plus troubles : « [*Moby Dick*] disparut dans un maelström bouillonnant où, pendant un moment, les odorants débris de cèdre des épaves tourbillonnèrent comme la poudre de muscade dans un bol de punch remué d'une main vigoureuse<sup>41</sup>. » Le monde-nourriture est ainsi perçu différemment

35 *MD*, 210-211, 988.

36 *MD*, 292, 1068.

37 *MD*, 614, 1401.

38 *MD*, 623, 1408.

39 *MD*, 195, 971.

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

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

par les personnages, et décrit selon différents percepts qui créent des connotations et colorations spécifiques. Le narrateur de « Cock-A-Doodle-Do! », de vilaine humeur, perçoit lui, par exemple, le paysage comme un steak saignant : « La campagne paraissait mal cuite, ses sucus crus giclaient partout alentour<sup>42</sup>. »

À bord du *Pequod*, si l'on suit les percepts du récit d'Ismaël, tout peut devenir boisson ou aliment. Dans le chapitre « The Lamp », par exemple, l'huile de spermaceti, qui alimente la lumière, est une sorte de nourriture : « Le baleinier, [...] qui cherche la nourriture de la lumière, vit dans la lumière. » Pour lui, « [l'huile] est suave comme le beurre de la première herbe d'avril », et constitue un « gibier qui fera son souper »<sup>43</sup>. Mais l'huile est aussi boisson : les lampes en sont remplies « comme des chopes de bière à la cuve<sup>44</sup> », elle est stockée dans des barils qui rappellent des « bols à punch en argent<sup>45</sup> », et dans le processus de sa préparation, l'espace de travail à bord est transformé en brasserie : « L'huile encore chaude est versée, tel un punch brûlant, dans des fûts de six barils », puis transvasée par « pintes »<sup>46</sup>.

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

---

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

42 *UP*, 440, 1203.

43 *MD*, 467, 1249.

44 *Ibid.*

45 *MD*, 462, 1244.

46 *MD*, 468, 1250.

47 *R*, 277, 297.

plaisirs vers lesquelles la corde est tendue. Dans *Moby-Dick*, c'est l'ambre gris, matière sensuelle s'il en est, bien qu'*a priori* non comestible, qui ressemble à un « fromage vieux, marbré et, de surcroît, onctueux et savoureux<sup>48</sup> ».

54

Si l'on suit cette logique poétique du monde-table où les objets deviennent aliments, la vie y est en conséquence une affaire de dégustation, où vision et goût se mélangent par synesthésie. Dans *Moby-Dick*, le maelström sensoriel auquel donne lieu la description des journées de printemps sous les tropiques, « débordantes de sons et de parfums », trouve son apogée dans une image culinaire les présentant « pareilles à des coupes de cristal emplies d'un sorbet d'Orient que couronne une mousse d'eau de rose »<sup>49</sup>. L'image du sorbet permet de matérialiser une combinaison de sensations (visions, sons, odeurs et saveurs) qui est caractéristique de l'intérêt ismaélien pour les sens traditionnellement délaissés que sont le goût et l'odorat. Dans *Omoo*, la description d'une orangerie conjugue de même la vision et le goût, selon les termes du narrateur : « [...] la magnificence de ce verger dépassait tout ce que j'avais pu voir ; la fragrance que prodiguaient les branches rassasiait [*regaled*] délicieusement nos sens<sup>50</sup>. » L'utilisation du verbe *regale* nous invite à considérer ce spectacle sensoriel comme un spectacle total qui mêle la vue, l'odorat et le goût, le verbe lui-même gardant une forte connotation alimentaire, comme le français *rassasier*. Spectacle néanmoins insuffisamment rassasiant, semble-t-il, car le délicieux paysage du verger ne tardera pas à être réellement consommé, et les oranges dévorées<sup>51</sup>. Cette propension à tirer plaisir d'une vue comme d'un aliment se retrouve dans « The Piazza », où le narrateur se nourrit de la vue offerte par sa véranda, construite « pour la commodité de ceux qui pourraient désirer se repaître de la vue [*feast upon the view*<sup>52</sup>] », et dans *Israel Potter*, où la contemplation d'une campagne idyllique équivaut, selon le narrateur, à la consommation d'une boisson :

---

48 *MD*, 448, 1229.

49 *MD*, 150, 927.

50 *O*, 411, 448.

51 *O*, 412, 449.

52 *PT*, 194, 621.

« Satisfait de s'abreuver [*drink in*] de tant de splendeur par tous les sens, le cœur ne désire d'autre compagnie que celle de la Nature<sup>53</sup>. »

Finalement, au sein d'un monde-table, le grand cycle de la vie et de la mort devient un cycle de dévoration. On comprend mieux alors ce qu'Ismaël appelle le « cannibalisme universel de la mer<sup>54</sup> », qui est plus généralement le cannibalisme universel du monde (et sa « rapacité de charognard<sup>55</sup> »). Dans *Pierre*, le personnage éponyme imagine le monde comme une pomme flétrie où les corps sont des aliments bientôt dévorés par les vers :

[...] quand notre ronde Terre était fraîche, rosée et savoureuse comme une pomme nouvellement cueillie (tout est flétri à présent!) – en ces temps hardis, les grands morts n'étaient pas couchés sur des plats comme des dindons et descendus tout garnis dans la terre pour rassasier le cannibalisme du Cyclope maudit, mais la Vie noblement jalouse frustrait le ver glouton et brûlait superbement le cadavre<sup>56</sup> [...].

Pierre oppose ici deux rites funèbres, crémation et enterrement, et par ce truchement le monde antique au monde de son époque. Les corps enterrés sont des viandes : dindons mis en plats et assaisonnés pour nourrir le ver glouton de la mort et la terre cannibale, comparée au cyclope Polyphème. Si l'image biblique des vers qui dévorent n'a rien d'original<sup>57</sup>, la métaphore de la dévoration généralisée l'est un peu plus : dans le monde-table, vivre, c'est manger, mourir, c'est être mangé.

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

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

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

55 *MD*, 345, 1123.

56 *P*, 863, 234.

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

siennes bien polies et blanchies dans la Vallée de la Mort, eh oui<sup>58</sup> ! » Ici encore, les images du monde-table se mélangent aux images bibliques traditionnelles de la poussière et des sépulcres blanchis. Ainsi, vivre et mourir, dans le monde-table melvillien, ce n'est plus, de poussière, retourner à la poussière, mais d'aliment, retourner à l'aliment. Il s'agit bien là de cannibalisme universel.

### Symboles-matières

56

Deux aliments aux connotations particulièrement riches, le lait et le miel, acquièrent dans les mondes melvilliens des significations qui leur sont propres, travaillant ainsi les connotations qui leur sont d'ordinaire attachées en tant qu'attributs légendaires du pays de Canaan (Exode, III, 8) et partant, traditionnellement associés à l'Amérique (nouveau pays de Canaan). Dans *Pierre*, le « miel sur la table » fait partie des éléments constitutifs du piège métaphorique du mariage avec Lucy dans lequel Pierre est prêt à se laisser prendre<sup>59</sup>. À la fin du roman, le signifiant *miel* réapparaît dans les « rayons de ruche [*honey-combed rows*] des cellules<sup>60</sup> » où Pierre est réellement enfermé, ce qui crée un écho ironique entre les deux occurrences. Cela établit aussi un lien intratextuel avec *Moby-Dick*, où le miel est associé par Ismaël aux attraits trompeurs du platonisme : « Combien, croyez-vous, sont-ils à être tombés de la sorte dans la tête mielleuse de Platon, et y ont-ils doucereusement [*sweetly*] disparu<sup>61</sup> ? »

Comme le miel, le lait est un symbole double. Il est utilisé par Pierre lorsque Isabel lui demande si son visage est une face de Gorgone : « Non pas, chère Isabel [...], le tien changerait le marbre blanc en lait maternel<sup>62</sup>. » Ce lait maternel deviendra pourtant un lait de mort, selon ce même Pierre : « Ton sein n'est point destiné à dispenser un lait de vie,

---

58 *M*, 1150, 1266.

59 *P*, 659, 35.

60 *P*, 1054, 419.

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

62 *P*, 852, 224.



mais un lait de mort pour toi et pour moi<sup>63</sup> ! » Ses termes rappellent ceux de Lady Macbeth : « Venez dans mes seins de femme, / Changez leur lait en fiel [gall], ministres meurtriers<sup>64</sup> ». Là encore, cette image-matière du lait crée un écho intratextuel avec *Moby-Dick*, où le lait est, pour Ismaël, un attribut masculin mélioratif, dont il fait l'éloge dans « A Squeeze of the Hand ». Il cite alors d'autres paroles de Lady Macbeth, pour en retourner le sens et encourager les marins à se « perdre tous, universellement, dans le lait et le sperme de la bonté<sup>65</sup> ». Cette expression de Lady Macbeth est citée à nouveau dans *The Confidence-Man*, par l'escroc (sous le travestissement de l'herboriste), qui la file : « J'espère avoir en moi le lait de la bonté, mais vos coups de tonnerre vont bientôt le faire tourner<sup>66</sup>. » Le lait de la bonté universelle peut, en effet, cailler, chez Melville, tout comme le sens du lait comme symbole-matière peut être retourné. Ainsi ces aliments symboliques, miel et lait, deviennent-ils parties prenantes de réseaux signifiants intratextuels qui permettent de travailler et enrichir la signification de ces symboles-matières. Un autre aliment symbolique issu de la tradition biblique, la pomme de Sodome, est par exemple utilisé dans la fiction melvillienne pour matérialiser la désillusion ou la désolation<sup>67</sup>. Dans *Typee*, l'image est utilisée par le narrateur pour exprimer sa réaction face à l'eau qu'il espérait voir soulager sa soif : « Les pommes de Sodome se seraient-elles muées en cendres dans ma bouche

---

63 *P*, 1054, 418.

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

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

66 *CM*, 709, 941.

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

que je n'aurais pu ressentir nausée plus foudroyante<sup>68</sup>. » Elle revient sous une forme tronquée dans *Pierre* pour qualifier la chute sociale de Pierre, ayant « cédé son droit d'aînesse à un rusé parent contre un plat de lentilles qui, maintenant, se changeait en cendres dans sa bouche<sup>69</sup> », puis à nouveau dans « The Encantadas » pour décrire la désolation des îles pleines de « cendres » qui ressemblent à des « pommes de Sodome une fois qu'on les a touchées »<sup>70</sup>.

58

Ces aliments, lait, miel, pommes de Sodome, permettent de combiner une représentation abstraite et l'évocation d'une matière, qui laisse des traces, des goûts, doux ou amers, dans la fiction et dans la bouche du lecteur. De même, les boissons peuvent laisser des traces dans cette poétique des matières. La matière-symbole du vin fournit en effet l'image d'un reste déposé dans le monde et dans la fiction : la lie. Cette image (*dregs* ou *lees* en anglais) a directement trait à la question des rapports entre la matière et les signes. Lorsque Ismaël écrit que « [son] corps n'est que la lie [*lees*] de [son] être supérieur<sup>71</sup> », cette image peut être une réminiscence platonicienne de sa part, reléguant le corps au statut d'un tombeau de l'âme, mais peut aussi être lue comme une image miltonienne, désignant le reste irréductible du corps et de la matière dans la création divine. En effet, l'image de la lie est utilisée dans *Paradise Lost* pour désigner les reliquats infernaux de la Création : « la lie noire, tartaréenne, froide, infernale » (« *the black tartareous cold infernal dregs* »<sup>72</sup>). Pour Milton, l'enfer est un reste irréductible de matière non digérée, expulsé de la Création<sup>73</sup>. Aussi, chez Melville, cette image de la lie pourrait-elle désigner, non pas l'enfer, mais le reliquat irréductible de la matière du monde, qui demeure toujours dans toute tentative de symbolisation ou d'idéalisation. Cette irréductible matière qu'est la lie permet plus tard de rendre plus frappante la matérialité du sang,

---

68 *T*, 61, 70.

69 *P*, 970, 337.

70 *PT*, 348, 767.

71 *MD*, 58, 833.

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

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

lorsqu'un cachalot est mis à mort et que jaillit une « fontaine d'un sang caillé, pareil à une lie de vin pourprée<sup>74</sup> ». Pour Achab, selon qui Moby Dick personnifie tout le mal du monde, celui-ci est aussi « tout ce qui remue la lie des choses<sup>75</sup> ».

L'on peut proposer une lecture métalittéraire de cette lie. Si elle désigne la matière du monde auxquels les personnages ne peuvent échapper, la lie de la création devient aussi le symbole-matière de l'irréductible consistance des simulacres verbaux melvilliens. Les images de matière qui y abondent y déposent un reliquat de matérialité. Lorsque aliments, boissons et tabacs servent à illustrer des représentations et idées abstraites, ils y laissent en effet leurs traces. Dans *Mardi*, corps et pipes sont également éphémères, et « la vie elle-même n'est qu'une bouffée [*puff*] », mais les pipes, tant qu'il y aura des hommes pour fumer, laissent une trace matérielle furtive dans le monde : la fumée, qui est mimée dans le « chant de la pipe » de Youmi, où les répétitions de « *puff* » et allitérations en [Λ] soulignent la matérialité du signifiant et deviennent une fumée phonique. Ainsi la fumée flotte-t-elle temporairement entre tangible et intangible, dans la diégèse comme sur le texte<sup>76</sup>. Fumée et lie sont aussi liées dans les représentations mardiennes de la pensée, qui n'est pas tout à fait abstraite. Toute pensée est une « bouffée de fumée<sup>77</sup> » qui finit par se heurter à la lie des choses : « Votre coupe, Babbalanja, de la lie ? – En quantité, monseigneur. Nous autres philosophes en arrivons très vite à la lie<sup>78</sup>. » Dans *The Confidence-Man*, l'image exprime le dégoût du cosmopolite pour la philosophie de Mark Winsome et Egbert : « [...] emportez avec vous les restes [*dregs*] de votre philosophie inhumaine<sup>79</sup>. » De la même manière que chez Milton la lie est le symbole de la matière inassimilable, chez Melville elle signale le reste irréductible des matières

74 *MD*, 323, 1099.

75 *MD*, 211, 989.

76 *M*, 933, 1032.

77 *Ibid.*

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

79 *CM*, 857, 1081.

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

#### Condiments : aigre-doux et sucré-salé

60 La vie a un goût, comme le note Babbalanja, qui mentionne « la saveur [*flavor*] de la vie<sup>80</sup> ». La fiction utilise et reproduit ces goûts : sucré-salé et aigre-doux y deviennent des binarités gustatives signifiantes et significatives. Ces deux schèmes gustatifs constituent en effet, au sein d'une culture donnée, des oppositions en signification qui font système<sup>81</sup>. Il en est de même dans les mondes fictifs. Si le monde-table prend la consistance des matières à plaisirs, il acquiert aussi leur goût<sup>82</sup>. Lorsque personnages et narrateurs s'orientent dans ces mondes fictifs par le goût des choses, ou identifient certaines valeurs ou émotions à des saveurs, là encore, la métaphore gustative, même lexicalisée, permet d'allier le concret et l'abstrait. Le monde-table est un monde aux goûts variés, un monde qu'il faut apprendre à goûter. Tout comme la perception du goût peut être relative, le texte joue sur les significations changeantes et potentiellement trompeuses des qualificatifs de sucré, salé, doux et amer.

Dans *Mardi*, l'aigre-doux constitue un schème récurrent qui s'intègre à la dialectique des plaisirs et de la mort qui informe le roman. L'opposition du sucré et de l'amer met en avant la relativité des goûts et des valeurs, selon Youmi : « Dans la profondeur de ces bois se cachent les Mardiens qui ont goûté à Mardi et l'on trouvé amer [*bitter*] – cette liqueur qui peut être si douce [*sweet*] pour d'autres<sup>83</sup> ! » Plus tôt, une « réflexion » du

---

80 *M*, 1150, 1266.

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

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

83 *M*, 1156, 1272.

poète Bardianna récitée par Babbalanja use de ces polarités pour décrire l'humaine condition : « Et ce qu'est la vie pour nous, amère ou douce [*sour or sweet*], elle l'est pour [les autres tribus<sup>84</sup>]. » À la fin du roman, Taji préfère l'amer aux mignardises d'Hautia, dans une formule qui sonne comme une conclusion : « Ah! [...] plutôt toute l'amertume [*bitterness*] du souvenir de mes morts ensevelis, Hautia, que toutes les délices [*sweets*] que tu peux m'offrir, fussent-elles éternelles<sup>85</sup>! » *Mardi* développe ainsi la métaphore culinaire d'un monde aigre-doux, saveurs entre lesquelles s'orienter et entre lesquelles il faut choisir.

C'est bien le choix du doux ou de l'amer auquel est confronté Pierre, qui, comme Taji, préfère l'amer, par le fait d'un préjugé contre le doux/sucré, comme le révèle une lecture volontairement littérale du terme lexicalisé *sweet* dans le roman, qui crée des effets de sens originaux dans son opposition avec l'amer (*bitter*). Enfant, Pierre associait la douceur à la bêtise chez son ami Richard Millthorpe, généreux mais présumé un peu simple car de tempérament trop doux/sucré (« *sweet*<sup>86</sup> »). Néanmoins, il changera plus tard d'avis en réévaluant la valeur du cœur et du sucré chez Millthorpe : « Bah! le cerveau devient véreux lorsque le cœur fait défaut; mais le cœur est lui-même le sel qui conserve: il peut rester doux [*sweet*] sans le secours de la tête<sup>87</sup>... » En un singulier mélange de sucré-salé, le cœur est un sel conservateur qui peut survivre (et rester sucré) sans l'esprit, mais cette douceur sucrée authentique (valorisée) est une exception plutôt qu'une règle dans le roman. Le narrateur use souvent du schème doux-amer pour décrire les étapes du cheminement éthique de Pierre, qui, par exemple, se méfie des analogies faciles en ces termes : « [...] laissons ces analogies, douces [*sweet*] dans la bouche de l'orateur, amères [*bitter*] dans le sein du penseur<sup>88</sup>. » Le doux/sucré est ici pour

84 *M*, 1117, 1234.

85 *M*, 1196, 1313.

86 *P*, 953, 322.

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

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

lui le signe (ou plutôt le goût) de la rhétorique trompeuse de l'orateur. Pierre n'a pas tout à fait tort de s'en méfier, car ce goût participe à toutes les ambiguïtés du roman : ainsi le « son bas et doux [*sweet*]<sup>89</sup> » de la guitare d'Isabel est-il l'instrument d'une fascination relevant presque de la sorcellerie, et peut-être la source de la précipitation tragique de Pierre à considérer Isabel comme sa sœur. De même, les « jarres de miel et de mélasse<sup>90</sup> » offertes par le cousin Glendinning pour féliciter Pierre et Lucy de leurs fiançailles rappellent le caractère trompeur du miel et du sucré déjà présent dans le piège tendu du mariage avec Lucy. Aussi Pierre finit-il par rejeter le sucré et préférer l'amertume de la mélancolie, réalisant ainsi l'avertissement proleptique du narrateur concernant « l'inévitable évanescence de tout charme terrestre, pensée qui fait des plus douces [*sweetest*] choses de la vie l'aliment d'une mélancolie dévorante et omnivore<sup>91</sup> ».

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

---

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

89 P, 776, 150.

90 P, 888, 257.

91 P, 696, 72.

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

93 P, 1042, 407.

94 P, 1050, 415.

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

Dans *Moby-Dick*, le doux/sucré est aussi l'objet de valorisations ambivalentes. Il est valorisé par Ismaël lorsqu'il s'agit du spermaceti, extraordinaire « adoucissant » (« *sweetener* »<sup>96</sup>), qui s'oppose à l'exertion « amère » à bord (« *the bitter exertion* »<sup>97</sup>). Cependant, il est aussi potentiellement trompeur, notamment lorsqu'il est associé à l'illusion idéaliste mortifère du miel de Platon ou lorsqu'il désigne le « délicat mystère » (« *sweet mystery* ») du Pacifique, à la fois doux et terrifiant (« *gently awful* »)<sup>98</sup>. Achab, contrairement à Ismaël, est moins sensible aux plaisirs sucrés des îles du Pacifique qu'aux senteurs salées de l'océan, territoire de sa vengeance : « [...] humant d'une narine distraite le musc suave [*sugary musk*] des îles Bachi (dont les bosquets [*sweet woods*] devaient abriter la promenade de tendres amants), tandis que l'autre aspirait en pleine conscience l'haleine salée de ce Nouveau Monde liquide<sup>99</sup> ». Ce passage synthétise un schème essentiel des romans maritimes : le sel de l'océan s'oppose au sucre de la terre ferme. Le sel est en effet le condiment clef des régimes à bord des navires.

Le narrateur de *White-Jacket* utilise l'expression « *salt fare* » pour qualifier le « régime » de viande salée des marins à bord, et plus généralement le régime salé de leur existence<sup>100</sup>. Le sel, condiment définitoire de l'expérience maritime, acquiert une valeur métonymique généralisée. Comme l'indique Redburn, il finit par attaquer la bouche du marin et déterminer le goût des choses : « [Nous] avons en permanence dans notre bouche saumurée et ratatinée [*pickled and puckered*] le goût âcre du bœuf salé<sup>101</sup> ». Ismaël suggère aussi que tout devient salé à bord à cause

95 *P*, 820, 193.

96 *MD*, 457, 1238.

97 *Ibid.*

98 *MD*, 525, 1308.

99 *MD*, 526, 1308-1309.

100 *WJ*, 390-391, 413.

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

de l'océan lui-même, partageant le souvenir d'un partage de *flip* dont le goût fut saumuré (« *pickled* ») par les gerbes d'écume<sup>102</sup>. Le sel va jusqu'à déterminer métonymiquement le nom commun donné au marin : « *old salt*<sup>103</sup> » (« loup de mer »), dont la langue peut aussi être « salée », image qui désigne les vestiges de vocabulaire nautique dans la langue de Bildad<sup>104</sup>. Achab confirme cette association métonymique du sel et des régimes (de vie) maritimes lorsqu'il en fait le symbole de son âme, décrivant « ces quarante années pendant lesquelles [il s'est] nourri d'aliments secs et salés [*dry salted fare*] – symbole approprié de la nourriture aride de [son] âme<sup>105</sup> ». Seul le capitaine Vere, dans *Billy Budd*, échappe à ce processus de salaison marine : « Au contraire de bon nombre d'illustres marins anglais, le service ardu et prolongé auquel il s'était consacré avec un dévouement insigne n'avait pas eu pour effet d'absorber et de *saler* [*salting*] l'homme tout entier<sup>106</sup>. » Stubb évoque ainsi le rêve d'une pointe de sucre dans une mort salée : « [...] un peu trop humide, cependant, cette mort, et trop salée... Des cerises! des cerises! Oh! Flask, que ne donnerais-je pour une cerise bien rouge avant que nous mourions<sup>107</sup>! » Mourir, dans le monde-table, est aussi une question de goût<sup>108</sup>.

102 *MD*, 486, 1267.

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

104 *MD*, 115, 888.

105 *MD*, 586, 1373.

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

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

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



C'est parce que le sucre appartient à la terre ferme que *Pierre*, qui ne fait mention du sel qu'une seule fois (dans l'exemple de Millthorpe) pour l'associer au sucré, décline, discute et revisite les connotations du sucré. Redburn se réjouit de retrouver *doughnuts* et bière de gingembre à son retour au pays. À l'inverse, dans *Omoo*, le narrateur est heureux de retrouver le sel de la vie marine après son régime exclusif de fruits et légumes taïpis : « [...] je fis un repas dont la saveur salée [*salt flavor*], venant après le régime – digne de Nabuchodonosor – de la vallée, fut positivement délicieuse<sup>109</sup>. » Le salé est ainsi, dans *Typee* et *Omoo*, une saveur qui différencie les civilisations. Lorsque les marins sont prisonniers à Papeete, leur régime de biscuits salés devient vite insupportable, mais les Tahitiens, « excessivement friands de biscuits de mer », sont ravis de les échanger contre des « fruits de l'arbre à pain et des raves cuites au four », non salés<sup>110</sup>. Le biscuit (salé) et le fruit de l'arbre à pain (sucré) deviennent ainsi deux aliments/condiments de civilisation.

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

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

110 *O*, 411, 448.

111 *BB*, 899, 6.

112 *UP*, 471, 1232.

113 *BB*, 924, 26.

Dans la poétique melvillienne du monde-table, les images issues des matières à plaisirs peuvent devenir un mode de construction des personnages. Là où manger, boire et fumer permettent de doter le personnage d'un corps fictif, les métaphores de ces plaisirs sont aussi des outils de caractérisation qui servent à définir des caractères et créer des « effets-personnages » originaux. Lorsque Vareuse-Blanche (White-Jacket) expose sa théorie de l'influence de « ce que nous voyons et entendons habituellement » sur les tempéraments, il laisse entendre qu'il en est de même pour ce que nous mangeons et buvons, puisque le passage se conclut sur une question rhétorique qui suggère que, comme la bière, un caractère peut tourner : « Est-il rien de plus doux que la bonne vieille ale ? Et pourtant, l'orage rend aigre la meilleure bière brune qui ait jamais été brassée<sup>114</sup>. » Cette association de personnages, boissons et aliments se note par exemple lorsque Redburn déclare qu'« une odeur et un goût [*scent and savor*] de pauvreté s'exhalent de [lui<sup>115</sup>] », ou lorsque sa description d'un célibataire anglais témoigne de l'influence de la boisson sur le personnage, qui devient lui-même boisson : « Il était tout rubicond, ce gaillard, avec des joues couleur de pain grillé. [...] Il ressemblait tellement à une grande chope [*mug of ale*] que j'avais presque envie de le saisir par le cou et d'en faire couler le contenu<sup>116</sup>. » Ces images d'un visage à la fois boisson et aliment colorent la scène de connotations mélioratives tout en faisant des plaisirs de la compagnie des plaisirs matérialisés. À l'inverse, Jackson hérite des parties ignobles du vin en guise de métaphore définitoire, qui font de lui la lie de l'humanité : « *Nothing was left of this Jackson but the foul lees and dregs of a man*<sup>117</sup> », un reste infernal de la Création, et donc une figure satanique, si l'on se souvient de l'image miltonienne<sup>118</sup>.

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

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

116 *R*, 170, 183.

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

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

Les métaphores de boissons et aliments font ainsi partie de systèmes descriptifs qui associent certains personnages à des images tantôt mélioratives tantôt péjoratives, en fonction des boissons ou aliments choisis. Les marins, dans *Moby-Dick*, lors du deuxième jour de la chasse, atteignent par exemple le paroxysme de leur énergie, « comme un vin vieux travaillé par une effervescence nouvelle<sup>119</sup> ». Dans « Bartleby », chacun des employés est nommé d'après son régime et ses vicissitudes pour définir son caractère : la dyspepsie pour Pincettes (Nippers), l'alcoolisme pour Dindon (Turkey), et les biscuits au gingembre pour Gingembre (Ginger Nut). Bartleby lui-même n'est doté que d'un seul trait de caractère (et de caractérisation) : son régime à base de ces mêmes biscuits au gingembre<sup>120</sup>. Dans « The Paradise of Bachelors », le caractère générique du célibataire est associé à la boisson qu'il consomme (« son esprit et son vin sont de la sorte qui pétillie<sup>121</sup> »), tandis que dans « Benito Cereno », c'est l'image du « pain noir », matière à déplaisir, qui symbolise pour Delano les effets du pain quotidien de la souffrance sur le caractère de Cereno<sup>122</sup>.

Enfin, *The Confidence-Man* use aussi de métaphores culinaires comme procédé de caractérisation. Dans l'histoire de Goneril, son caractère « anormalement vicieux » est lié à ses étranges « goûts » : « biscuits durs », « jambons secs », « citrons » et « bâtonnets d'argile bleue séchée »<sup>123</sup>. De même, la chair de l'avare est à son image : maigre (« *lean* ») et salée comme « de la morue séchée »<sup>124</sup>. On retrouve la distinction du maigre (avare) et du gras (généreux) dans l'éloge que fait Charlie Noble de la convivialité alcoolisée : le « misérable buveur d'eau [a] un cœur maigre [*lean*<sup>125</sup>] », ce qui fait contraste avec la remarque de Taji dans *Mardi* : « [...] les hommes gras sont le sel de la terre<sup>126</sup> ». Les caractères peuvent

119 *MD*, 601, 1388.

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

121 *UP*, 501, 1259.

122 *PT*, 257, 680.

123 *CM*, 670, 903.

124 *CM*, 684, 917.

125 *CM*, 805, 1029.

126 *M*, 859, 951.

ainsi mûrir ou périmer : « Vous êtes un bon vin qui, pour devenir meilleur, n'a besoin que d'être un peu secoué<sup>127</sup> », dit le cosmopolite au misanthrope, tandis que plus tôt, sous le déguisement de l'homme au crêpe, il avait conseillé à un jeune étudiant de ne pas lire Tacite pour ne pas aigrir son caractère, tout en se félicitant d'avoir lui-même gardé espoir en l'humanité, car « c'est la petite bière qui s'aigrit<sup>128</sup> ». Cette question de l'aigreur, ou plutôt du devenir-amer des êtres et des caractères, est centrale dans le roman. Un peu plus tard, le jeune clergyman se remémore l'incident du mendiant noir, Guinée, que le mendiant à la jambe de bois a accusé de tromperie : « [...] un seul mot aigre par lui prononcé [a pu] faire lever comme une pâte tout aussi aigre [...] les esprits auparavant tout sucre, tout miel d'une nombreuse compagnie<sup>129</sup>... » La formule résume le principe du roman lui-même : par ses paroles, l'escroc va faire mûrir ou tourner les caractères, rendant le monde plus aigre ou plus doux/sucré. Il s'agit là, pour Melville, d'un fait de civilisation : les caractères des hommes d'après la Chute sont soumis à maturation ou péremption, ce qui peut les rendre moralement douteux, potentiellement frauduleux et frelatés, au contraire de Billy Budd, être pré-historique, dont les qualités semblent venir d'avant la Chute : « Un caractère marqué par de telles qualités a, pour un goût non vicié [*unviciated taste*], une saveur inaltérée comparable à celle des baies sauvages [*berries*], alors que l'homme pleinement civilisé, même si c'est un beau spécimen de la race, a pour le même palais moral [*moral palate*] l'arrière-goût douteux d'un vin frelaté<sup>130</sup>. » Les qualités morales d'un caractère s'expérimentent et s'illustrent ainsi par le goût.

127 *CM*, 762, 987.

128 *CM*, 633, 867.

129 *CM*, 640-641, 875.

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

Dans des mondes fictifs qui se construisent par un usage privilégié des images de matières à plaisirs, les corps acquièrent une texture originale, et peuvent logiquement et poétiquement devenir bons ou mauvais à manger. Si désigner la corporéité par des images de matière permet de construire le corps fictif comme un ensemble de signes qui gardent les traces de leur valeur référentielle matérielle d'origine, les matières à plaisirs – étant toutes liées à l'oralité en ceci qu'elles relèvent de pratiques buccales (manger, boire, fumer) – permettent aussi de suggérer un lien entre l'oral, le sensuel et, potentiellement, le sexuel. Comme l'écrit Barthes, le goût est l'occasion d'une *transition* entre langue et sensualité, en tant qu'il est « oral comme le langage, libidinal comme Éros<sup>131</sup> ». Les images de nourriture, en particulier, se disséminent dans les descriptions de corps, et participent ainsi à la distribution du sensuel dans le sémiotique, la nourriture faisant le lien entre *logos* et *éros*<sup>132</sup>. La poésie melvillienne, qui associe corps et aliments dans des percepts originaux de corps-nourritures, permet ainsi de suggérer des modes de figuration du désir et des représentations du masculin/féminin.

Le motif de la femme-fleur est un *topos* littéraire qui connut son heure de gloire à la Renaissance. Il est exploité et revitalisé par Shakespeare dans *Hamlet*, à travers la figure d'Ophélie et le célèbre langage des fleurs, dont Melville offre une variation dans *Mardi*. En elle-même, cette figure de la femme-fleur ne semblerait guère plus qu'un *topos* galant, image figée de la femme en fiction, si elle ne se déclinait chez Melville en figures de femmes-fruits, c'est-à-dire en corps-nourritures. L'association des femmes et des fleurs apparaît dès *Typee*, et on la retrouve dans *Mardi*, ou dans *Moby-Dick*, où les femmes de New Bedford « fleurissent à l'égal de leurs propres roses rouges<sup>133</sup> ». Ces représentations stéréotypées prennent leur sens lorsqu'elles font l'objet d'un travail d'enrichissement et de dépoussiérage du cliché. Aussi, dans *Pierre*, les femmes-fleurs sont-elles

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

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

133 *MD*, 55, 829.

des fleurs stériles. L'expression « fleur veuve » (« *widow Bloom* »<sup>134</sup>) pour désigner Mary Glendinning tend vers l'oxymore et permet d'opposer différents états de femmes-fleurs dans le roman. Mary Glendinning est une rose « miraculeusement<sup>135</sup> » préservée mais reconnaît que Lucy est la plus « fleurie » (« *blooming* »<sup>136</sup>). Lucy est bien un archétype de femme-fleur, exhalant un « parfum de violette » : « [...] *the fresh fragrance of her violet young being* »<sup>137</sup>. L'usage adjectival de *violet* associe ici l'être et la fleur de manière consubstantielle. Néanmoins, l'image est porteuse d'ironie tragique : la fleur ne peut pas fleurir interminablement, et la jeune fille en fleur est destinée à vieillir et disparaître, car « de même que la gloire de la rose ne dure qu'un jour, le plein épanouissement de l'ensorcelante et aérienne féminité quitte presque aussi vite la terre<sup>138</sup> ».

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

---

134 P, 631, 9.

135 P, 631, 8.

136 P, 649, 26.

137 P, 666, 42.

138 P, 696, 72.

139 P, 631, 9.

140 P, 713, 89.

engendre [*begets*<sup>141</sup>] », et paradoxe de gestation mortifère. On comprend ainsi le sens de son association à Mary Glendinning et Dorothée : elles aussi sont des femmes-fleurs résilientes et stériles, qui stérilisent. En maintenant en vie la mémoire du père, elles empêchent le fils de se nourrir et fleurir. Contaminé par les images florales, Pierre lui-même devient une fleur, qui, au lieu d'éclorre, flétrit : « Il ressent le changement comme une fleur ; les couleurs [*his bloom*] ont déserté ses joues ; ses joues sont pâles et flétries<sup>142</sup>. » Le devenir-femme de Pierre s'exprime ainsi en partie par ce devenir-fleur. Pierre n'est pas une amarante, mais plutôt une « dent-de-chat » (« *catnip* »), qui fleurit normalement dans les maisons abandonnées, comme Pierre pourrait fleurir dans la maison Glendinning laissée vide par l'absence du père ; il en est cependant chassé par l'amarante, les femmes-fleurs stériles et leur vénération du père absent qui provoquent indirectement sa fanaison précipitée<sup>143</sup>.

Cet usage du motif floral, traditionnellement féminin, pour décrire un corps masculin, est caractéristique du jeu melvillien sur les archétypes du masculin et du féminin. L'homme est une femme-fleur comme les autres. L'image est par exemple utilisée pour décrire Billy Budd, dont la joue est couleur de « rose<sup>144</sup> ». L'insistance sur ce teint floral renforce la paronomase de « (*lily*) *bud* » et « (Billy) Budd », faisant explicitement de Billy une jeune fille en fleur<sup>145</sup>. Cette association fait écho à *The Confidence-Man*, où l'escroc use d'une image botanique pour décrire les potentialités de l'« homme-enfant » (« *man-child* ») au célibataire du Missouri : « Un bouton de fleur [*bud*], un bouton de

141 P, 1032, 398. Traduction légèrement modifiée.

142 P, 947, 316.

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

144 BB, 928, 29.

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

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

Plus encore, la fleur, parfois, peut devenir fruit, c'est-à-dire une matière, consistante et goûteuse, qui peut être consommée. Il y a ainsi, dans le déploiement de cette métaphore de la fleur au fruit, quelque chose comme une logique vitaliste et sensuelle dans les mondes possibles melvilliens, par laquelle la fleur de rhétorique peut devenir corps réel. Yillah, dans *Mardi*, est le meilleur exemple d'une femme-fleur qui tend vers le fruit. Le récit de sa (re)naissance mythique la fait devenir fleur : « prise dans les vrilles d'une liane [*vine*] », « elle se sentit doucement transformée en un bourgeon de fleur » ; tombé dans la valve ouverte d'un coquillage, puis libéré par Aléma, « le bouton s'épanouit soudain »<sup>147</sup>. Yillah est une Aphrodite qui renaît dans les fleurs. Cette renaissance la place à l'orée de la fleur et du fruit, car ce bouton est une fleur de « liane », mais aussi de « vigne » (*vine*), c'est-à-dire un raisin en devenir. De même, la mention de « son teint couleur d'olive » suggère qu'elle était déjà, avant sa renaissance divine, une femme-fruit en puissance. Par la suite, ce devenir-fruit s'opère poétiquement dans le texte (c'est-à-dire réellement dans le monde possible) par une combinaison de motifs (vigne, fleur et fruit) qui suggère l'intertexte du Cantique des cantiques<sup>148</sup>. Yillah réalise son devenir-fruit en se transformant en goyave : « Yillah [...] avait toujours nourri sa beauté vermeille avec le jus des fruits, ce qui avait infusé à ses joues le doux éclat de la goyave<sup>149</sup>. » Ce transfert physique, métonymique et poétique de la goyave à la femme s'accompagne par la suite d'un mouvement inverse, mais complémentaire, de la femme à la goyave. Sur Odo, les goyaves ont le goût des jeunes filles : « Odo était renommée pour ses goyaves, dont le parfum rappelait celui de lèvres à

---

146 *CM*, 741, 969.

147 *M*, 727, 799.

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

149 *M*, 755, 831.



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

Cette équivalence des femmes et des fruits est énoncée par Babbalanja, pour qui le temps « mûrit les cerises et les jeunes lèvres<sup>151</sup> » : le zeugme associant « cerises » et « lèvres » souligne le processus de maturation sexuelle symbolisé par le passage de la fleur au fruit. L'image de la pêche est aussi utilisée pour suggérer les joues féminines, dans une question de Babbalanja où l'association syntaxique de pêche, rose et joue, laisse entendre la dissémination de l'expression lexicalisée *downy cheek* (joue duveteuse) : « Avez-vous jamais braqué votre microscope sur le duvet d'une pêche [*downy peach*], ou d'une joue vermeille [*rosy cheek*]<sup>152</sup> ? » Plus tard, la pêche est personnifiée, féminisée et érotisée : « Ici, le pêcher offrait ses [*her*] mille joues duvetées caressées par la brise amoureuse<sup>153</sup> ». Ces images de fruit tendent à se concentrer sur certaines parties du corps féminin, joues et lèvres, comme autant de variations alimentaires sur la forme poétique traditionnelle du blason. Dans le monde-table mardien, le devenir-fruit des corps féminins et le devenir-corps des fruits ne manquent ainsi pas de suggérer l'égalité possible du désir et de leur consommation.

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

150 *M*, 773, 852.

151 *M*, 842, 931.

152 *M*, 938, 1038.

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

154 *O*, 545, 587.

M<sup>lle</sup> Née-du-Jour<sup>155</sup> [...] » Fruits-corps et corps-fruits se nourrissent ainsi d'implications érotiques communes : fruits et femmes suscitent également le désir et la gourmandise. Aussi le prodigieux appétit de Long-Spectre, noté par le narrateur, n'a-t-il égal que son insatiable désir pour les femmes-fruits<sup>156</sup>.

74

Cette association des femmes-fruits et du désir est très prégnante dans la scène orgiaque des marins du chapitre « Midnight, Forecastle » de *Moby-Dick*. L'exclamation du matelot de Malte associe les vagues aux femmes et décrit leurs « poitrines chaudes et palpitantes » comme des « grappes mûres à éclater »<sup>157</sup>. Juste auparavant, Stubb pense à sa femmepoire (« *my juicy little pear* ») en termes graveleux, l'imaginant donnant « une petite fête aux harponneurs récemment débarqués »<sup>158</sup>. De même, ses dernières paroles réclamant une cerise bien rouge résonnent comme un désir érotique de femme-cerise : pour Agnès Derail-Imbert, il « appelle de ses vœux [...] un dernier déchirement du voile virginal, en nommant ce fruit rouge comme le sang, mais qui désigne aussi l'hymen<sup>159</sup> ». Il s'agit bien là de *cherry popping* : croquer le fruit, c'est déflorer la femme.

Dans ces spectacles et fantasmes de femmes-fruits, le désir de consommation est exprimé sans être néanmoins satisfait. Mais ne pas le satisfaire, c'est nourrir le désir lui-même, comme le dit le marin sicilien (« on ne goûte à rien, note-le, sinon la faim s'apaise<sup>160</sup> »), et le sublimer dans la sémiotique des corps. Les corps-fruits sont ainsi des corps vivants, mangeables, et désirables, qui dans leurs signes portent la trace du sensuel (et de la domination érotique masculine, qui fait du corps féminin un objet potentiel de consommation sexuelle). Ils s'opposent au corps de papier des femmes dans « The Tartarus of Maids »,

---

155 *O*, 546, 587.

156 *O*, 423, 460.

157 *MD*, 202, 979.

158 *MD*, 199, 975.

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

160 *MD*, 202, 979.

où le terme *pulp* ne désigne plus la pulpe du fruit mais la « pulpe livide » du papier, qui met en valeur la désertisation des jeunes filles<sup>161</sup>.

Femmes-fleurs et femmes-fruits participent ainsi d'une dissémination érotique : un mouvement de pollinisation/sémantisation érotique des corps et des fruits. Dans *Mardi*, Babbalanja compare les êtres et les plantes : « Les plantes s'accouplent et se multiplient, mais elles nous surpassent en moyens de séduction amoureuse, faisant leur cour et comblant leurs vœux grâce à de doux pollens et de suaves essences<sup>162</sup>. » Comme le suggère l'isotopie galante, le modèle botanique est *a priori* érotique. Dans les mondes fictifs melvilliens, pollens et sèmes s'équivalent, et lorsque les personnages tendent vers les fruits, ces images sont autant de sèmes érotiques. Ainsi se construit poétiquement l'entrelacs des plaisirs buccaux dans le sémiotique. Outre les fruits, ces sèmes érotiques volatiles peuvent aussi polliniser alcools et tabac. Dans *Mardi*, Donjalolo fume l'*aïna* par l'entremise de corps féminins : « Donjalolo [...] goûtait [ces délices] par l'intermédiaire de ses damoiselles, dont les lèvres étaient des boutons de roses-mousses après la pluie<sup>163</sup>. » Le corps-fleur féminin fait office de conducteur, donnant une remarquable qualité érotique à ce passage. Plus tard, la pipe deviendra un corps de femme (« à force de fumer, le fourneau rougit et se dore comme la joue roussâtre d'une jeune femme brunie au soleil<sup>164</sup> »), et la femme une boisson, dans l'éloge du vieux Rowley dégustant « claret ou baisers<sup>165</sup> ». Dans *Pierre*, les femmes-fleurs peuvent aussi devenir alcools, selon Mary Glendinning, qui se compare à « un puissant porto » réservé aux hommes, tandis que Lucy est un « xérès clair » (« *Pale Sherry* ») bon pour les jeunes garçons<sup>166</sup>. Elle associe ainsi consommation (érotique) et maturité sexuelle (féminine comme masculine), en reprenant une formule de Samuel Johnson

---

161 *UP*, 522, 1277.

162 *M*, 1054, 1165.

163 *M*, 805, 888.

164 *M*, 931, 1031.

165 *M*, 833, 920.

166 *P*, 698, 74.

citée dans *White-Jacket*: « Du vin de Porto pour les hommes, du vin de Bordeaux [*claret*] pour les jeunes garçons<sup>167</sup> ».

Là encore, ces corps-matières à plaisirs ne se limitent pas aux corps féminins. Dans *White-Jacket*, les hommes à bord des « marines Gomorrhes aux murailles de bois » sont entassés « comme des poires », ce qui suggère des pratiques sexuelles cachées mais sous-entendues, imputables à la promiscuité des corps<sup>168</sup>. Dans *Redburn*, le jeune Carlo est un « enfant de la terre », et même, un fruit de la terre : ses joues sont éclatantes (« *rich* », qui, pour un plat, peut signifier « délicieux »), ses cheveux couleur châtaigne (« *chestnut-haired* »), sa vareuse d'un vert olive<sup>169</sup>. Cet enfant-fruit aurait pu naître, comme Yillah, dans la vigne : « c'était un garçon comme on en voit croître dans les vignobles napolitains<sup>170</sup> ». Dans son portrait, les images de fruits participent au trouble littéraire du genre qui est constant chez Melville : « [sa] jambe nue était aussi agréable à regarder qu'un bras de femme, tant elle était douce et bien galbée<sup>171</sup> ». Dans *Moby-Dick*, l'histoire du *Town-Ho* révèle furtivement l'existence d'hommes-fruits, par la figure du batelier du canal vénitien, qui « fait dorer l'abricot de sa cuisse au soleil du pont. Mais à terre, ces manières efféminées s'évanouissent<sup>172</sup> ». L'image suggère qu'à bord, corps, fruits et genres se mélangent<sup>173</sup>.

76

---

167 *WJ*, 562, 587.

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

169 *R*, 251, 271.

170 *R*, 252, 271.

171 *Ibid.*

172 *MD*, 283, 1060.

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

## Des corps comestibles

Cette union des corps et des fruits s'intègre dans une tendance plus générale de la fiction melvillienne : les corps-nourritures, qui sont des effets textuels, des corps décrits en utilisant des métaphores culinaires, suggérant la possibilité de leur consommation, entre désir et cannibalisme<sup>174</sup>. Dans *Redburn*, par exemple, la figuration du désir prend la forme d'un fantasme d'ingestion. Le narrateur, fraîchement arrivé en Angleterre, part à la découverte de la campagne de Liverpool. Il y fait la rencontre d'une famille locale, ce qui donne lieu à une scène comique de séduction à quatre actants : le marin américain, le vieil homme affable, l'épouse suspicieuse, et les trois charmantes jeunes filles<sup>175</sup>. Celles-ci sont d'abord comparées à des roses, mais bien vite, l'image de la fleur fait place à l'isotopie de l'aliment : le désir du narrateur prend la forme d'un appétit, une envie de consommer, ou plutôt, un désir d'être consommé. Observant les jeunes filles manger leurs muffins beurrés, il fait du muffin l'objet transitoire de son désir. L'éloge de la délicieuse perfection du muffin des jeunes filles en fait un point de fixation érotique qui nourrit un désir de devenir-muffin : « Elles étaient là – les charmeuses, veux-je dire –, mangeant devant moi [*in plain sight*] ces muffins beurrés. J'aurais aimé être un muffin beurré moi-même<sup>176</sup>. » Le corps féminin qui mange est érotisé, et le plaisir scopique se retourne en fantasme d'être ingéré. Le désir de devenir-muffin du narrateur est ainsi comiquement érotique, et restera un appétit inassouvi, presque traumatique : « [...] si je suis encore célibataire à ce jour, c'est à cause de ces fascinantes charmeuses<sup>177</sup> ! »

Si les corps d'hommes sont parfois des fruits, ils sont le plus souvent des viandes, rouges ou blanches. Dans *Typee*, Tommo compare sa propre jambe à un « rumsteck<sup>178</sup> ». Dans *White-Jacket*, le narrateur associe la chaleur du hamac à la chaleur d'une casserole (« *stew-pan* »), « où vous

---

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

175 R, 217-219, 234-236.

176 R, 218, 235.

177 R, 219, 236.

178 T, 89, 100.

cuisez et mijotez dans votre jus<sup>179</sup> ». Ce corps-aliment peut être une dinde (« Je ruisselais comme une dinde à la broche<sup>180</sup> ») ou du jambon, tel le visage brun des artilleurs, « [pareil] à des jambons fumés<sup>181</sup> ». Ce percept d'homme-jambon apparaît dans *Mardi* lorsque Taji décrit les insulaires qui retiennent Yillah prisonnière : « Leurs cuisses brunes [et] charnues [...] rappelaient assez les nobles jambons de Westphalie parsemés du poivre rouge de Cayenne<sup>182</sup>. » Il est plus tard à nouveau utilisé par Barbe-Tressée (Braid-Beard) lorsque la compagnie s'adonne aux joies de la pipe : « Et nous autres vieux fumeurs, [...] comme des jambons fumés nous devenons de plus en plus bruns<sup>183</sup> [...] »

78

Cette figure de l'homme-jambon se retrouve en Quiqueg (Queequeg), dont les cuisses, évoquées par le terme *hams* dans le chapitre « The Ramadan », deviennent (poétiquement) des jambons<sup>184</sup>. Le jeu de mots, récurrent dans le chapitre, sur « *ham-squatting* » autorise une lecture littérale de l'expression, au regard des exemples précédents qui suggèrent que le percept fait partie de la poésie des corps melvilliens, mais aussi et surtout parce qu'il est ironiquement utilisé dans un chapitre intitulé « The Ramadan », où le jambon est donc doublement interdit (par le jeûne et par la religion musulmane). L'usage du mot dans un tel contexte ne peut qu'en réveiller le sens littéral. Lorsque Ismaël défonce la porte, il trouve Quiqueg assis sur les talons, « *squatting on his hams*<sup>185</sup> », c'est-à-dire, littéralement, accroupi sur ses jambons. Le jeu de mots s'inscrit dans un réseau filé de doubles sens carnivores, comme sur *carve* : « *He*

179 *WJ*, 408, 431.

180 *WJ*, 328, 352.

181 *WJ*, 371, 394.

182 *M*, 720-721, 792.

183 *M*, 931, 1031.

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

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

[...] *sat like a carved image* » (« comme une statue »<sup>186</sup>), qui rappelle l'autre sens de *carve* (découper) dans les expressions « *to carve a dish* » ou « *to carve meat* » utilisées plus tard par Ismaël<sup>187</sup>. Le terme *ham* est en outre utilisé à plusieurs reprises dans le contexte immédiat du terme *Ramadan* pour mieux en souligner l'ironie : « *I wonder, thought I, if this can possibly be a part of his Ramadan; do they fast on their hams that way in his native island*<sup>188</sup>. » Ici, l'expression « *fast on their hams* » peut vouloir dire une chose (jeûner accroupi) et son inverse (jeûner d'un régime exclusif de jambon). Il s'agit bien pour le narrateur de passer en contrebande un corps-jambon ironique pour insister sur la relativité et l'inanité des interdits culinaires religieux. Le jambon, signifiant-aliment, est poétiquement inscrit dans le ramadan de Quiqueg<sup>189</sup>.

Il n'est d'ailleurs pas anodin que Quiqueg, cannibale au régime exclusif de steaks saignants<sup>190</sup>, soit doté d'un corps d'homme-jambon. Son régime carnivore et potentiellement cannibale est l'occasion d'une scène comique où Ismaël associe le visage de Boulette-de-Farine (Dough-Boy; nom d'un plat dans *White-Jacket*<sup>191</sup>) à de la mie de pain (« *bread-faced*<sup>192</sup> »). Boulette-de-Farine possède ainsi un corps-nourriture, ce qui ne peut que renforcer ses craintes d'être dévoré par Quiqueg et les harponneurs, d'autant que ses « bras maigres » (« *lean arms* »<sup>193</sup>) suggèrent une viande maigre (*lean meat*). « Dur est le sort du Blanc qui sert des cannibales à table », écrit Ismaël – en anglais : « *hard fares the white waiter* », où l'on note le jeu de mots sur « *fare* », signifiant « advenir » (« *to happen well or ill* ») mais aussi « (se) nourrir » (« *to feed* »<sup>194</sup>). L'association de corps et aliments peut ainsi véhiculer des connotations qui vont de l'allusion anthropophage à la catégorisation raciale (la pâte à pain pour l'homme

186 *Ibid.*

187 *MD*, 951, 1106.

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

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

190 *MD*, 34, 808.

191 *WJ*, 463, 486.

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

193 *MD*, 178, 954.

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

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

80

La principale différence entre les corps-fruits en majorité féminins et les corps-viandes exclusivement masculins est peut-être la différence de régimes qu'ils supposent : les femmes-fruits relèvent d'un régime végétarien, les hommes-jambons d'un régime carnivore. Bien qu'il y ait symboliquement, dans tous les cas, la suggestion d'un cannibalisme universel, les corps-nourritures masculins semblent plus proches d'implications cannibales, réelles, fantasmées ou parodiques (ils sont donc plus interdits). Dans *Mardi*, lorsque Jarl et Taji dérivent sur leur canot, « rôtis » par le soleil, ils deviennent deux « volailles ». Cette image de corps-aliments cuits au soleil déclenche chez le narrateur une association d'idées cannibale : s'ils tombaient sur des cannibales, Jarl, déjà « tout rôti », serait dévoré en premier, « mais il est inutile de dire qu'[ils n'avaient] nulle crainte d'un sort pareil »<sup>197</sup>. Plus tôt, le narrateur avait déjà pensé : « Si nous en arrivions à la dernière extrémité, ce que nous ne craignons pas, je ne voulais servir d'aliment à nul autre qu'à Jarl<sup>198</sup> », ce qui suggère une forme de cannibalisme de survie amical. Dans ces deux allusions humoristiques, il est en réalité clair que le risque cannibale est bien une crainte qui fait retour, derrière l'image du corps-aliment. Dans *White-Jacket*, à l'inverse, c'est l'aliment qui donne naissance à des percepts cannibales. Vareuse-Blanche perçoit des mentons de Cosaques et des crânes scalpés dans des morceaux de porc, puis compare le *duff* qu'il prépare tour à tour à un bébé, au corps d'un homme tué dans une émeute et à un cœur de pêcheur<sup>199</sup>. Dans un autre

---

195 *UP*, 539, 1292.

196 *CM*, 756, 982.

197 *M*, 636, 693-694.

198 *M*, 625, 681.

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



passage, une portion de *duff* exhibée lui évoque la tête tranchée de saint Jean Baptiste<sup>200</sup>. Le *duff* est néanmoins bel et bien mangé. La fiction de Melville est ainsi traversée d'évocations cannibales nourries par des visions de corps-nourriture ou de nourriture-corps, jusqu'à *Billy Budd*. Billy est un aliment sujet à la voracité des hommes à bord du *Rights of Man* : à la fois homme « mélasse » (« *treacle* ») qui attire les frelons et homme-viande aux yeux du Rouquin (Red Whiskers), qui « sous prétexte de montrer à Billy où se taille une tranche d'loyau [*sirloin steak*] – car l'homme avait été boucher – lui donna un coup fort irrespectueux dans les côtes [*ribs*] »<sup>201</sup>. Billy sera la dernière victime du cannibalisme universel dans l'œuvre melvillienne, comme le conclut le narrateur, si l'on prête à nouveau attention au double sens de *fare* : « *How it fared with the Handsome Sailor during the year of the Great Mutiny has been faithfully given*<sup>202</sup>. »

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

---

200 *WJ*, 621, 651.

201 *BB*, 899, 6.

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



LA GOURMANDISE DES CORPS DANS *TYPEE*

La question « manger ou être mangé? » est inscrite au cœur de *Typee*. Dès les premières pages de ce récit autobiographique<sup>1</sup>, le narrateur note que les îles Marquises sont l'objet de représentations fantasmées qui associent nourriture, plaisirs et cannibalisme : « Les Marquises ! Quelles étranges visions d'exotisme ce seul nom n'évoque-t-il pas ! Houris nues, festins cannibales, bosquets de cocotiers, récifs de corail, chefs tatoués et temples de bambou : vals ensoleillés où pousse l'arbre à pain, [...] *rites païens et sacrifices humains*<sup>2</sup> ! » Aussi la perception des îles est-elle *a priori* informée par des représentations qui mélangent l'idyllique, l'érotique, l'alimentaire et le morbide. Le discours narratif est d'emblée marqué par un mélange de fantasme et de réalité, où un espace fantasmé précède et se superpose à l'espace réel, comme le note le narrateur : « Telles furent les imaginations singulièrement mêlées qui me hantèrent [*haunted me*] au cours de notre traversée [...]. J'éprouvais une irrésistible curiosité de voir ces îles dont les voyageurs d'autrefois nous ont fait un tableau si enchanteur<sup>3</sup>. » La hantise est déjà en marche. L'île se présente ainsi comme un *topos*, à la fois lieu et objet fantasmé de discours. Cet espace est en particulier associé à la disponibilité des plaisirs, car atteindre une « Nouvelle-Cythère<sup>4</sup> », c'est retrouver la possibilité des plaisirs d'avant la Chute. Néanmoins, ce dont le narrateur fait le récit dans *Typee*, c'est un paradis retrouvé qui est déjà perdu. Le Nouvel Éden est à jamais inaccessible pour qui l'a déjà quitté, et le narrateur se révèle paradoxalement dans l'incapacité de jouir de cette île où tous les plaisirs

1 Le degré de véricité des événements narrés a été discuté par de nombreux critiques. Ce qui nous intéresse ici est plutôt le travail de l'écriture dans la reconfiguration de l'expérience.

2 *T*, 9, 13. L'italique est de Melville.

3 *Ibid.*

4 L'expression est utilisée dans *Omoa* à propos de Tahiti (O, 358, 393-394).

semblent pourtant possibles. Bien que l'écriture documentaire ait pour visée d'effacer (ou récrire) les représentations stéréotypées, erronées ou fantasmatiques qui précèdent l'arrivée sur l'île, le fantasme insiste et persiste dans l'écriture même<sup>5</sup>. Ainsi, si le récit débute par son inscription dans ces représentations clichées de Nouvelle-Cythère, la représentation de la vallée taïpie est infiniment plus complexe, car elle devient un espace ambivalent qui associe plaisirs et cannibalisme, mais où le plaisir est en fin de compte forclus par la hantise du fantasme de cannibalisme.

84

C'est principalement dans l'intertexte des récits de voyage dans les mers du Sud en circulation dans l'Amérique du XIX<sup>e</sup> siècle que se pose la question du plaisir dans *Typee*. La tension entre ces représentations héritées et l'expérience personnelle explicitement revendiquée par l'auteur-narrateur dans l'avant-propos, qui affirme son désir de dire la vérité sans vernis, constitue le point de départ du récit<sup>6</sup>. Celui-ci reste cependant marqué par la persistance de rumeurs et de fantasmes sur les modes de perception et de narration, entremêlés dans le discours rétrospectif en première personne, qui constituent, précisément, un vernis. La première rumeur, et la plus fondamentale, est celle du cannibalisme, lancée par Ned : « Là ! Voyez Taïpi. Ah ! ces cannibales sanguinaires, quels repas ne feraient-ils pas de nous s'il nous prenait fantaisie de descendre à terre<sup>7</sup> ! » Le personnage-narrateur ne pourra véritablement s'en défaire, et la persistance de ce fantasme dans le récit se manifestera en tout premier lieu dans son rapport aux plaisirs offerts par la vallée. Le récit de Tommo, qui, comme il le dit, s'y « jette<sup>8</sup> » mais craint de s'y perdre, peut ainsi se lire comme un discours sur la conception occidentale du plaisir. En vertu de l'effet-miroir traditionnel des récits de voyage, l'observateur/narrateur nous en apprend au moins autant sur son propre rapport au plaisir que sur celui des Taïpis. La question centrale

---

5 Selon le mot de Deleuze et Guattari (*Capitalisme et schizophrénie*, t. II, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 470) : « Il ne suffit certes pas de voyager pour échapper au fantasme ».

6 *T*, 5, 10.

7 *T*, 31, 36.

8 *T*, 157, 172.

de *Typee* est donc celle de la « capacité de jouissance<sup>9</sup> ». La débauche de plaisirs (en particulier ceux de la nourriture) et l'extrême hospitalité des Taïpis deviennent rapidement suspectes aux yeux du narrateur. Les plaisirs si ardemment désirés entrent dans l'ère du soupçon : en sont-ils vraiment ? Sont-ils la menace d'autre chose ? Aussi la question qui anime la narration devient-elle, pour le narrateur comme pour nous : de quoi la multiplication des plaisirs est-elle le signe ? D'une double tension, entre culture occidentale et culture taïpie d'une part, entre perception et narration d'autre part, va ainsi naître un discours sur le plaisir.

Cette question en appelle une autre : pourquoi le narrateur quitte-t-il ce paradis retrouvé ? D. H. Lawrence la posait déjà<sup>10</sup>. Elle fut reprise par Robert K. Martin, qui justifie la fuite par un certain moralisme du désir, un puritanisme refoulé<sup>11</sup>, ou Samuel Otter, qui suggère une peur phobique de la perte de soi par ingestion littérale (cannibalisme) ou métaphorique (tatouage)<sup>12</sup>. Elizabeth Renker, elle, regrette que la critique se soit presque exclusivement concentrée sur la question du conflit des cultures<sup>13</sup>. En réalité, il n'y a pas conflit mais projection d'une culture sur l'autre, et résistance culturelle occidentale involontaire de la part du narrateur. Ces deux phénomènes, poétiques plutôt que psychologiques en tant qu'ils se manifestent dans les postures narratives et images adoptées par le narrateur en son récit, font surgir l'horizon d'un au-delà du plaisir. La résistance à l'acculturation a des conséquences sur la narration, principalement la dissémination d'images associant corps et nourriture, plaisirs et mort. Toute la question que pose le récit devient ainsi : qui est le cannibale ? ou plutôt, pour citer Ismaël : « Mais qui n'est pas un cannibale<sup>14</sup> ? »

9 *T*, 61, 70.

10 D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* [1923], Cambridge, CUP, 2003, p. 126-128.

11 Robert K. Martin, « "Envidable Isles": Melville's South Seas », *Modern Language Studies*, vol. 12, n° 1, 1982, p. 70.

12 Samuel Otter, *Melville's Anatomies*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 19, 46.

13 Elizabeth Renker, *Strike Through the Mask: Herman Melville and the Scene of Writing*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996, p. 2.

14 *MD*, 337, 1114.

Dans cette perspective, les scènes de repas et de partage de nourriture sont essentielles parce qu'elles sont en lien direct avec la menace de l'ingestion. Accepter la nourriture taïpie, c'est déjà être pris dans un système symbolique dont l'anthropophagie et le tatouage ne sont que les manifestations les plus extrêmes. Cette menace, qui relève en large partie du fantasme, c'est-à-dire d'une construction fictive qui informe la diégèse et toute la narration de la perception, participe à la dissémination de signes textuels qui plongent le récit dans la poursuite d'un objet impossible et qui n'ose se dire pleinement : la possibilité, voire la tentation, du cannibalisme. Ce que le texte suggère, c'est que le cannibalisme est bien plus une obsession occidentale qu'une réalité taïpie, et relève d'un aboutissement simultanément désiré et repoussé des plaisirs de la consommation<sup>15</sup>.

Le paradoxe s'inscrit au cœur de *Typee*, dont le narrateur s'évertue à dédramatiser le cannibalisme, désavouer les rumeurs, les sources

15 Pour Charles Roberts Anderson, le cannibalisme est une « exagération dramatique » révélatrice du travail de fictionnalisation effectué par Melville (*Melville in the South Seas*, New York, Columbia UP, 1939, p. 190). Les sources principales de Melville – G. H. von Langsdorff, *Voyages and Travels in Various Parts of the World, During the Years 1803, 1804, 1805, 1806, and 1807* (1813), David Porter, *Journal of a Cruise Made to the Pacific Ocean, in the US Frigate Essex, in the Years 1812, 1813, 1814* (1815), William Ellis, *Polynesian Researches* (1833), et Charles S. Stewart, *A Visit to the South Seas, in the US Ship Vincennes, During the Years 1829 and 1830* (1831) – ne sont pas toujours d'accord concernant les rumeurs cannibales : Stewart et Langsdorff considèrent les Polynésiens comme cannibales (voir Charles S. Stewart, *A Visit to the South Seas*, New York, Praeger Publishers, 1970, p. 319), mais pas Porter. Néanmoins, il semblerait que dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au moment où Melville écrit *Typee*, les Polynésiens n'aient généralement plus été considérés comme cannibales, selon Peter J. Kilson (« Sustaining the Romantic and Racial Self: Eating People in the South Seas », dans Timothy Morton [dir.], *Cultures of Taste/Theories of Appetite: Eating Romanticism*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 79). Kilson utilise les travaux de Nicholas Thomas (*In Oceania: Visions, Artifacts, Histories*, Durham, Duke UP, 1997) qui décrivent comment l'obsession occidentale du cannibalisme a pu donner lieu à des supputations de cannibalisme chez des peuples qui n'y étaient pas enclins, et de la part de ces peuples eux-mêmes à des « performances de cannibalisme » en réponse aux attentes des colons. Si la réalité du cannibalisme en Polynésie était déjà remise en question au moment de l'écriture et de la publication de *Typee*, l'insistance narrative sur cette question n'en est que plus significative. Le récit met lui-même en scène une « performance de cannibalisme » dans l'œil de la narration.

secondaires et les approximations, tout en les réactivant et les réinvestissant malgré lui. Le pouvoir de la rumeur se note ainsi dans la persistance et insistance de mots qui créent (poétiquement) des fantasmes, et deviennent par là des symptômes. La thématization du cannibalisme n'est donc pas seulement un procédé sensationnaliste<sup>16</sup>, il s'y joue une certaine compréhension du plaisir et de ses formes les plus interdites. Le récit établit un lien entre les plaisirs de la nourriture et l'interdit du cannibalisme par la représentation narrative de la gourmandise des corps, c'est-à-dire la manière dont aliments et corps, désir et cannibalisme, se trouvent fantasmatiquement mêlés dans la perception-narration. Ainsi, ce qu'on appellera jouissance serait l'horizon d'une réunion impossible entre le plaisir de consommer, la peur d'être consommé, et la peur de désirer consommer à son tour, un point d'orgue fantasmé d'ingestion, de plaisir et de mort. Il s'agit de repérer les mécanismes textuels qui semblent faire de cette menace une tentation qui relève, selon une perspective lacanienne, d'un horizon interdit du jouir qui ne peut se dire mais se manifeste, comme un point aveugle du récit, dans l'entrelacs des images de plaisirs et de mort, au point de contact de l'imaginaire et du Réel<sup>17</sup>. Aussi peut-on lire dans les

16 Pour Mary K. Bercaw Edwards, le cannibalisme est utilisé dans *Typee* pour satisfaire un goût populaire dans l'Amérique du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (*Cannibal Old Me: Spoken Sources in Melville's Early Works*, Kent, Kent State UP, 2009, p. 4, 78).

17 La notion de *jouissance* a été introduite par Lacan dans le séminaire VII (*Éthique de la psychanalyse, 1959-1960*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 225-241). Elle est développée dans le séminaire « Encore » de 1972-1973, et divisée en différents types que Patrick Valas décrit dans *Les Di(t)ensions de la jouissance* (Paris, éditions du Champ lacanien, 2009, p. 11-12, 27-51). Nous désignons par « jouissance » un au-delà du plaisir, l'intuition d'une expérience-limite et une expérience de la limite, qui est, pour le sujet, l'intuition de son abolition que signifierait l'atteinte de la Chose, interdite et impossible. On ne cherche pas ici à se livrer à une lecture « symptomale » de *Typee*, mais plutôt à une lecture des surfaces et des signes produits par le récit, constitutifs d'un langage et par là d'un inconscient du texte (considérant que, si l'inconscient est structuré comme un langage, inversement une structure langagière peut produire un inconscient). Il s'agit d'une dynamique performative : la surface du texte crée sa profondeur, et la profondeur est dans la surface. Il faut, dit Lacan, dissocier l'inconscient de la profondeur : l'inconscient est une surface qui se situe entre la perception et la conscience.

contradictions du discours narratif la possibilité du cannibalisme, voire une tentation et un désir de cannibalisme, que le récit va à la fois tenir à distance et dévoiler, conjuguant attraction et répulsion dans un même mouvement. La distribution initiale des plaisirs idylliques nourrit un désir de consommation du corps autre, ingestion interdite qui devient l'organe-obstacle de la jouissance<sup>18</sup>.

### L'IMPOSSIBILITÉ D'UNE ÎLE

88

*Typee* s'ouvre sur une mise en scène lyrique et pathétique de l'expérience de la faim. Le narrateur s'adresse au lecteur avec force exclamations pour dire l'absence de nourriture : « plus une seule patate douce, plus un igname », ni de bananes, ni d'oranges, ne restent que des salaisons et du biscuit<sup>19</sup>. Ce mode rhétorique dit l'absence par l'hyperbole, le manque par l'inflation langagière. À l'inverse, plus tard, c'est dans l'abondance physique et linguistique de la nourriture taïpie que se glissera la vision du vide derrière l'abondance de façade. L'histoire de Pierre (Pedro), le dernier coq survivant, personnifié avant d'être mis à mort, montre que dès l'ouverture du récit, manger ou ne pas manger est une question de vie ou de (mise à) mort<sup>20</sup>. Cette obsession de la nourriture, liée à l'expérience initiale de la faim, va laisser sa marque sur la narration de la perception. L'aliment va devenir matière à métaphore, mécanisme crucial dans la suite du récit. Lorsque le narrateur espère voir le navire se rapprocher de la terre ferme, il utilise déjà une image alimentaire : « Pauvre vieux navire! [...] j'espère te voir bientôt à un jet de biscuit de la joyeuse terre<sup>21</sup> [...] »

Dans ce contexte, l'idée de fuir le navire a pour principe, plus que la révolte face à la tyrannie du capitaine, la recherche du plaisir : « L'idée

---

18 Pour Caleb Crain, ce désir, c'est le désir homosexuel (« Lovers of Human Flesh: Homosexuality and Cannibalism in Melville's Novels », *American Literature*, vol. 66, n° 1, 1994, p. 25-53), mais nous étudions plutôt la manière dont le motif du cannibalisme permet d'interroger les rapports entre plaisirs et jouissance.

19 *T*, 7, 11.

20 *T*, 8, 12.

21 *T*, 9, 13.



me plaisait beaucoup [*pleased me*]. Elle semblait unir toutes les facilités de réalisation à des joies [*enjoyments*] appréciables goûtées en toute tranquillité<sup>22</sup> ». Cependant, une fois sur l'île, le récit de l'échappée de Toby et Tommo prend la forme d'un chemin de croix. Le périple jusqu'à la vallée a valeur de cheminement initiatique, marqué par la souffrance, la faim et la soif, avant que ne soit atteinte la « vallée heureuse<sup>23</sup> ». Ces circonstances renforcent l'attrait fantasmatique de la vallée : « [Elles] ne faisaient qu'augmenter mon désir d'atteindre un lieu qui nous promettait abondance et repos<sup>24</sup> ». Ce contraste traduit le cheminement des rapports entre souffrance et plaisir, où le plaisir futur est attendu comme le soulagement et la récompense d'une souffrance présente, et fonctionne selon le mécanisme de l'antipéristase : le plaisir futur espéré lui est inversement proportionnel<sup>25</sup>.

Une fois dans la vallée heureuse, le plaisir se reçoit sans prix à payer : chez les Taïpis, le maître-mot est celui de la disponibilité des ressources et de la gratuité des plaisirs<sup>26</sup>. Pour le narrateur, le régime des plaisirs taïpis se caractérise par l'absence de douleur et de besoin : « [Ils] ignore[nt] presque tout des maux et des souffrances de la vie<sup>27</sup> ». À l'inverse, la « civilisation » est toujours marquée par la binarité du contraste, le plaisir et la douleur, le bien et le mal. Pour le « voluptueux indigène dont tous les désirs sont comblés<sup>28</sup> », l'espace des plaisirs de la vallée heureuse n'est donc pas caractérisé par l'antipéristase, mais par l'immédiate disponibilité des plaisirs sans le contrepoint de la douleur. La nécessité de l'effort et du contraste disparaît, tout comme les marqueurs temporels. Si l'échappée vers la vallée était rythmée en nuits et journées, une fois que Tommo et Toby se retrouvent hôtes de la vallée, s'instaure un temps

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

23 *T*, 135, 149.

24 *T*, 59, 68.

25 Sur la notion d'*antipéristase*, qui désigne l'action de deux qualités contraires dont l'une augmente la force de l'autre, voir le chapitre 7 du présent ouvrage, « Vie et antipéristase ».

26 Voir, dans le chapitre 12 du présent ouvrage, la sous-partie « Plaisirs et civilisations dans *Typee* et *Omoo* ».

27 *T*, 135, 149.

28 *Ibid.*

circulaire de la répétition du même, signifié par l'absence de marqueurs temporels, comme l'indique la préface : « [...] l'auteur perdit toute notion des jours de la semaine<sup>29</sup> ». La Nouvelle-Cythère est un espace sans douleur et sans temporalité, une stase temporelle dans un espace fermé, c'est-à-dire une utopie<sup>30</sup>.

Le narrateur, en sa qualité d'hôte (prisonnier), est au centre de ce dispositif de plaisirs. Les nombreuses occurrences de la locution verbale « *we regaled ourselves* » (« nous nous régâlâmes ») et ses variantes sont significatives de l'importance du plaisir buccal<sup>31</sup>. Le verbe anglais *regale* est issu de l'ancien français *gale*, signifiant plaisir<sup>32</sup>, et connote l'adjectif *regal*, régalien. Pour le narrateur, les plaisirs du palais deviennent rois, les Taïpis prêtant « une attention constante à la satisfaction de [son] palais<sup>33</sup> ». Aussi se voit-il octroyé une position régaliennne, qu'il s'approprie lorsqu'il décrit leurs attentions à son égard via le champ lexical de la déférence : « Reçu partout avec la plus déférente amabilité [*deferential kindness*], nourri sans cesse des fruits les plus délicieux, servi par des nymphes à l'œil noir, et jouissant [*enjoying*] en outre des attentions du dévoué Kori-Kori, je songeai que, pour un séjour parmi des cannibales, personne n'en aurait pu effectuer de plus agréable<sup>34</sup>. » Depuis sa position d'hôte-roi, le narrateur peut faire l'éloge des nourritures terrestres et prendre la posture humoristique d'un philosophe-roi épicurien, régime de bananes à la main, « dont [il goûte] de temps à autre tout en [se] faisant les susdites réflexions philosophiques<sup>35</sup> ». Ainsi, à l'inverse de Toby qui les appelle cannibales, il est tenté de souscrire à une image idyllique des Taïpis : « [...] je doute qu'il existe dans tout le Pacifique

90

---

29 *T*, 4, 9.

30 De même, le contraste du paradis et de l'enfer disparaît : la « vallée heureuse » telle que décrite par le narrateur est le reflet exact du paradis taïpi décrit par Kori-Kori (*T*, 187, 204). L'idée même de paradis perd son sens sans le contraste d'une vallée de larmes.

31 Par exemple, *T*, 58, 92, 188, 245.

32 Charles T. Onions (dir.), *Oxford Dictionary of English Etymology* [1966], Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 751.

33 *T*, 124, 137.

34 *T*, 134, 148.

35 *T*, 36, 41.

une race d'épicuriens plus courtoise [*gentlemanly*], plus généreuse et plus amène<sup>36</sup>. » Les Taïpis et le narrateur semblent se rencontrer au sein d'un épicurisme de bon aloi. Néanmoins, l'occidentalisation des Taïpis par les catégories de « gentleman » et « épicurien » ouvre la possibilité d'un effet miroir : si les Taïpis peuvent être gentlemen, l'Occidental peut-il être cannibale ?

L'épicurisme affiché de Tommo ne résiste pas longtemps à la force de l'inquiétude. Une irréductible différence culturelle explique pourquoi la jouissance prolongée de la vallée heureuse lui est impossible : pour lui, ces plaisirs ne peuvent être gratuits, ils doivent cacher quelque chose (probablement une douleur, puisque pour l'Occidental tout plaisir est la récompense d'une douleur). Cela l'empêche de se convertir au système des plaisirs taïpis. Cette résistance culturelle est nourrie par le doute qui prend diverses formes et ne cesse de planer sur la vallée. Avant leur arrivée, Tommo et Toby se posaient la question importante de l'identité des naturels : « Taïpi ou Hapaa<sup>37</sup> ? », question qui signifie « cannibales ou pas cannibales ? », et qui ne sera pas résolue sans peine : « Je lui rappelai que ni lui ni moi ne pouvions avoir aucune certitude<sup>38</sup> ». C'est ce doute qui va contaminer l'expérience des plaisirs, car, s'attachant à divers objets, il ne disparaît jamais du récit et va rapidement concerner les intentions des Taïpis. Tant de plaisirs doivent avoir un prix, que le narrateur suppose être celui du cannibalisme. Ainsi manger, participer à l'offre des plaisirs, signifierait se condamner à être mangé. La jouissance de ce nouvel éden est impossible pour qui y pénètre entaché de sa compréhension du plaisir comme récompense d'une douleur. Pour le narrateur, le doute vient bien de ce que ces plaisirs offerts paraissent « incompréhensibles<sup>39</sup> ». Ainsi, tout comme il n'y a pas de paradis sans enfer, l'antipéristase de plaisir et douleur est réintroduite par l'intermédiaire des symptômes de souffrance : angoisse, mélancolie et jambe malade. Bien qu'il célèbre les plaisirs « purs » (« *unalloyed* ») des sociétés primitives<sup>40</sup>, la vallée taïpie

36 T, 107-108, 119. Traduction légèrement modifiée.

37 T, 85, 95.

38 T, 58, 67.

39 T, 107, 119.

40 T, 135, 149.

n'est pas pour lui, pour reprendre une expression de *Mardi*, « une terre de plaisir sans mélange [*unalloyed*<sup>41</sup>] ». La conversion entre le régime occidental du plaisir comme récompense et le régime taïpi du plaisir gratuit lui est impossible : voilà mise en valeur l'impossibilité d'une île. Le narrateur crée son propre enfer (diégétique et textuel), car cette impossible acceptation des plaisirs gratuits nourrit le fantasme de cannibalisme, dont on peut tenter de lire les symptômes.

### SYMPTÔMES : CORPS-NOURRITURES, DÉSIR ET CANNIBALISME

92 Les plaisirs gratuits de la vallée taïpie cessent vite pour Tommo d'être des plaisirs, le « mal mystérieux » de sa jambe vient bientôt « [empoisonner] toutes [ses] joies [*enjoyment*] passagères<sup>42</sup> ». Il y a ainsi, dans *Typee*, quelque chose comme une résistance au plaisir qui est une expérience des limites du jouir. Les contradictions et tensions internes au récit du narrateur sont la preuve que pour lui, la vallée est impossible, car ses cadres d'appréhension et de description du monde taïpi sont des cadres occidentaux qui persistent et y introduisent des fantasmes<sup>43</sup>. Aussi le récit est-il marqué par de nombreuses contradictions entre perception et narration, c'est-à-dire entre ce que le narrateur voudrait décrire et la manière dont il le décrit, rendues manifestes par les images et comparaisons utilisées<sup>44</sup>. La représentation des serpents dans le récit illustre bien ce phénomène textuel. Le narrateur indique explicitement

---

41 *M*, 774, 853.

42 *T*, 129, 143.

43 On s'inspire ici de la thèse lacanienne selon laquelle « le réel, c'est l'impossible », c'est-à-dire que la perception du réel est toujours médiatisée par le signifiant, donc symbolisée. Le signifiant est à la fois ce qui sépare et donne accès à la réalité (symbolisée), mais non au Réel. Les discours qui se superposent à la perception de l'île relèvent ainsi de ce que Lacan appelle le symbolique.

44 Il y a deux instances du *je* dans *Typee* : le *je* narrateur et le *je* personnage (doté d'un nom propre, Tommo). Ainsi se superposent et s'imbriquent événements (relevant de la perception) et images (relevant de la narration). Les images utilisées pour relater les événements (réels ou fictifs, peu importe) peuvent ainsi être considérées comme à la fois indicatives et créatrices de la hantise du cannibalisme.

qu'il n'y a pas de « reptiles venimeux » dans la vallée<sup>45</sup>. Et pourtant, il raconte avoir spontanément pensé à la présence d'un « reptile venimeux » pour expliquer la réaction d'effroi des jeunes filles lorsqu'il outrepassa un tabou<sup>46</sup>. Malgré lui, donc, la possibilité du serpent et son image font retour. Cette image est utilisée dans le récit à plusieurs reprises comme élément de comparaison : « Soudain, je vis [Toby] faire un mouvement de recul, comme s'il venait d'être piqué par une vipère<sup>47</sup> », dit-il, et plus tard : « Il se dressa immédiatement, comme piqué par une vipère<sup>48</sup> ». Bien qu'absente de l'île, la vipère est donc néanmoins présente dans le récit sous forme d'image. Cette (ré)introduction dans l'univers taïpi par le récit n'est pas innocente : dans son discours, le narrateur importe le serpent occidental, c'est-à-dire le symbole du Mal, la possibilité d'une menace. Il est bien, d'une certaine façon, un colon comme les autres, car justement les colons sont des vipères introduites sur l'île, selon ses propres termes : « [Les indigènes sont] prêts à embrasser les étrangers. Fatale étreinte ! Ils serrent sur leur poitrine les vipères dont la morsure empoisonnera toutes les joies<sup>49</sup> ». Cet exemple de la vipère est donc emblématique de la manière dont le narrateur importe des images qui perpétuent certaines représentations fantasmatiques qui lui sont propres. La mise en place textuelle du fantasme de cannibalisme fonctionne selon un mécanisme similaire. Lorsque perception et narration se superposent sans néanmoins se confondre, le mouvement par lequel la langue importe ses images accompagne celui par lequel le narrateur injecte ou crée du fantasme.

Les différences de régimes entre Tommo et les Taïpis constituent un premier élément qui participe à la dissémination du doute cannibale. Tel qu'il est décrit par le narrateur, le régime taïpi est inscrit dans le signifiant *Taïpi* lui-même, « car le mot "Taïpi", en dialecte marquisien, signifie

---

45 T, 229, 249.

46 T, 238, 258.

47 T, 76, 86.

48 T, 237, 257.

49 T, 32, 37.

“amateur de chair humaine” [*a lover of human flesh*<sup>50</sup>] ». Il fonctionne ainsi comme un signe qui préfigure la menace du cannibalisme tout en le dissimulant sous la langue étrangère. Le narrateur rapporte en outre les propos des naturels de Nuku-Hiva, qui qualifient les Taïpis d’« incorrigibles cannibales » : « *inveterate gormandizers of human flesh* »<sup>51</sup>, expression qui connote à la fois le régime cannibale, le plaisir qu’il suscite et le péché de gourmandise qu’il constitue. Néanmoins, il s’agit d’une étymologie fantaisiste : le mot signifiait *ennemi*, ainsi il n’avait, étymologiquement parlant, aucune raison d’inspirer un « effroi indicible »<sup>52</sup>. Victime de cette étymologie fantaisiste, le narrateur est donc en réalité victime de discours erronés rapportés par les naturels de Nuku-Hiva<sup>53</sup>. C’est de l’investissement du fantasme dans le signifiant que viennent ses terreurs indicibles.

Outre l’étymologie trompeuse, le cannibalisme potentiel semble contredit par le fait que les Taïpis sont végétariens. Le narrateur est le seul carnivore, comme il l’explique lui-même : « Le porc ne figure pas parmi les éléments principaux de l’alimentation marquisienne<sup>54</sup> ». C’est donc un plat qui lui est avant tout destiné : « [...] un porc rôti, et lequel plat, j’ai toutes les raisons de le croire, n’était que pour mon seul agrément<sup>55</sup>. » Or le porc est un aliment que le récit associe indirectement à la chair humaine dans l’épisode du *puarkee*. Lorsque Toby et Tommo font face à quelque chose qu’ils perçoivent comme un « bébé rôti », pour Tommo, la seule manière de faire la lumière sur cette affaire et de savoir s’il s’agit de porc ou de viande humaine, c’est d’y goûter : « Comment peux-tu savoir ce que c’est ? – En y goûtant, bien sûr<sup>56</sup> ». Pour le narrateur, la preuve du *puarkee*, c’est de le manger, mais il est prêt à prendre dans le même temps

50 *T*, 30, 35. Le fantasme (fantôme) du cannibalisme est ainsi inscrit dans le titre même de l’œuvre.

51 *Ibid.*

52 Charles Anderson, *Melville in the South Seas*, *op. cit.*, p. 101.

53 *T*, 30, 35. Le signifiant *Taïpi* cannibale n’est néanmoins qu’un faux nom parmi d’autres, comme « Toby » (*T*, 38, 43) ou « Tommo » (*T*, 80, 90). Un petit théâtre de faux noms (qui cachent peut-être quelque chose) se met en place.

54 *T*, 179, 196.

55 *T*, 165, 181.

56 *T*, 105, 116-117.

le risque du cannibalisme, comme pour satisfaire un appétit en puissance qui reste non-dit. Ainsi s'établit un dangereux continuum entre viande animale et viande humaine, par lequel Tommo se rapproche malgré lui du cannibalisme. Ismaël confirmera, dans *Moby-Dick*, cette association de régime carnivore et régime cannibale en comparant le spectacle d'une halle aux viandes à un spectacle cannibale, et en considérant qu'un Fidjien mangeant un missionnaire par nécessité est moins coupable qu'un gourmet éclairé dévorant un pâté de foie gras par gourmandise<sup>57</sup>.

Une autre caractéristique des Taïpis qui devrait les laver du soupçon de cannibalisme, c'est leur beauté, qui est liée à leur végétarisme, si l'on en croit cette remarque : « On peut attribuer cette blancheur merveilleuse [de leurs dents] au régime entièrement végétarien de ces gens<sup>58</sup> [...] ». Les Taïpis sont à la fois beaux (la blancheur des dents est métonymique de leur beauté) et végétariens, semblant ainsi à la fois « purs » et « sains ». En cela, le discours du narrateur rejoint peut-être certains récits de voyage des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles selon lesquels la beauté des Polynésiens les éloignait du soupçon de cannibalisme<sup>59</sup>. Mais en dépit de ces éléments, et en même temps qu'il cherche à corriger ses « préjugés les plus faux<sup>60</sup> », il persiste à les en soupçonner.

Son obsession du cannibalisme est à la fois révélée et nourrie dans le retour de symboles et associations parfois contradictoires qui constituent des énoncés latents dans son récit. Puisque le cannibalisme est un indicible – comme le dit Toby : « pourquoi voudrais-tu que ces démons nous aient nourris de la sorte pendant ces trois derniers jours, si ce n'est pour quelque chose qui te fait bien trop peur pour pouvoir en parler<sup>61</sup>? » –, l'angoisse du cannibalisme est moins l'objet de remarques explicites de la part du narrateur, que d'images qui construisent un

57 *MD*, 337, 1113-1114.

58 *T*, 195, 214.

59 Peter J. Kilson, « Sustaining the Romantic and Racial Self », art. cit., p. 87. La beauté des Polynésiens est un *topos* que l'on trouve dans Charles S. Stewart, par exemple, qui utilise la comparaison à Apollon (*A Visit to the South Seas*, *op. cit.*, p. 228, 259) tout comme Tommo décrivant Marnou (*T*, 148, 162).

60 *T*, 218, 238.

61 *T*, 104, 115.

discours involontaire que le lecteur peut reconstituer à partir de ses traces. Le sel est, par exemple, un motif dont la répétition sous différentes formes alimente la suspicion du cannibalisme. Le narrateur note la valeur du sel pour les Tãïpis, dont la rareté en fait un condiment extrêmement prisé<sup>62</sup>. Ce principe de rareté fait aussi la valeur des visiteurs à leurs yeux : « Vu [leurs] relations restreintes avec les Européens, on ne peut s'étonner si les habitants de la vallée manifestèrent à notre égard une telle curiosité<sup>63</sup> ». Aussi les visiteurs acquièrent-ils une valeur proportionnelle à leur rareté, comme le sel. Or il se trouve que le sel est, pour ces visiteurs-matelots, un élément capital de la vie à bord (toute en nuances de sel) qui fait d'eux de véritables corps salés, comme le rapporte Ned, parlant justement des goûts alimentaires tãïpis : « [...] il paraît qu'ils n'aiment pas la chair de marin, c'est trop salé<sup>64</sup>. » Cela semble contradictoire : étant donné la valeur qu'ils accordent au sel, les Tãïpis devraient au contraire adorer la chair de marin. Si l'on suit la logique (implicite et fantasmatique) de cette chaîne d'énoncés, alors on peut supposer que pour le narrateur, les Tãïpis n'ont que d'autant plus de raisons de vouloir le dévorer. On voit comment cette allusion au sel constitue un énoncé latent (construit par la poétique du texte) qui suscite et nourrit la hantise du cannibalisme. Le récit est ainsi prisonnier de ses contradictions : la beauté et le régime végétarien des Tãïpis devraient les absoudre de l'accusation de cannibalisme, mais le présupposé du cannibalisme fait retour sous la forme des représentations contradictoires qui en dessinent la menace persistante.

Si ce fantasme persiste, c'est aussi parce que le régime végétarien lui-même n'est pas innocent dans la poétique melvillienne. Il est associé à un certain goût des corps, car les corps masculins et féminins dans *Typee* sont des fruits, construits comme des percepts dans les entrelacs de la perception et de la narration. Le récit de voyage conjugue traditionnellement érotique et exotique, et joue sur les conventions

62 Voir, dans le chapitre 12 du présent ouvrage, la sous-partie « Plaisirs et civilisations dans *Typee* et *Omoa* ».

63 *T*, 83, 93.

64 *T*, 31, 36. Tommo insiste au début du récit sur leur régime de viandes séchées et l'« infinie variété » de leurs « propriétés salines » (*T*, 27, 31).



du genre pour créer un espace d'expression érotique<sup>65</sup>. C'est bien le cas dans *Typee*, selon une configuration originale qui associe érotique et cannibalisme. Par le jeu de ces percepts, le corps désirable devient potentiellement mangeable. Plus que de simples sous-entendus érotiques, cette confusion relève d'un retour linguistique du refoulé : le cannibale n'est pas celui qu'on croit. La faim, notée dès l'ouverture du roman, se transforme en gourmandise lorsque l'on passe d'un contexte de privation à celui d'abondance, où le besoin se transforme en désir. Tout concorde dans le récit à faire du narrateur un cannibale dans le placard, le plus cannibale des cannibales. Le cannibalisme est ainsi dans le regard, non dans la culture regardée, jusqu'à témoigner d'un désir de cannibalisme suscitant attirance et répulsion<sup>66</sup>.

Si le narrateur appelle les Taïpis des « gourmands contre-nature » (« *unnatural gourmands* »<sup>67</sup>), lui-même est le premier des gourmands. C'est dans la répétition de ses plaisirs que s'imisce la possibilité du cannibalisme, car il montre une grande propension à percevoir des aliments dans des corps. L'image déjà citée du biscuit qui ouvre le récit donne le ton : les aliments prévalent dans les réseaux d'images. Cette association des corps à des aliments passe par un aliment clef chez les Taïpis : la noix de coco, qui est, avec le fruit à pain, l'aliment central de leur régime. La noix de coco est régulièrement associée à un crâne, tant et si bien que les deux deviennent inséparables et créent un nouveau percept dans la poétique du récit : le crâne-noix de coco. Le narrateur

65 Justin Edwards, *Exotic Journeys: Exploring the Erotics of U.S. Travel Literature (1840-1930)*, Hanover, University of New Hampshire, 2001, p. 3.

66 Pour Gananath Obeyesekere, le fantasme occidental du cannibalisme en Polynésie a partie liée avec l'expérience du cannibalisme de survie en cas de naufrage ou de famine. Il mentionne un exemple qui fut particulièrement marquant dans l'Amérique du XIX<sup>e</sup> siècle : le naufrage de l'*Essex* en 1820 (*Cannibal Talk: The Man-Eating Myth and Human Sacrifice in the South Seas*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 40-41). Melville fut durablement hanté par cet événement et par le récit d'Owen Chase, *Narrative of the Most Extraordinary and Distressing Shipwreck of the Whale-Ship Essex* (1821), qui raconte comment les survivants durent se livrer à des actes de cannibalisme. Le récit fut une source d'inspiration importante pour *Moby-Dick* et l'on trouve une allusion à l'*Essex* dans *Clarel*, où le capitaine Pollard inspire à Melville l'histoire d'un capitaine qui se résout au cannibalisme (C, 117).

67 T, 37, 43.

décrit la première apparition d'un crâne-noix de coco dans le récit comme une erreur de perception. Un groupe de noix de coco flotte en direction du navire, ce qui ne laisse pas de le surprendre :

Il avait en son centre un objet que je pris d'abord aussi pour une noix de coco ; mais celle-ci était bien le plus extraordinaire spécimen du genre que j'eusse jamais vu. Elle ne cessait de tourner et de danser parmi les autres de la façon la plus insolite, et quand elle fut plus proche, je lui trouvai un singulière ressemblance avec le crâne [*skull*] brun et rasé de l'un quelconque des sauvages. Bientôt s'y révéla une paire d'yeux, et la vérité m'apparut : ce que j'avais pris pour un fruit était tout bonnement la tête d'un insulaire<sup>68</sup> [...].

98

Entre le crâne et la noix de coco dans le récit de Tommo s'instaurent une relation réciproque et un devenir mutuel (semblables à ceux qui lient la guêpe et l'orchidée pour Deleuze et Guattari) par lesquels un crâne devient une noix de coco, et une noix de coco un crâne<sup>69</sup>. Ce percept réapparaît au moment de décrire le médecin taïpi – « Il avait le crâne chauve comme une noix de coco polie (fruit auquel d'ailleurs il ressemblait fort par son aspect lisse et sa couleur)<sup>70</sup> » –, ou lorsque des coques de noix de coco placées dans des paniers sont dites nues et comme dotées de vision (par le verbe *peeping forth*), devenant ainsi des têtes humaines<sup>71</sup>. Le monument pyramidal composé de calebasses vides et de « noix de coco polies » que Kori-Kori montre à Tommo lui évoque l'image d'un « cénotaphe fait de crânes »<sup>72</sup>, association qui revient dans les mots de Kori-Kori décrivant le dieu Moa Artua, qui « pouvait faire surgir un cocotier de sa tête (celle de Kori-Kori<sup>73</sup>) ». Tel est précisément le pouvoir (involontaire) du narrateur, que de faire apparaître, par anamorphose, des crânes dans des visions de noix de coco. Aussi celles-ci

---

68 T, 19, 23.

69 Voir Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 17, 291.

70 T, 88, 99.

71 T, 106, 117-118.

72 T, 174, 190.

73 T, 192, 209.

sont-elles autant liées à la nourriture et à la vie qu'au crâne et à la mort<sup>74</sup>. Le point d'orgue de ces visions est la découverte bien réelle de trois crânes, dont l'un est celui d'un Blanc, sinistre *memento mori* qui conduit Tommo à s'interroger : « Étais-je destiné [...] comme lui, peut-être, à être dévoré, tandis que ma tête serait conservée, en effroyable memento [*memento*] de l'événement<sup>75</sup> ? » Dans la narration rétrospective, les visions de crânes-noix de coco sont en réalité *déjà* des *memento mori* par anticipation : antérieures (dans la diégèse) à la découverte de ces trois crânes, elles lui sont – en tant qu'images du récit – chronologiquement postérieures, et sont ainsi potentiellement les souvenirs issus de cette expérience, réinjectés dans le récit sous forme d'images.

Les corps des hommes et femmes taïpis sont eux aussi associés à la noix de coco. Les hommes ont l'habitude de s'oindre de son huile, ce qui donne à leur peau son extraordinaire douceur<sup>76</sup>, et les femmes s'en oignent la chevelure, élément traditionnel de l'érotique féminine<sup>77</sup>. Dans ces deux exemples, l'huile de coco suggère ainsi le plaisir du toucher (de la peau masculine douce et huilée) ou le plaisir des senteurs (de la chevelure féminine). Cette connotation érotique se retrouve dans le paradis taïpi décrit par Kori-Kori, où l'huile de coco s'intègre à un paysage-nourriture qui mélange diététique et érotique. Il s'agit en effet d'un heureux pays où les fruits à pain ressemblent à des seins (« sphères mûres »), où les corps « baignent [...] dans des fleuves d'huile de coco », et où les femmes sont « en abondance »<sup>78</sup>. Tommo résume cette description dans une énumération qui fait des jeunes filles des fruits parmi d'autres dans un « paradis de fruits à pain, de noix de coco et de jeunes filles<sup>79</sup> ».

*Typee* illustre ainsi parfaitement le mouvement par lequel, dans la poésie melvillienne, les jeunes filles en fleur peuvent devenir fruits.

74 Ce qui est assez ironique, puisque le cocotier est appelé l'« arbre de vie » polynésien dans *Omoa* (O, 549, 591; Genèse, II, 9).

75 T, 249, 270.

76 T, 197, 216.

77 T, 246, 267.

78 T, 186, 204.

79 T, 187, 204.

Le narrateur décrit la manière dont les femmes taïpies s'oignent du suc de la racine de *papa*, d'une couleur verdâtre qui se communique au teint : « Lorsqu'on en contemple une, on supposerait que c'est quelque fruit [*vegetable*] encore vert<sup>80</sup> », remarque qui vient juste après la mention du régime purement végétarien des Taïpis. On comprend que si les corps féminins sont des fruits, alors ils sont comestibles. Faïaoahé (Fayaway), elle, tend vers le fruit par sa peau, « d'un teint olivâtre chaud », et par ses dents, similaires aux « graines lactées » d'un fruit local, l'*aata*, « qui, coupé [*cleft*] en deux, les montre rangées de chaque côté, serties dans une pulpe rouge et juteuse »<sup>81</sup>. On ne peut qu'être frappé par la symbolique vaginale suggérée par le terme *cleft*, et l'image de cette pulpe rouge et juteuse sertie de dents qui évoque un *vagina dentata* associant fruits, érotique et danger de mort.

Ces métaphores filées de femmes-fruits mettent en place la continuité du corps et de l'aliment : le végétal est consommable, plus tentant encore peut-être que la viande de porc. Ainsi le narrateur tend-il à percevoir/narrer tous les corps comme autant d'aliments en puissance, ce qui témoigne d'un appétit sublimé dans les images, jusqu'à Toby, qui dort « comme pris en sandwich [*sandwiched*] entre deux draps de toile de Hollande<sup>82</sup> ». Le narrateur n'échappe pas à ce devenir-nourriture du corps, ainsi qu'il décrit sa propre jambe sous l'effet du massage opéré par le médecin taïpi, laissée « dans l'état d'un rumsteck que l'on a battu avant d'en entreprendre la cuisson<sup>83</sup> ». Sans s'en rendre compte, il se décrit lui-même comme le plat d'un banquet cannibale en préparation<sup>84</sup>. Il n'est pas non plus très éloigné de la viande de porc, comme le remarque Toby, pour qui ils courent le risque d'être « gavés », « exactement comme on

80 *T*, 197, 216. La description du *papa* est peut-être empruntée à Stewart (*A Visit to the South Seas*, *op. cit.*, p. 256), mais l'image du teint végétal est de Melville.

81 *T*, 95, 106.

82 *T*, 63, 72. Traduction légèrement modifiée.

83 *T*, 89, 100.

84 L'image rappelle celle utilisée par le lieutenant Elliott dans son journal : accompagnant Cook, il raconte avoir vu des cannibales manger de la chair humaine avec gourmandise, comme un « *Beef Steak* » (John Elliott, *Captain Cook's Second Voyage: The Journals of Lieutenants Elliott and Pickersgill*, éd. Christian Holmes, London, Caliban Books, 1984, p. 22).

fait à un porc avant de le tuer »<sup>85</sup>. Toutefois, les Occidentaux eux-mêmes sont plus friands de porc que les Taïpis, ce qui ne manque pas de créer une certaine ironie dans les rapports entre qui mange quoi et qui mange qui, d'autant plus que le narrateur utilise une image troublante qui conjugue aliments, érotique féminine et cannibalisme pour décrire l'excellence des porcs cuisinés à la taïpie : « un morceau de ceux-ci, placé sur la langue, fond comme un tendre sourire aux lèvres de la Beauté<sup>86</sup>. » Une dernière image de corps-viande pour décrire des corps embaumés vient clore ces réseaux d'associations symboliques entre corps et aliments : « Tous les restes que je vis offraient l'apparence d'un jambon qui a passé un certain temps dans une cheminée fumeuse<sup>87</sup>. »

Dans une poétique du récit qui fait des corps des aliments, et des aliments des corps, difficile donc d'échapper à la hantise du cannibalisme. Aussi observe-t-on l'observateur dans ses observations, le narrateur dans ses images : la menace du cannibalisme, antérieure à la narration et à l'observation, donne naissance à la rumeur textuelle du cannibalisme, où peu à peu les corps se transforment en aliments potentiels. La menace n'est plus tant, peut-être, d'être dévoré, que d'être tenté de dévorer à son tour. Si, pour Lacan, le fantasme est ce qui soutient le désir en en voilant l'objet<sup>88</sup>, tant et si bien qu'on ne sait plus précisément quel est l'objet véritable du désir, la consommation du corps de l'autre est interdite autant que désirée, et cette fascination trouble s'exerce à la fois comme peur et comme désir. Ces images fantasmatiques d'un obscur objet du désir relèvent de ce que Lacan appellerait l'imaginaire<sup>89</sup>. Dans *Typee*, l'imaginaire du désir pointe ainsi vers un désir de cannibalisme, qui se construit textuellement comme une répulsion qui cache une attraction, et fait retour dans une narration qui confond les corps et les aliments.

85 *T*, 104, 116.

86 *T*, 172, 189.

87 *T*, 210, 229.

88 Patrick Guyomard, *La Jouissance du tragique. Antigone, Lacan et le désir de l'analyse*, Paris, Aubier, 1992, p. 51. Pour Lacan, le fantasme est aussi ce qui sépare le sujet du Réel et de la jouissance.

89 Sur les liens de l'imaginaire au symbolique et au Réel, voir : Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage », dans *Écrits I* [1966], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1999, p. 235-321.

Les symptômes dont souffre le narrateur et la hantise de ses « sinistres pressentiments<sup>90</sup> » peuvent ainsi être interprétés comme les signes de ce désir d'ingérer le corps de l'autre manifesté poétiquement par le récit. En réponse à la question « Qui n'est pas un cannibale ? », tout porte à croire que dans *Typee*, le plus cannibale des cannibales, c'est l'homme blanc. Comme le note le narrateur décrivant sa première rencontre avec un couple de Taïpis effarouchés, sans réaliser l'ironie de sa remarque : « [...] je crois fort que les pauvres créatures nous prirent pour une paire de cannibales blancs prêts à faire d'eux notre repas<sup>91</sup>. »

#### L'HORIZON DE LA JOUISSANCE : FÊTES GALANTES ET DANSES MACABRES

102

Dans cette tentation textuelle du cannibalisme, nous voulons lire et voir l'horizon d'une jouissance au sens lacanien. Le récit de Tommo décrit des tableaux vivants qui cachent des natures mortes, que l'on découvre lorsque l'on tourne le regard du regardé vers le regardant, du narré vers le narrant. Ce régime descriptif de l'*ekphrasis* et de l'anamorphose porte le triomphe du voir pour mieux suggérer l'interdiction du goûter. Le fantasme du cannibalisme, nourri par la répétition des images de corps-nourritures, se prolonge ainsi dans l'entremêlement de deux autres isotopies dans le récit : fêtes galantes et danses macabres<sup>92</sup>. Si le fantasme textuel du cannibalisme suggère l'horizon de la jouissance, c'est au sens d'une jouissance absolue et absolument hypothétique, un rapport impossible à réaliser, car trop de limites (langage, signifiant, fantasmes) en obstruent la pleine réalisation<sup>93</sup>. À la différence du plaisir, qui est la satisfaction ressentie consciemment par le moi et exprimée comme telle (une diminution de la tension psychique qui vise le repos,

<sup>90</sup> *T*, 129, 142.

<sup>91</sup> *T*, 77, 87.

<sup>92</sup> Pour Michel Arrivé, « lire un texte, c'est identifier la (les) isotopie(s) qui le parcourent et suivre de proche en proche le (dis)cours de ces isotopies » (« Lire, dé-lire », *Pratiques*, n° 7-8, 1975, p. 15). Dans *Typee*, ces isotopies cachées construisent par anamorphose à la fois un fantasme de cannibalisme et un horizon de jouissance.

<sup>93</sup> Juan-David Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Rivages, 1992, p. 28, 40.

ce dont Tommo fait l'expérience au début de son séjour), la jouissance est pressentie inconsciemment lorsqu'un objet Réel au sens lacanien (c'est-à-dire impossible) est rencontré, et insiste par la répétition<sup>94</sup>. Dans *Typee*, l'horizon de cet objet réel et impossible, c'est l'horreur du corps de l'autre (ina)perçu comme ingérable. Comme l'indique Didier Moulinier, on ne jouit jamais totalement du corps de l'autre, sauf à le dévorer<sup>95</sup>.

Pour ce même auteur, la jouissance se situe au niveau de la répétition d'un plaisir entre les occurrences duquel s'est immiscé un symbole<sup>96</sup>. L'un de ces symboles, dans *Typee*, c'est le corps-nourriture. Si la jouissance, pour Lacan, n'est pas symbolisable par le langage, mais se situe en deçà du langage, dans l'ordre du Réel, l'intuition de la jouissance peut néanmoins courir sous les images et les mots, telle une poussée. Aussi la jouissance, interdite, peut-elle être néanmoins inter-dite, c'est-à-dire lisible entre les lignes<sup>97</sup>. Comme l'écrit Monique Tricot, la jouissance n'est pas sans lien avec la mort, mais elle a trait aussi au corps, au langage, au sexe et à la vie : « Lacan [...] la présente comme "zone interdite", "foyer brûlant à éviter", accentue son lien au Réel, mais la présentera aussi comme le rapport de l'être parlant à son corps et écrit dans *Encore* : "Là où ça parle, ça jouit"<sup>98</sup>. » Dans *Typee*, plaisir, mort et jouissance sont associés dans une économie textuelle qui distribue les apparitions d'images morbides sous les appareils du plaisir. Aussi retrouve-t-on, dans le texte, le mouvement conjoint d'*éros* et *thanatos*, et aperçoit-on des

94 Dans une perspective psychanalytique, en particulier lacanienne, le plaisir peut ainsi être un garde-fou, à fonction presque apotropaique, visant à tenir à distance la jouissance, comprise comme outrepassement et transgression du principe de plaisir.

95 Didier Moulinier, *Dictionnaire de la jouissance*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 131.

96 *Ibid.*, p. 130.

97 Le mot est de Lacan, dans le séminaire XX (*Encore [1972-1973]*), Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 108). Il remarque aussi que « la jouissance ne s'interpelle, ne s'évoque, ne se traque, ne s'élabore, qu'à partir d'un semblant » (p. 85). Ce sont ces semblants (isotopiques) que nous désirons traquer. Qu'il s'agisse d'isotopies galantes est d'autant plus signifiant que l'amour courtois est pour Lacan un fil conducteur pour penser la jouissance, et une « façon tout à fait raffinée de suppléer à l'absence de rapport sexuel » (p. 65).

98 Monique Tricot, « Jouissance(s) et loi du surmoi », *Che vuoi?*, n° 25, 2006, p. 152.

crânes montrés/cachés sous les fêtes galantes. L'on nomme jouissance cette intuition d'un au-delà inter-dit du plaisir dans *Typee*, qui prend la forme du désir de cannibalisme.

104

Il faut d'abord comprendre comment la traversée de la jouissance dans *Typee* relève d'une problématique de langage. Renker note l'omniprésence du *tapa*, utilisé comme vêtement et comme papier, qui fait des Taïpis des personnages de papier<sup>99</sup>. Néanmoins, la page melvillienne n'est jamais blanche, et la page taïpie est toujours recouverte de signes fantasmatiques projetés par le narrateur. Aussi l'objet du regard est-il recouvert de multiples signes qui l'obscurcissent. Cette question des rapports entre signe et signifié est explicitement posée par le récit. Lorsque le narrateur fait l'éloge des expressions corporelles taïpies, il fait état d'une union parfaite entre signe et signifié, un état de félicité pré-linguistique : « les traits mobiles de ces gens sont merveilleusement révélateurs de leurs états d'âme » et compensent largement « les imperfections de leur langage parlé »<sup>100</sup>. Il rêve par là d'un lien transitif direct entre l'expression et l'exprimé malgré les déficiences du langage. Toutefois, c'est lui-même qui introduit le doute entre expressions et intentions chez les Taïpis, c'est-à-dire une distance entre signifiant et signifié, acte et intention, lorsqu'il suspecte des intentions cannibales cachées sous la déférence et se lance à la recherche de ce qui se trouve caché derrière les mots, derrière les choses, derrière les actes, à la recherche d'un signifié dissimulé derrière les apparences sensibles ou lisibles. Entre les actes signifians et les intentions, c'est ainsi le narrateur lui-même qui introduit le cannibalisme et la mort. *Typee* inaugure un mouvement qui est caractéristique de toute la fiction melvillienne : le constat de la non-concomitance des mots et des choses, la recherche de ce qui se cache derrière les mots. Aussi le qualificatif de *sauvage* et ce qui se cache derrière est-il, par exemple, plusieurs fois interrogé, afin de questionner le rapport entre étiquette et réalité<sup>101</sup>.

---

99 Elizabeth Renker, *Strike Through the Mask*, op. cit., p. 86.

100 *T*, 155, 169-170.

101 *T*, 137, 150.



À cette préoccupation pour le caché répond la pulsion du dévoilement : l'objet dissimulé demande à être dévoilé pour être perçu, comme le suggère le motif du vêtement et ce qui se cache dessous : sous le calicot de la femme du missionnaire ou sous les jupes de la reine de Nuku-Hiva (« exposant ainsi une vue dont les Français atterrés se détournèrent<sup>102</sup> »). Le narrateur use d'euphémismes et de circonlocutions pour décrire ces épisodes sans mentionner les corps et les sexes. Ainsi, tout comme le sexe est caché sous le vêtement, le corps est à la fois suggéré et dissimulé par le langage. Ces deux épisodes préliminaires donnent le ton : il s'agit de montrer-cacher le corps sous le vêtement, désigner un *x* indéterminé sous les appareils du langage, mentionner mais ne pas décrire, suggérer en ne décrivant pas. Il en est de même concernant le plaisir et ce qui se cache au-delà : la répétition des plaisirs désigne et dissimule le véritable objet du désir, dont la réalisation constituerait une pleine jouissance de l'Autre. C'est le dévoilement, rendu possible par la dissimulation, qui crée l'érotique. Lorsque Tommo donne une robe à Faïaoahé, d'ordinaire dénudée, sa cheville n'en est que plus érotique (« la plus ravissante cheville du monde »), contrairement à l'affichage du corps sans ambages, qui n'est pas directement érotique<sup>103</sup>. Tommo introduit donc lui-même une érotique du dévoilement et de l'interdit. De même, dans son rapport aux plaisirs taïpis que la suspicion vient gâter, le sujet s'interdit de jouir (d'où les symptômes) et il jouit de s'interdire. L'attirance du cannibalisme fonctionne selon ce principe : montrer-cacher revient à créer l'attirance. Aussi le texte s'évertue-t-il à cacher les signes du cannibalisme pour mieux susciter la « curiosité morbide<sup>104</sup> » et nourrir « le désir irréprensible de pénétrer le secret si jalousement gardé<sup>105</sup> ». Dans le récit de l'observateur-narrateur, c'est ainsi dans l'écart entre les mots et les choses, entre perception et narration, que s'introduisent les

<sup>102</sup> T, 11, 15 ; 13, 17.

<sup>103</sup> T, 147, 161. Voir ce que dit Barthes : « c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique [...] ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition. » (*Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 17-18.)

<sup>104</sup> T, 255, 275.

<sup>105</sup> T, 248, 269.

figures de mort. Une première série de ces figures est celle des corps-nourritures, qui font s'équivaloir sur le plan symbolique désirs charnels et désirs d'ingestion, la deuxième est le spectacle d'une danse morbide sous les fêtes galantes.

L'angoisse explicite du narrateur est à l'image du fonctionnement poétique du texte : il veut « quitter la vallée, et [se] mettre hors d'atteinte de cette mort affreuse qui [les] menaçait peut-être sous ces rians dehors<sup>106</sup> ». Tout comme le narrateur craint de percevoir la mort sous les apparences, la narration dissimule des images morbides sous les fêtes galantes, conjuguant ainsi l'érotique et le morbide. L'isotopie des fêtes galantes est récurrente et marque l'intrusion d'un schéma occidental involontaire dans l'appréhension du monde social tāipi, lorsque le narrateur/observateur cherche à décrire les spécificités de leurs modes de relation (« rapports sexuels », pourrait-on dire). Cette intrusion d'un schème galant occidental dans le discours est un phénomène similaire à celui de l'intrusion symbolique des serpents dans l'île, le récit et le système signifiant. De la même façon, le narrateur se contredit au sujet de l'amour courtois chez les Tāipis. Il déclare d'abord qu'« une cour assidue est chose inconnue dans la vallée de Tāipi<sup>107</sup> », mais il affirme ensuite : « Nulle part au monde les dames ne sont courtisées avec plus d'assiduité<sup>108</sup> ». Ainsi, tout en niant l'existence de rapports galants à l'occidental, le narrateur importe la mise en scène des relations humaines sous forme de rapports galants. Il souhaite par exemple leur « enseigner un peu la galanterie » et les convainc de laisser Faïaoahé monter sur un canoé, ce qui est l'occasion d'une scène de badinage, dans laquelle, avec Kori-Kori pour « valet », il fait la cour à Faïaoahé, étant « son admirateur déclaré »<sup>109</sup>.

En conséquence, personnages types de fêtes galantes ou de romans courtois abondent dans le récit : « maître », « serviteurs », « beau », « belles », « damoiselles » et « coquins », auxquels s'ajoutent les

---

106 T, 108, 119.

107 T, 206, 225.

108 T, 220, 239.

109 T, 145-146, 169-171.

personnages féminins de la pastorale : « sirènes », « sylphides » et surtout « nymphes », telle Faïaoahé<sup>110</sup>. Lors des préparatifs de la fête des Calebasses, Tommo voit les « symptômes » de la préparation d'un banquet dans un grand hôtel<sup>111</sup>. Dans ce cadre, le narrateur et Kori-Kori jouent les rôles attendus : Kori-Kori ceux de « domestique » puis de « dandy à la porte d'une salle de bal » ; le narrateur, lui, s'habillant de vêtements taïpis – c'est-à-dire en se travestissant – mélange les genres et se donne le rôle occidental du galant, se préparant à entrer en scène « avec la démarche lente et digne d'un élégant [*beau*] en grand équipage<sup>112</sup> ». Plus tôt, il s'était déjà attribué le rôle de galante dans un passage qui joue sur les codes de la séduction : sa rencontre avec Marnou (Marnoo). La scène, à la fois comique et sérieuse dans ses implications, est tout entière construite sur l'intertexte de la fête galante. Tommo s'offusque tout d'abord de l'indifférence de Marnou, qui avouera plus tard que celle-ci était feinte pour attirer son attention. Il se dit « piqué », adoptant une posture féminine dans cette relation galante : « Une beauté à la mode [...] se serait-elle vue négligée en public par quelque dédaigneux dandy, qu'elle n'aurait pas ressenti plus grande indignation que la mienne devant cet affront inattendu<sup>113</sup>. » Cette entreprise de séduction fonctionne selon les codes d'un jeu amoureux qui suggère peut-être le désir de consommation (érotique), puisque ces « sentiments » procèdent de « la volonté bien arrêtée d'avoir la plus grosse part du gâteau [*share of the pudding*] »<sup>114</sup>.

Sous cette forme importée des fêtes galantes dans la perception-description des marivaudages taïpis se cache une autre isotopie, qui lui est inséparable : la danse macabre. Au début du récit, l'image du crâne-noix de coco qui flotte en est déjà porteuse : le crâne du nageur, comme paré d'un collier de crânes-noix de coco, ne cesse de « tourner » et « danser »<sup>115</sup>. En outre, la fête des Calebasses, festival de tous les

110 T, 96, 107. Le terme est utilisé douze fois pour désigner les jeunes femmes taïpies.

111 T, 171, 188.

112 T, 175, 192.

113 T, 149, 163.

114 T, 149, 164.

115 T, 19, 23.

plaisirs, est nommée ainsi par Tommo en référence aux Calebasses qu'il compare lui-même à des crânes. En introduisant les signes d'une danse macabre sous les fêtes galantes, le récit voile (par les images galantes) et dévoile (par les images de danse macabre) à la fois qu'il se cache quelque chose sous les relations érotiques. Le récit dissémine et dissimule des signes d'érotisme et de mort qui font symptôme. Suivant le schéma mis en place de la non-concomitance du signe et de la chose, la mort court ainsi sous les plaisirs, le narrateur a l'intuition du réel sous les formes (or le Réel, dit Lacan, c'est la mort). Désir, plaisirs et mort sont associés par d'autres formes plus ponctuelles, par exemple par l'image de l'enterrement qui se mêle à la description d'un massage : « cette opération voluptueuse qui me faisait oublier tous mes maux et enterrait [*buried*] provisoirement en moi tout sentiment chagrin<sup>116</sup>. » Le plaisir est potentiellement un tombeau, comme le terme *buried* l'indique, qui revient quelques pages plus tard pour décrire « la verdoyante retraite dans laquelle [il était] enseveli [*buried*<sup>117</sup>] ». Le vert de la vallée est un vert trompeur en puissance, à l'image du vert du bateau, « d'un ton ignoble et dégoûtant [*vile and sickly hue*] » : le vert de la pourriture, qui cache une allusion au célèbre monologue d'Hamlet sur le suicide<sup>118</sup>. Le programme des plaisirs est ainsi toujours déjà miné par les images de mort (« [Je] m'efforçai d'ensevelir [*bury*] sous les frustes agréments [*wild enjoyments*] que [la vallée] offrait tous mes regrets et les souvenirs de ma vie antérieure<sup>119</sup> ») ou dans un effet d'ironie lorsqu'il rapporte ses propres paroles : « au nom de ces fruits délicieux [...], je meurs d'envie [*I am dying*] d'y être<sup>120</sup>. » L'île est dès le départ une vallée de mort en puissance pour Tommo, « couché sur le dos, enseveli [*buried*] dans l'herbe et complètement recouvert par un linceul de ramure [*shrouded*<sup>121</sup>] ».

116 *T*, 122, 134. Traduction légèrement modifiée.

117 *T*, 135, 149.

118 *T*, 8, 11. Hamlet déclare que « la couleur [*hue*] innée de la résolution » est rendue « malade » (« *sicklied* ») par la pensée (William Shakespeare, *Hamlet*, III, 1, l. 86-87, dans *Tragédies I*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 953).

119 *T*, 157, 172.

120 *T*, 65, 73.

121 *T*, 56, 63. Traduction légèrement modifiée.

Espace de vie et espace de mort se superposent ainsi dans la vision et la narration, qui associent *éros* et *thanatos*, plaisirs et jouissance, comme les deux faces d'une même pièce : un effet d'anamorphose dans l'*ekphrasis*. Le *Tae* (*Ti*) est l'exemple parfait d'un espace qui conjugue plaisirs et mort : il est toujours potentiellement à la fois l'espace du banquet et de ses plaisirs et l'espace des banquets cannibales<sup>122</sup>. C'est dans cet entre-deux du plaisir et de l'horreur, que se manifeste l'horizon de la jouissance, dans des espaces et des visions qui se juxtaposent et se superposent sans que le narrateur n'y prenne garde : à la fois « sépultures » et « lieux de fête »<sup>123</sup>. À la fin du récit, Tommo aperçoit enfin ce qu'il déclare être « les membres épars d'un squelette humain aux os encore humides<sup>124</sup> ». À ce stade du récit, il est impossible pour le lecteur de savoir si cette vision relève du fantasme ou de la réalité, s'il s'agit de porc (comme le dit Kori-Kori) ou de véritables restes humains. L'essentiel est que Tommo, convaincu qu'il s'agit d'un corps humain et d'une preuve de cannibalisme, ressent à ce moment-là une forme de soulagement : cette « suprême et atroce révélation<sup>125</sup> » met fin à l'entre-deux des plaisirs et de l'horreur, de la hantise du cannibalisme et du pressentiment d'un désir secret d'ingestion. Il se décide alors à partir.

Ce qu'on appelle jouissance dans *Typee* est donc la suggestion-construction d'un au-delà du plaisir qui se manifeste poétiquement sur le mode de la hantise : hantise des corps-nourritures, hantise de la danse morbide sous les fêtes galantes. *Éros* et *thanatos*, pulsion de vie et pulsion de mort, se trouvent combinés, non comme des pulsions au sens biologique du terme, mais comme des poussées au sens linguistique, des intrusions et disséminations d'images qui construisent l'horizon du cannibalisme fantasmé, c'est-à-dire désiré et rejeté à la fois, un horizon censuré qui fait surgir l'impossible possibilité de la jouissance. Aussi le banquet cannibale, toujours suggéré sans être jamais avéré, crée-t-il sa réalité dans la circulation des images, au sein d'un dispositif

---

122 *T*, 254, 275.

123 *T*, 169, 185.

124 *T*, 255, 276.

125 *Ibid.*

ekphrastique qui combine visions de vie et visions de mort, appétits érotiques et désirs cannibales. Ce type de banquet est une variation sur un motif qui traverse toute la fiction melvillienne, un banquet parmi bien d'autres.

## PLAISIRS ET DISCOURS : LES BANQUETS MELVILLIENS

Le banquet est un *lieu* commun de la fiction melvillienne : le terme anglais « *banquet* » est récurrent dans *Typee*, *Mardi*, *Moby-Dick* ou encore « The Paradise of Bachelors » et « Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs », où les narrateurs l'utilisent dans un sens large, hérité de la Renaissance et vieilli au XIX<sup>e</sup> siècle (signalant donc un trait de style), pour désigner à la fois des repas publics et privés. Le banquet devient ainsi une version hyperbolique du repas, s'inscrivant dans une tradition renaissante qui en fait un théâtre et un microcosme. Ce *topos* permet de mettre en scène tout autant l'abondance des victuailles et des plaisirs que celle des discours et des intertextes dans lesquels les banquets s'inscrivent.

## BANQUETS D'INTERTEXTES

Dans « The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids », le banquet met en scène les plaisirs coupables des célibataires, qui se nourrissent du travail des autres par l'effet d'une double domination, à la fois masculine et socio-économique. La nouvelle suggère que les tenants et aboutissants (ou plutôt, les sources symboliques d'approvisionnement) du banquet (masculin et anglais) résident dans l'exploitation des corps (féminins et américains), dont le narrateur est à la fois témoin, dénonciateur et complice. Aussi le *topos* du banquet est-il au centre d'une critique de nature socio-économique (tout comme le banquet des princes face aux miettes des pauvres dans « Rich Man's Crumbs »<sup>1</sup>). Le narrateur associe le terme « *banquet* » à l'isotopie de la guerre<sup>2</sup>, et construit ainsi un double discours ironique, puisque les indolents mènent leur combat

1 UP, 479-481, 1238-1240.

2 UP, 500, 1259.

sur le terrain des plaisirs, tout en renversant la tradition du banquet, car celui-ci ne vient plus couronner une bataille victorieuse : il devient la bataille elle-même, un art sublimé de la guerre. Le banqueteur célibataire est un « templier moderne<sup>3</sup> », dont le dîner se transforme poétiquement en banquet par le truchement d'une référence intertextuelle à Anacréon et la supervision du vieux serveur, « field-maréchal » doté d'« une tête à la Socrate », qui signale l'intertexte parodique du banquet platonicien<sup>4</sup>. Le banquet est lui-même un champ de bataille où les plats sont des soldats (« tirailleurs », « aides de camp », « éclaireurs ») et l'acte d'ingérer une campagne militaire (avec « détachement », « manœuvres », « opérations »<sup>5</sup>). Cette guerre ironique ne prend son sens et son objet qu'à la lecture de la seconde partie du diptyque, où l'opposition des célibataires et des jeunes filles met en valeur le gouffre (et l'océan) qui sépare leurs conditions respectives. Le banquet, pauvre guerre moderne, cache une guerre économique et une guerre des sexes. Il devient par là une déclinaison de cet axiome ismaélien/melvilien central : le cannibalisme universel, qui est une « guerre sans fin<sup>6</sup> ». En outre, l'intertexte de ces deux figures tutélaires, Anacréon et Socrate, souligne une caractéristique essentielle de la tradition littéraire du banquet : comme les chants de table de l'un et les dialogues de l'autre, le banquet de mets s'accompagne d'un banquet de mots. Les célibataires s'adonnent chacun leur tour (comme les convives du *Banquet*) au plaisir de raconter des anecdotes « piquantes » (« *spicy* »<sup>7</sup>). À l'inverse, les jeunes filles faméliques sont condamnées au silence<sup>8</sup>. Ce banquet des célibataires met donc en valeur

3 *UP*, 501, 1259.

4 *UP*, 500, 1258 ; 505, 1262. Anacréon est un poète lyrique et banqueteur grec, associé à l'ivresse. Il prête aussi son nom à une fameuse chanson à boire, « To Anacreon in Heaven », qui était l'hymne officiel d'un club de gentlemen londonien du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Anacreontic Society. Au plus fort de sa popularité, cette société se réunissait à la taverne du Crown and Anchor, sur le Strand, pas très loin de Temple Court. Il est possible que Melville ait connu l'existence de ce club, qui fut dissous à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

5 *UP*, 505, 1262.

6 *MD*, 310, 1087.

7 *UP*, 506, 1263.

8 *UP*, 522, 1278.



deux aspects constitutifs du banquet melvillien : l'usage du banquet comme allégorie critique, et la mise en scène d'un banquet simultané de mets et de mots<sup>9</sup>.

Dans *Moby-Dick*, le souper de Stubb prend place en parallèle avec un autre banquet, celui des requins. Il vient ainsi couronner la chasse du chapitre « Stubb Kills a Whale » et l'isotopie du souper mise en place dans le chapitre « Knights and Squires » : « [Stubb] présidait aux manœuvres de sa baleinière comme si la rencontre la plus meurtrière était un simple souper<sup>10</sup> ». Stubb, épique épris de viande de cachalot, partage ce goût avec les requins qui « se goinfr[ent] [*feast*] goulûment de sa graisse<sup>11</sup> ». Aussi le terme *banqueter* désigne-t-il aussi bien Stubb que les requins<sup>12</sup>. La scène évoque à Ismaël une bataille navale, où marins et requins sont associés dans une grande boucherie universelle : « Sur le pont supérieur [*deck-table*], les vaillants bouchers, tels des cannibales, se taillent [*carving*] des filets de viande dans la chair humaine [...], tandis que les requins, de leur côté, [...] se disputent [*carving away*] sous la table des morceaux de viande morte<sup>13</sup> ». Le bateau est alors une table (« *deck-table* »), les marins des bouchers guerriers, les requins des « chiens » à l'affût de viande, et les rôles sont interchangeables, car la métaphore filée de la boucherie a le double effet de personnifier les requins (qui « festoient joyeusement ») et d'animaliser les hommes : « une sinistre et requineuse affaire, à quelque bord qu'on appartienne<sup>14</sup> ». En cela, le discours d'Ismaël sur ces deux banquets simultanés donne lieu (là encore) à un discours allégorique sur le cannibalisme universel. Ce n'est

9 Dans ce chapitre et plus généralement dans ce livre, les termes *allégorie* et *allégorique* désignent le geste d'allégorisation spontanée auquel Ismaël et les autres narrateurs melvilliens se livrent souvent, qui invite à des lectures du même type. Il ne s'agit pas néanmoins du déchiffrement d'une vérité fixe, extrinsèque et stable, mais de l'intuition de la représentativité potentielle d'une scène concernant l'humaine condition, un « caractère allégorique » trouble (« *allegoricalness* », dit Melville à Sophia Hawthorne dans une lettre de janvier 1852), souvent critique.

10 *MD*, 141, 918.

11 *MD*, 328, 1105-1106.

12 *MD*, 328, 1105.

13 *MD*, 329, 1106.

14 *Ibid.*

pas le seul porté par le *topos* : Agnès Derail-Imbert y lit une parodie de la Cène<sup>15</sup> et Jonathan A. Cook une réécriture satirique d'une autre scène d'inspiration biblique, le banquet du Léviathan<sup>16</sup>.

Le banquet est ainsi le lieu d'une prolifération de discours, allégoriques ou intertextuels. Il nourrit aussi deux discours intradiégétiques. D'abord, le sermon parodique de Laine-de-Mouton (Fleece) aux requins contre le péché de gourmandise (humain, trop humain) : si le sermon est « inutile », dit-il, il est tout de même utile à son auditeur, Stubb, qui en tire du plaisir, et au lecteur, qui y reconnaît un formidable exercice de style (parodique)<sup>17</sup>. D'autre part, le steak devient pour Stubb l'occasion d'un sermon culinaire, qui prend pour « sujet » son « filet »<sup>18</sup>. Il y explique à Laine-de-Mouton la meilleure façon de cuisiner le cachalot, en usant lui aussi d'un intertexte biblique (Élie et le deuxième livre des Rois, II, 11)<sup>19</sup>. Le repas s'accompagne ainsi d'un discours sur le repas. On voit combien le banquet fonctionne comme un dispositif de production et combinaison de discours dans la rhétorique de la fiction. Pour discoureurs et auditeurs, ces discours sont l'occasion d'autant de plaisir que les mets eux-mêmes.

Voilà les caractéristiques essentielles du *topos* littéraire du banquet chez Melville : il se nourrit d'aliments intertextuels aussi divers que les aliments du banquet eux-mêmes. Dès le *juvenilia* « Fragments from a Writing Desk » (1839), l'usage du *topos* était marqué par cet essor de discours. Dans le premier fragment, le narrateur fait la mention ironique d'un « banquet » auquel sont escortées les jeunes femmes<sup>20</sup>. Néanmoins, celui-ci n'est jamais décrit : le seul banquet disponible est un banquet de références intertextuelles pour décrire les jeunes femmes. Le narrateur s'adresse au destinataire d'une lettre fictive (et indirectement, au lecteur)

15 Agnès Derail-Imbert, *Moby Dick. Allures du corps*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2000, p. 170.

16 Jonathan A. Cook, *Inscrutable Malice: Theodicy, Eschatology, and the Biblical Sources of Moby-Dick*, DeKalb, Northern Illinois UP, 2012, p. 167.

17 *MD*, 331, 1108.

18 *MD*, 332, 1109.

19 *MD*, 333, 1110.

20 *UP*, 1174.

en ces termes : « Versez-vous un déluge de champagne pétillant, mon cher M—, [...] penchez-vous sur la dernière partie du premier chant de *Childe Harold*, recherchez dans votre réserve intellectuelle les plus vivantes visions du Pays des Fées, et vous serez à peu près paré à profiter [*relish*] du banquet épicurien [*epicurian banquet*] que je vais dévoiler<sup>21</sup>. » Ce banquet épicurien n'est qu'intertextuel, jouant sur les références à Byron et Spenser, tout comme le fragment lui-même n'est qu'un exercice de style : une parodie de scène galante multipliant les allusions littéraires (à Byron et Spenser, mais aussi Shakespeare, Burton, Chesterfield, Coleridge, Akenside) qui recouvrent la réalité du banquet tout comme des corps féminins.

Ainsi le banquet melvillien est-il toujours marqué par l'ambivalence des rapports entre matières et discours : son objet n'est pas tant les aliments que le langage lui-même, la capacité à produire un discours allégorique ou intertextuel, dont le sens dépend plus de la référence à d'autres textes qu'à une dénotation référentielle (même fictive), et dont la production est censée donner du plaisir à son énonciateur autant qu'à son lecteur. Par là, les matières ordinaires du banquet (aliments, alcools et tabac) nourrissent des discours tout autant, sinon plus, que des corps. Ce mouvement d'abstraction de la matière au discours atteint son plus haut niveau d'élaboration dans *Mardi*.

#### LE BANQUET DANS *MARDI* : UN RÉGIME TAUTOLOGIQUE

*Mardi* est peut-être, avec *The Confidence-Man*, l'un des romans de Melville les plus déconcertants, en raison notamment de son apparente abstraction. Pourtant, c'est dans *Mardi* que les matières, en particulier les matières à plaisirs, sont l'objet du traitement le plus direct et le plus explicite, au point que l'on pourrait considérer le roman comme un concentré et un laboratoire d'images que l'on retrouve dans toute la fiction. Pour le comprendre, il faut le situer dans la généalogie des écrivains de la Renaissance anglaise et française, et en particulier dans la tradition littéraire du banquet. Edward Rosenberry nota l'influence de Rabelais sur *Mardi*, « presque rabelaisien dans ses prodigieux festins,

21 UP, 1176.

beuveries et partages de tabac<sup>22</sup> ». Cette filiation avait été remarquée (négativement) dès la parution du roman par un critique du *Boston Post*, le 18 avril 1849, qui y vit l'œuvre d'un Rabelais « émasculé [*emasculated*] de tout sauf son prosaïsme et sa puérité<sup>23</sup> ». Le terme *émasculé* n'est peut-être pas mal choisi (dans un sens différent de celui voulu par le critique) car il semble bien que, paradoxalement, sous l'éloge des plaisirs auquel les banquets mardiens donnent lieu, les corps eux-mêmes disparaissent, et que ne reste qu'un monde de paroles.

Ce qui frappe le plus dans *Mardi*, c'est l'absence d'objet, la fuite de la référence. Les discours qui s'enchaînent semblent souvent ne pas avoir d'objet ou de contenu informatif clairement définis<sup>24</sup>. En cela ils constituent un assemblage de paroles rhapsodiques, un « discours en archipel<sup>25</sup> ».

- 
- 22 Edward H. Rosenberry, *Melville and the Comic Spirit*, Cambridge, Harvard UP, 1955, p. 53. Melville avait emprunté trois volumes de Rabelais (cité dans le roman; *M*, 617, 673) à Evert A. Duyckinck en 1848 pendant qu'il écrivait *Mardi* (Merton M. Sealts, *Melville's Reading*, Columbia, University of South Carolina Press, 1988, p. 38). Les sources de *Mardi* issues de la Renaissance et Renaissance tardive sont multiples : Montaigne, Shakespeare, Spenser, Burton, Browne, Milton... Ces modèles, en particulier Burton, en expliquent la forme : pour son premier véritable travail de fiction, Melville s'inspire paradoxalement d'écritures non romanesques, ce qui permet de comprendre la tension entre le début d'une intrigue qui laisse attendre un roman d'aventures maritimes, et la suite du roman qui devient rapidement une suite d'élaborations (et élucubrations) métaphysiques et spéculatives.
- 23 Ce critique reprend les termes de Babbalanja qui accuse les critiques d'être « émasculés » (*M*, 1144, 1260). L'article est cité dans : Brian Higgins & Hershel Parker (dir.), *Herman Melville: The Contemporary Reviews*, Cambridge, CUP, 1995, p. 212. Philarète Chasles parla aussi de Melville comme d'« un Rabelais sans gaieté » dans sa critique de *Mardi* (« Voyages réels et fantastiques d'Hermann [sic] Melville – *Typee*, *Omoo*, *Mardi* », *La Revue des deux mondes*, vol. 2, n° 4, 1849, p. 541).
- 24 S'il est clair que les discours et les îles de *Mardi* sont aussi porteurs de significations allégoriques, de références historiques, et de savoirs, ce n'est pas l'objet de notre lecture ici. Pour une lecture de la quête de la vérité dans *Mardi* qui la rattache au contexte socio-historique américain, voir Mark Niemeyer, « 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>, consulté le 11 octobre 2018.
- 25 Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1986, p. 63.

C'est en réalité à l'image même de l'intrigue : la poursuite de Yillah, objet mythique qui ne cesse d'être perdu, au point qu'il semble à peine exister (ce qui préfigure la quête d'un objet autrement plus monumental mais tout aussi insaisissable dans *Moby-Dick*). Si l'objet de la quête est un fantôme, il est aussi un fantasme, un objet de discours qui fait du récit le dépôt (au sens de *lees* ou *dregs*) de cette poursuite. Babbalanja et Taji, le narrateur, ont ceci en commun : tous deux sont « en quête de quelque objet, auquel [ils] font de mystérieuses allusions<sup>26</sup> ». Ainsi, tout comme le narrateur poursuit un objet qui lui échappe, les discours rhapsodiques s'envolent en perdant de vue leurs objets. Une envolée, c'est bien ce que cherchait à figurer Melville, qui déclarait dans une lettre à John Murray : « Eh bien : en procédant à ma narration de *faits*, j'ai commencé à en éprouver un insurmontable dégoût, en même temps que me venait le désir d'emplumer mes ailes pour voler<sup>27</sup> ». Cette envolée détermine une certaine expérience de lecture, notablement difficile. À la publication de *Mardi*, George Ripley nota ironiquement l'audace de cet écrivain qui n'hésite pas à faire souffrir son lectorat<sup>28</sup>. Cette souffrance de lecture ne manque pas de paraître paradoxale pour un texte qui insiste souvent sur la joie de discourir. Pour Wai Chee Dimock, le principe de plaisir dans le divertissement ne concerne que le narrateur (voire l'auteur), mais pas le lecteur. Sa thèse du « moi impérial » fait du narrateur un jouisseur égoïste, car le principe du plaisir auctorial se caractérise selon elle par trois éléments (la maîtrise de la parole, les inventions linguistiques arbitraires, son bon vouloir) qui sont la cause du déplaisir du lecteur<sup>29</sup>. Le plaisir autoritaire s'impose donc mais échoue à se communiquer, car il induit la spectralisation de l'autre, sa réduction en une figure du

26 *M*, 779, 859. Traduction légèrement modifiée.

27 Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1986, p. 77. La lettre est datée du 25 mars 1848.

28 Il s'agit d'une critique publiée le 10 mai 1849 dans le journal new-yorkais *The Daily Tribune*, citée par Hershel Parker dans *Herman Melville: A Biography* (Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996, vol. 1, p. 631).

29 Wai Chee Dimock, *Empire for Liberty: Melville and the Poetics of Individualism*, Princeton, Princeton UP, 1989, p. 49. Dans le propos de Dimock, la distinction entre postures d'auteur et postures de narrateur n'est pas toujours claire.

même<sup>30</sup>. Sans chercher à résoudre le paradoxe d'un texte sur les plaisirs dont la lecture s'avère déplaisante, on peut néanmoins poser la question différemment : l'arbitraire de la parole narrative, analysé par Dimock sous l'angle de l'*autorité*, peut au contraire s'analyser sous l'angle de la *gratuité*. *Mardi* met en scène un mouvement de dématérialisation des corps et de la matière qui vise à décrire « le monde de l'esprit<sup>31</sup> », alors même qu'il prend comme point de départ le corps et ses plaisirs dans le cadre du banquet. S'il est ainsi souvent question de corps et du corps, le discours sur la matière y devient la matière du discours. Ce mouvement de retournement antimétabolique tend à faire de cette parole une parole tautologique.

118

Le banquet est ainsi un *topos* clef, à la fois comme lieu et comme trope, pour comprendre le statut du discours narratif. Les matières à plaisirs des banquets sont à l'origine des discours qui participent au mouvement d'abstraction du roman, jusqu'à ce que le discours lui-même devienne le principe de son propre plaisir, à travers une figure maîtresse, la tautologie, qui fait du vide un plein, de l'absence d'objet le principe d'une jouissance sans objet, de la parole une nourriture. Dans cette entreprise, le banquet est ainsi comme un point de départ, un lieu où les matières se subliment en paroles : un *topos* consubstantiel à un *logos*. À la quête d'un objet qui ne peut être saisi se substitue un éloge de la parole-matière tautologique, dont le principe est le plaisir de la parole en tant que parole, qui jouit de sa propre élaboration et se joue de ses objets.

#### Le banquet mardien : lieu de discours sur les plaisirs

Si *Mardi* est structuré selon la répétition d'une seule et unique scène, celle de la fuite en avant<sup>32</sup>, les points d'arrêt sur cette lancée du désir sont une multitude de banquets réunissant le narrateur, ses compagnons, et leurs hôtes mardiens. Le point de départ du roman est en outre similaire à celui de *Typee* : le narrateur et Jarl oublie la faim et la

---

30 *Ibid.*, p. 72.

31 *M*, 1100, 1214.

32 Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, op. cit., p. 50.

soif dont ils ont souffert à bord de leur navire puis sur leur radeau, pour jouir de l'abondance des festins mardiens. Le terme *banquet* et ses déclinaisons *banqueting* et *banquetings* apparaissent vingt-cinq fois, le terme *feast* (festin) et ses déclinaisons vingt-deux fois<sup>33</sup>, et on dénombre au moins neuf scènes de banquet, qui se déclinent en petits déjeuners, déjeuner et dîners, autant de points de repère temporels dans le monde fictionnel<sup>34</sup>. Les scènes de banquet constituent ainsi la colonne vertébrale du récit, qui n'est rien moins qu'une suite de banquets, comme le suggère le narrateur à l'approche du dernier banquet, l'occasion d'un bilan : « Après tant de magnifiques dîners et banquets [*fine dinners and banquets*] [...], approchant du soir de notre long et aventureux voyage, il était à propos de régaler toute la compagnie d'un souper<sup>35</sup>. » Aussi le banquet est-il un *topos* rhétorique central dans l'économie du récit, à la mesure de son importance éthique dans le monde mardien, car « à Odo, le manger et le boire sont des questions de vie ou de mort [*a matter of life and death*]<sup>36</sup> ». En anglais, les deux sens du mot *matter* – à la fois « matière » et « sujet » de discours – suggèrent déjà le lien qui va s'opérer entre matières et discours.

Le monde de *Mardi* est un « perpétuel festin » qui ne manque pas, comme toujours chez Melville, d'être ambivalent, car, « comme la plupart des banquets publics, les convives sont très nombreux et beaucoup quittent cette table débordante avec le ventre creux<sup>37</sup> ». Cette ambivalence se traduit par l'opposition de banquets de vie et banquets

33 Nous ne faisons pas ici de différence entre *banquet* et *feast*. Dans la fiction melvillienne, les deux termes sont utilisés de manière interchangeable.

34 Ces neuf scènes de banquet, que l'on comprend sous l'étiquette générique de « banquet mardien », n'incluent pas les banquets dont il est fait mention sans en donner description ni les simples collations : 1. Un déjeuner à leur arrivée dans Mardi (chapitre 55) ; 2. Un dîner dont Média est l'hôte (chapitre 56) ; 3. Un petit déjeuner à Odo (chapitre 59) ; 4. Un dîner avec Donjalolo (chapitre 84) ; 5. Un déjeuner avec Borabolla (chapitre 94) ; 6. Un banquet de poissons (chapitre 95) ; 7. Un déjeuner sur les canoës (chapitre 13) ; 8. Un banquet d'infirmités (chapitre 174) ; 9. Un ultime dîner avec Abrazza suivi d'un éloge du dîner (chapitre 181).

35 *M*, 1155, 1271.

36 *M*, 759, 837.

37 *M*, 756, 832. On retrouve ce contraste d'abondance et privation dans les banquets de « The Paradise of Bachelors » et « Rich Man's Crumbs ».

de mort. Babbalanja montre par exemple à Média un tableau pétrifié inscrit dans la roche de l'île des Fossiles, représentant un « festin des morts [*banquet of the dead*], où des squelettes seigneuriaux entouraient une table chargée de fruits fossiles<sup>38</sup> ». Comme dans *Typee*, la mort et l'intuition du vide courent sous les plaisirs du banquet, ainsi que l'illustre Donjalolo, banqueteur sujet à des accès de mélancolie et de gaieté désespérée (« *desperate gayety*<sup>39</sup> »). Telle est aussi l'impression du narrateur au sujet de leur hôte Abraza, chez qui « il sembl[e] y avoir quelque chose de sinistre, de creux, de dur<sup>40</sup> », bien qu'il soit « le roi des hôtes<sup>41</sup> ». De même, comme la jambe malade de Tommo vient ternir les plaisirs des banquets taïpis, la goutte vient symboliquement interrompre ceux de Borabolla, bien que brièvement<sup>42</sup>. Sous les apparences joyeuses du banquet, l'intuition d'un *memento mori* est vite étouffée.

Ces quelques intuitions de mort permettent, par contraste, de mettre en valeur l'importance des matières et des plaisirs pendant les banquets, « car la mort ne fait qu'ajouter à la saveur de la vie », selon la formule de Babbalanja<sup>43</sup>. Le dîner du lac de Côme (chapitre 84) est à cet égard emblématique, en ce qu'il donne une description détaillée d'un banquet placé sous le signe de l'hyperbole : lieu d'une hospitalité toute homérique, il prend place « en pleine hilarité » grâce à « l'effet merveilleux » d'un « vin capiteux », le *morando*, « dissolvant toutes les cristallisations et ne laissant rien que de précieuses gouttes de bonne humeur toutes pétillantes dans la coupe du crâne »<sup>44</sup>. Cet éloge de l'ivresse est représentatif de ce que Ronan Ludot-Vlasak appelle l'« énergie dionysiaque » traversant les banquets mardiens<sup>45</sup>, tandis que l'orgie des mets qui flottent sur le lac-table est mise en valeur par l'énumération paratactique : « viande de

---

38 *M*, 968, 1071.

39 *M*, 827, 915.

40 *M*, 1147, 1264.

41 *M*, 1134, 1251.

42 *M*, 861, 952.

43 *M*, 1150, 1266.

44 *M*, 827, 915.

45 Ronan Ludot-Vlasak, *Essais sur Melville et l'Antiquité classique*. « *Étranger en son lieu* », Paris, Honoré Champion, 2018, p. 103.



sanglier, bosse d'épaulards, fruits de l'arbre à pain rôtis [...], dorades au jus de baies odorantes, sauces au citron, gâteaux d'igname<sup>46</sup> [...] », etc.

Les scènes de banquet réunissent les personnages types, banqueteurs et épicuriens. Borabolla est par exemple un modèle de bonhommie festive, « né pour dîner en ville<sup>47</sup> ». Il devient l'occasion d'un éloge des hommes gras, qui sont « le sel de la terre » et « la pleine mesure de l'homme »<sup>48</sup>, allusions à l'Évangile selon saint Matthieu (v, 2) et l'Évangile selon saint Luc (vi, 38). La figure du « bon Lambert » vient illustrer la place des hommes gras au paradis, établissant ainsi un lien (un seuil d'accessibilité) entre le monde fictif mardien et le monde réel du lecteur<sup>49</sup>. Dans le même chapitre, cette célébration de la rondeur et de la bonhommie se développe en une évocation parodique du banquet platonicien. L'« extraordinaire amitié » de Borabolla et Jarl les unit en une figure ressemblant fortement à l'androgynie platonicien du *Banquet* : « De même que le convexe ne s'ajuste pas au convexe mais au concave, les hommes s'accordent par leurs contraires, et la forme arrondie de Borabolla s'ajustait à la surface creuse de Jarl<sup>50</sup>. » Ce modèle platonicien se note aussi dans la répartition des prises de parole : tout comme l'enchaînement des discours dans le *Banquet* est polyphonique et non dialogique (ils se succèdent sans se discuter, contrairement aux autres dialogues platoniciens), *Mardi* est construit sur un modèle polyphonique, à une différence près : les prises de paroles des rhapsodes sont enchâssées dans la parole englobante de Taji, à la fois personnage et narrateur<sup>51</sup>. D'autres intertextes traversent le banquet du chapitre 84 : la référence à « la jovialité des moines de jadis<sup>52</sup> » fait penser aux « moines

46 M, 828, 916.

47 M, 854, 945.

48 M, 859-860, 951.

49 M, 860, 951. Daniel Lambert (1770-1809) était un Anglais célèbre pour son obésité, dont il fit spectacle. Il est mentionné par Dickens comme symbole d'obésité dans *Nicholas Nickleby* (1838).

50 M, 861, 953.

51 Sur le modèle polyphonique de *Mardi*, voir Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, op. cit., p. 55.

52 M, 827, 915.

à la cuisine » du *Quart Livre* de Rabelais<sup>53</sup>, tandis que l'éloge du vin par Donjalolo (« dans ce vin sont cachées les semences de l'immortalité [*the life everlasting*<sup>54</sup>] ») évoque à la fois le sang du Christ, les semences bibliques de la vie éternelle, et la célèbre maxime de la dive bouteille<sup>55</sup>. Le spectre de Rabelais suggère un autre banquet célèbre : celui des sages dans le *Tiers Livre*, qui met en scène une suite de discours sur le mariage et le cocufiage qui conjuguent sérieux et comique, sagesse et folie, plaisirs et paroles<sup>56</sup>.

Le banquet mardien est ainsi un dispositif intertextuel. Carrefour d'intertextes multiples, bibliques, antiques et renaissants, il crée ses propres figures de banqueteurs légendaires, qui se mélangent aux figures réelles introduites dans le récit. Le narrateur compare par exemple Jarl et lui-même, dînant comme des rois d'une abondance de biscuits, au « Grand Turc [Mehmet IV] et son vizir Mustapha », image renforcée par la comparaison de Jarl à Balthazar, figure biblique célèbre de banqueteur<sup>57</sup>. Il s'agit bien de se régaler à l'égal des rois. Dans le chapitre 181, le narrateur récapitule les origines historiques, mythologiques et littéraires du banquet en se livrant à une véritable généalogie du souper. La multiplication des références historiques (Jules César, Bonaparte, Powhattan...) et mythologiques (Wotan, Brahma, Cérès...) a pour effet de bâtir un syncrétisme culturel et religieux du banquet, universellement partagé, qui entremêle le monde réel du lecteur et le monde fictif de *Mardi*<sup>58</sup>. Ainsi, d'espace de discours, le banquet devient objet de discours pour le narrateur, et de métadiscours

53 Il s'agit du chapitre 11, dans lequel Rabelais se moque de la propension des moines au plaisir et à la glotonnerie. François Rabelais, *Quart Livre*, dans *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, p. 562-564.

54 *M*, 831, 919.

55 On trouve la formule biblique « *life everlasting* » dans Jean, III, 36, par exemple. La suite de la phrase associe de manière très rabelaisienne vin et sagesse : « C'est la sagesse et la force que tu aspiras à chaque gorgée. » (*M*, 831, 919.)

56 Voir les chapitres 29 à 37 du *Tiers Livre* (Rabelais, *Tiers Livre*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 443-470).

57 *M*, 662, 724.

58 *M*, 1148-1149, 1264-1265.

de la part des personnages. Babbalanja en fait notamment l'occasion de recommandations diététiques : « Aux banquets, mange ton content, mais ne t'empiffre pas ; après, retire-toi et ne mange de nouveau que lorsque tu sens la faim. Tu donnes ainsi à la nature le temps d'opérer ses transformations magiques, de changer les solides en chair et le vin en sang. Après un banquet, on incline au repos ; repose-toi, la digestion l'exige<sup>59</sup>. » Il y a, dans l'assimilation de la nourriture et du vin, quelque chose comme un miracle et une « Sagesse », dit Babbalanja, du corps.

Ainsi, hommes et rois festoient, tout comme dieux et demi-dieux (car les rois sont des dieux dans *Mardi*), formant une grande communauté intertextuelle. Participant aux banquets, les dieux prennent corps, ce qui produit également un discours sur le statut du corps et de l'alimentation. Lors de sa première « collation dans un temple », Taji, se faisant passer pour un demi-dieu, se demande si les dieux dînent<sup>60</sup>. La réponse est oui : les dieux-monarques font bombance, « vivant gaillardement » et « festoyant gaiement »<sup>61</sup>. Ils sont ainsi gastronomes, jusqu'à devenir de divines bouteilles incarnées, comme Ludwig le Gros, demi-dieu et dame-jeanne : « *a demi-john of a demi-god*<sup>62</sup> ». Les rois-dieux mardiens semblent par là des incarnations parodiques des deux corps, terrestre et céleste, du roi européen de droit divin. Leur existence incarnée suggère aussi l'abolition de l'opposition entre nourritures terrestres et célestes. Posant la question de l'incarnation par le biais de l'alimentation, ces banquets de dieux prennent sens si on les met en rapport avec le banquet des anges dans *Paradise Lost*, où manger (pour les anges, « les plus purs Esprits », comme pour les hommes) signifie profiter du plaisir des sens et de l'incarnation, mais aussi transformer nourritures terrestres en nourritures spirituelles : « Les Substances intellectuelles demandent la nourriture comme vos substances rationnelles ; les unes et les autres ont en elles la faculté inférieure des sens au moyen desquels elles écoutent, voient, sentent, touchent et goûtent : le goût raffine, digère, assimile,

59 *M*, 1122, 1239.

60 *M*, 750, 831.

61 *M*, 759, 837.

62 *M*, 1151, 1267.

et transforme le corporel en incorporel<sup>63</sup>. » Si donc, dans *Mardi*, les dieux mangent – ce qui est même le gage de leur qualité divine<sup>64</sup> –, cela suggère l’abolition de la distinction habituelle du terrestre et du céleste, et, partant, de la hiérarchie entre corps et esprit.

### Banquets de mets et de mots

Comme les autres banquets melvilliens, le banquet mardien est donc un espace intertextuel, c’est-à-dire un dispositif d’ingestion, digestion et production de discours. Ce dispositif va donner *lieu* à un éloge des matières à plaisirs qui devient un éloge des plaisirs de la parole, de la part de Taji-narrateur et des trois rhapsodes. Ainsi, chanter le mets, c’est chanter le mot ; nourritures et paroles s’équivalent : « On claque les lèvres, on bavarde, on fume, on boit. Une bouchée de cédrat assaisonne une repartie, une gorgée de vin fait descendre un précepte, une bouffée odorante chasse un souci. Ô plaisirs nombreux, plaisirs magiciens<sup>65</sup> ! » La célébration des aliments, du vin et du tabac, parole qui se nourrit de ses objets, devient elle-même une parole-nourriture.

Le point de départ, c’est le corps : dans *Mardi*, on mange, on boit, on fume, à la grande différence du banquet platonicien, où l’on ne mange pas, et où Socrate boit sans s’enivrer<sup>66</sup>. La relation de l’âme et du corps est thématifiée comme objet des investigations des rhapsodes, en particulier Babbalanja, qui explique qu’à la différence des dieux, les

63 John Milton, *Paradise Lost*, éd. Christopher Ricks, London, Penguin Books, 1989, V, v. 407-413, p. 118 ; *id.*, *Le Paradis perdu*, trad. François-René de Chateaubriand, Paris, Gallimard, 1995, p. 157. Pour Denise Gigante, cette description des anges qui mangent donne une signification inédite à l’acte de manger : « Il est clair que pour Raphaël cet acte de manger est non seulement une source de connaissance et de vertu, mais aussi de *plaisir*. Les anges (ici seulement des formes plus élevées d’humains) prennent plaisir [*enjoy*] à manger avec leurs cinq sens. » (*Taste: A Literary History*, New Haven, Yale UP, 2005, p. 33.)

64 Les « divinités plébéiennes » sont privées de leur divinité en même temps qu’elles sont privées de nourriture : « Ces affamés se repaissaient gloutonnement de leurs glorieuses généalogies... Mais ils n’en devenaient pas plus gras. » (*M*, 760, 838.)

65 *M*, 985, 1089.

66 Comme le dit Alcibiade à la fin du *Banquet* : « [Socrate] boira tant qu’on voudra, sans risquer de s’enivrer jamais. » (Platon, *Le Banquet. Phèdre*, trad. Émile Chambry, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, 214a, p. 84.)

hommes se doivent de spéculer et discourir : « c'est à nous et non à eux qu'il appartient de faire de ces questions les thèmes de nos discours<sup>67</sup>. » Cette compulsion de spéculation se comprend selon une métaphore culinaire : « Pouvons-nous affamer [*starve*] ce noble instinct en nous et espérer qu'il continuera à vivre ? Plutôt tuer le corps que l'âme<sup>68</sup> [...] ». Ainsi, tout en distinguant corps et âme au profit de l'âme, Babbalanja ne fait déjà que manifester leur interrelation par la métaphore de la famine, et il remettra plus tard en question cette prévalence de la vie de l'esprit : « Notre âme appartient à notre corps, non pas notre corps à notre âme<sup>69</sup>. »

Pour Babbalanja, ce qui caractérise l'existence incarnée, c'est d'abord la consommation : « nous mangeons et buvons bien longtemps avant d'être conscients de nos pensées<sup>70</sup>. » Il est en cela du même avis que Taji, pour qui un corps doit être nourri : « Sublimez autant que vous voudrez l'idée de notre immatérialité [*ethereality*] en tant qu'êtres intellectuels, il n'en reste pas moins vrai qu'aucun homme de bon sens ne peut douter un instant qu'il y a une énorme satisfaction à dîner. [...] Comme les ballons, nous ne sommes rien tant que nous sommes vides<sup>71</sup>. » Aussi le corps et ses nourritures ne peuvent-ils être séparés de l'esprit et de la spéculation, ce que confirme Babbalanja : « Monseigneur, [...] remettez cette question à plus tard, je vous en prie, jusqu'à ce que mon appétit soit satisfait. Car, croyez-moi, nul mortel affamé ne voudrait trahir son palais pour se dissoudre en vapeur impalpable<sup>72</sup>. » Néanmoins, cette valorisation de l'incarnation se heurte à une situation paradoxale : il n'y a pas de corps dans *Mardi*. Aucun personnage n'en est véritablement doté, si ce n'est peut-être Jarl, Samoa et Annatou (Annatoo), mais alors seulement de corps partiels (Jarl d'un corps-nourriture, Samoa d'un corps mutilé, Annatou d'un corps dont la laideur, dit le narrateur, se

---

67 *M*, 978-979, 1082.

68 *Ibid.*

69 *M*, 1049, 1160.

70 *M*, 1004, 1112.

71 *M*, 755, 832.

72 *M*, 1032, 1142.

refuse à la description<sup>73</sup>). Les autres personnages ne sont pas l'objet de descriptions physiques détaillées, leur existence corporelle n'est que suggérée par leurs activités de consommation, par exemple lorsqu'ils s'enivrent, mais les effets de cette ébriété se notent dans leurs paroles, non dans leurs corps<sup>74</sup>. Ils ne sont donc que des corps en creux, situés dans un espace liminaire entre matérialité et abstraction. Les discoureurs du corps eux-mêmes, Youmi (Yoomy), Mohi et Babbalanja, ne sont que paroles : Babbalanja tout particulièrement, car sa parole est dite possédée, son corps devenant le réceptacle d'une ventriloquie diabolique<sup>75</sup>. Ainsi, tout en affirmant la primauté du corps, le texte le fait disparaître sous les mots.

126

En réalité, cependant, le corps fait retour dans la métaphore récurrente de la parole-nourriture. Dans le monde mardien, le corps devient corps autant par la consommation de matières à plaisirs que par celle de paroles. Le processus de devenir-nourriture de la parole se met en place en deux étapes : la parole prend son essor à partir des matières du banquet, puis devient elle-même matière. Aliments, alcools et tabac sont d'abord les objets-matières de discours qui prennent en particulier la forme de l'éloge. Les exemples abondent, comme l'éloge du souper par Média dans le chapitre 181<sup>76</sup>, l'éloge de la pipe dans le chapitre 121<sup>77</sup>, ou l'éloge du vin dans le chapitre 84 : « *Le marzilla* chantait en vous comme une ode sublime, un hymne délirant<sup>78</sup>. » Le mode dithyrambique devient ainsi un « mode lyrique<sup>79</sup> », dit Taji. Aussi les plaisirs sont-ils chantés (littéralement) par des poèmes et des chansons, tels que le chant de Youmi sur la « félicité terrestre<sup>80</sup> » ou le poème de Donjalolo sur le vin, qui « court et chante à travers le sang<sup>81</sup> ». Ces chants s'accompagnent là

---

73 M, 693, 760. Ces trois personnages incarnés sont aussi les trois personnages qui meurent.

74 M, 831-833, 919-920.

75 M, 972, 1075.

76 M, 1151, 1267.

77 M, 926-927, 1026-1027.

78 M, 831, 919.

79 M, 830, 918.

80 M, 948, 1050.

81 M, 832, 920.

encore de l'invocation intertextuelle de poètes-banqueteurs modèles, en particulier dans un passage où le narrateur mentionne, parmi d'autres voix qui conversent en lui : Anacréon, Hafiz, Shakespeare, Milton, Ossian et Homère, tous de grandes figures de la poésie lyrique ou épique qui s'inscrivent aussi dans la tradition littéraire du banquet antique, renaissant, et romantique<sup>82</sup>.

Boissons, tabacs et aliments constituent ainsi par le biais de l'éloge ou de l'ode des occasions de discours, avant que ces discours eux-mêmes ne deviennent matières. Le narrateur associe régulièrement boire et parler (« la compagnie buvait et devisait<sup>83</sup> »), fumer et parler (« un mot, une bouffée<sup>84</sup>... »), mais l'analogie la plus prépondérante et la plus significative est celle de la parole-nourriture. Au moment où Youmi se prépare à chanter les plaisirs terrestres, Babbalanja « desserr[e] sa ceinture pour écouter, comme Apicius au moment de se mettre à table<sup>85</sup> ». Média compare les paroles de Babbalanja à du vin, répondant à Mohi qui vient d'associer sa folie à une Calebasse fêlée : « Et c'est le vin de cette Calebasse fêlée qu'il nous donne à boire, Mohi<sup>86</sup>. » Cette isotopie de la parole qu'on boit et qu'on mange revient de façon récurrente, notamment par l'intermédiaire du verbe *regale*, par exemple : « Le solennel philosophe [Babbalanja] veut nous régaler [*regale us*] d'un conte<sup>87</sup> ! » Dans la poétique du roman, les discours des trois rhapsodes abreuvent et nourrissent à la fois les âmes et les corps. Cette assimilation de mets et de mots ne manque pas d'être soulignée parfois ironiquement. Youmi cite

82 *M*, 923, 1022. Melville possédait un recueil d'Anacréon (Merton M. Sealts, *Melville's Reading*, *op. cit.*, p. 47). Hafiz et les autres poètes cités sont aussi des figures de poètes-banqueteurs : le *topos* du banquet est récurrent chez Shakespeare, par exemple dans *Macbeth* ; chez Ossian, il prend la forme des banquets celtiques de Fingal ; chez Milton, celle du banquet des anges ou du banquet de Satan proposé au Christ dans le livre II de *Paradise Regained* (1671) ; quant à Homère, il est évidemment, avec *l'Illiade*, aux origines des banquets littéraires, banquets d'hommes ou de dieux. Sur l'intertexte homérique de *Mardi*, voir Ronan Ludot-Vlasak, *Essais sur Melville et l'Antiquité classique*, *op. cit.*, p. 95-96.

83 *M*, 1134, 1251.

84 *M*, 928, 1028.

85 Célèbre gastronome romain. *M*, 948, 1050.

86 *M*, 1125, 1241.

87 *M*, 913, 1011. Voir aussi *M*, 917, 1117.

le poète mercenaire Zenzi, après qu'il a reçu des ignames en paiement d'un sonnet (« je ferai un meilleur repas avec ces ignames qu'avec le même nombre de compliments<sup>88</sup> »), ce à quoi Babbalanja surenchérit en filant la métaphore: « les braves ne causent que des flatuosités<sup>89</sup>. » Néanmoins, même lorsqu'ils sont suspects, les tropes alimentaires sont inévitables. Quand Média enjoint à Babbalanja, qui vient de comparer Verdanna à « une treille chargée de raisins », de cesser les tropes, il ne peut lui-même s'empêcher d'en utiliser un (« Verdanna est une folle »), ce que Babbalanja lui fait remarquer. Et Média de répondre: « Mes métaphores [*tropes*] ne sont pas des métaphores<sup>90</sup> ». La parole autoritaire (ce que Dimock appellerait le moi impérial) est bien consciente que tout n'est que tropes mais cherche à s'en affranchir. De même, *Mardi* lui-même – étant à la fois monde et poème, matière et discours, « rien que des épisodes<sup>91</sup> » – demande de prendre le trope de la parole-nourriture au sérieux, car il est essentiel (et inévitable) dans la poétique du roman. Pour reprendre une expression de Florence Dupont: se développe lors du banquet un *logos sympatikos*, un *logos* propre au banquet. Ce *logos sympatikos* est un langage préférentiel, cosmogonique, qui forme la réalité au lieu de l'imiter<sup>92</sup>, et contribue ainsi à faire de *Mardi* un univers de paroles qui deviennent matières, selon une loi propre au monde de *Mardi*: la tautologie vive.

#### Matières à discours

Dans la poétique du banquet qui allie plaisirs et paroles, la parole rhapsodique qui chante le banquet double les représentations du plaisir par les plaisirs de la représentation. Les dialogues mardiens ne sont pas des dialogues philosophiques: ils ne mènent nulle part, ne donnent

88 *M*, 952, 1053.

89 *Ibid.*

90 *M*, 1040, 1150.

91 *M*, 1141, 1258.

92 Florence Dupont, *Le Plaisir et la Loi. Du Banquet de Platon au Satiricon*, Paris, François Maspero, 1977, p. 39. Pour Dupont, la parole du banquet est une parole performative: le plaisir est dans la performance qui recouvre les aliments, eux-mêmes n'étant que des prétextes à un discours/texte.



lieu à aucune résolution dialectique. Comme le fait remarquer Média à Babbalanja : « Vous tournez éternellement en rond<sup>93</sup>. » Les paroles des trois rhapsodes (Mohi, Youmi, Babbalanja), sous l'autorité unifiante du narrateur (rhapsode en chef), acquièrent une dimension autotélique : à partir des aliments du banquet, ils chantent le plaisir qu'il y a à chanter, parlent du plaisir qu'il y a à parler. Cette parole a ainsi pour principe structurant la répétition, qui suit une loi énoncée par le narrateur : « [...] les mots ne sont que des signes algébriques et ne véhiculent d'autre signification que celle qu'on veut bien leur donner [*what you please*]<sup>94</sup>. » Dans le texte original, on note les deux sens du mot *please* : à la fois ce qui relève du bon plaisir du locuteur et ce qui lui donne du plaisir. La loi de la tautologie est en outre peut-être inscrite dans le titre même de *Mardi*. Pour Parker, il pourrait venir de vieilles cartes des mers du Sud titrées « Mar di Sud »<sup>95</sup>. Par conséquent, lorsque le narrateur déclare que « pour le peuple de l'archipel, la carte de Mardi était la carte du monde<sup>96</sup> », cela signifierait en réalité : la carte de la carte est une carte. Il s'agit bien de mettre en place un univers autotélique clos sur lui-même.

La figure rhétorique de la tautologie est en elle-même très fréquente dans *Mardi*. Elle est notamment utilisée pour poser le problème de l'identité personnelle, dans une parodie syllogistique du *cogito ergo sum* cartésien : « Exister, c'est être ; être, c'est être quelque chose ; être quelque chose, c'est<sup>97</sup>... » Son usage est particulièrement fréquent dans le (semblant de) discours éthique sur la vie et la mort, en particulier de la part de Babbalanja, qui déclare : « La mort [...] ? C'est la chose la plus morte qui soit<sup>98</sup>. » À l'inverse, aux messagères de Hautia qui lui annoncent que ses espérances sont mortes, Taji répond : « Elles ne sont pas mortes, mais vivantes de l'essence de la vie [*living with the life of life*]<sup>99</sup>. » À ces tautologies sur la vie et la mort s'ajoutent les paradoxes

93 *M*, 1008, 1115.

94 *M*, 841, 930.

95 Hershel Parker, *Herman Melville: A Biography*, op. cit., vol. 1, p. 515.

96 *M*, 761, 838.

97 *M*, 1007, 1114.

98 *M*, 1082, 1195.

99 *M*, 921, 1020.

récurrents de mort vivante et vie morte : « Mais alors, nous mourons tout vivants ? », demande Babbalanja, avant de répondre que « vivre est mourir<sup>100</sup> ». Plus tard, il reformule la question : « Lesquels sont les plus morts ? [...] les rois vivants ou les rois morts<sup>101</sup> ? », et conclura : « Nous mourons de trop de vie<sup>102</sup>. » Ces figures de paradoxes ressemblent fort à des tautologies à termes inversés. Elles se conjuguent parfois à des allitérations qui soulignent l'arbitraire du paradoxe : la sagesse reçoit ainsi une définition dont la logique est peut-être plus allitérative (en [w] et [m]) que rationnelle : « *Though wisdom be wedded to woe, [...] yet all ends in a shout. But wisdom wears no weeds; woe is more merry than mirth*<sup>103</sup> [...] ». Dans ces paradoxes, le plaisir du jeu (des sons et des mots) tend à prévaloir sur le sens, ainsi que le demande Média lui-même : « Mais sortez-nous quelque paradoxe, que nous puissions rire<sup>104</sup>. » C'est précisément le rire, et donc le plaisir, qui fait sens, dit Babbalanja : il existe « une pensée profonde qui n'a d'autre langage que le rire<sup>105</sup> ». Ainsi, rien d'étonnant à ce que le « démon de l'itération » qui le possède (« *a very iterating devil* »<sup>106</sup>) s'exerce sur les questions de vie et de mort : dans la tautologie, la répétition n'est pas dénuée de sens, elle est au contraire l'affirmation d'un sens, ou plutôt, l'affirmation d'un réel. Rien de mortifère dans ce type de répétition, contrairement à la compulsion de répétition que Freud associe à la pulsion de mort dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920). Les discours mardiens relèvent plutôt d'un régime de répétition tautologique fondé sur le plaisir et la vitalité du discours : une tautologie vive. Il y a là jouissance de la parole, ou plutôt insistance d'une parole jouissante, pour le dire en termes lacaniens. Pour Clément Rosset, la tautologie est le meilleur

---

100 M, 814, 899.

101 M, 834, 922.

102 M, 1136, 1253.

103 L'allitération se perd dans la traduction : « Bien que la sagesse s'accompagne toujours de souffrance [...], à la fin tout aboutit dans un grand cri de joie. Mais la sagesse ne porte pas le deuil ; la vraie souffrance a un visage gai [...]. » (M, 1159, 1275.)

104 M, 975, 1078.

105 M, 1159, 1274-1275.

106 M, 972, 1075.

et le plus sûr indicateur du réel, car elle rend honneur à son unicité : elle est par là dotée d'une force expressive particulièrement forte<sup>107</sup>. Dans un texte de fiction comme *Mardi*, la tautologie est tout aussi productrice de sens et de réel, et devient le principe d'une cosmogonie fictive : une poétique. La citation la plus célèbre de Babbalanja, citant lui-même le légendaire poète mardien Lombardo, est une tautologie vive : « J'ai créé ce qui crée » (« *I have created the creative* »<sup>108</sup>). Richard Brodhead suggère que, par ventriloquie auctoriale, cette découverte de Lombardo est l'exact équivalent de l'entreprise créatrice de Melville : « L'objet réel de sa quête n'est pas ce que recherchent ses personnages mais le monde mental qu'il révèle lui-même dans l'acte de créer ce livre<sup>109</sup>. » Nous adoptons une lecture différente : plus qu'un monde de l'esprit que le texte révèle, il s'agit d'un monde poétique qu'il crée de manière performative. Lorsque Youmi défend son *Chant de Marlana*, il demande : « Voulez-vous dire [...] que mes vers [...] sont agencés avec tant d'art qu'ils engendrent cela même qu'ils veulent évoquer<sup>110</sup> ? » Si l'on applique cette question à *Mardi*, le discours narratif – discours sur des discours – produit bien une réalité de discours : *Mardi* lui-même, d'où le sentiment d'une longue série de rhapsodies sans objets fixes. La réalité mardienne, c'est le discours tautologique lui-même : « Moi, Babbalanja, j'affirme que ce qu'on nomme vulgairement des fictions contient tout autant de réalité qu'en découvre la pioche grossière de Dididi, le creuseur de tranchées<sup>111</sup>. » Là encore, une tautologie est à l'œuvre dans cette « affirmation » : les fictions sont aussi réelles que la pioche de Dididi, un personnage de fiction.

Cette poétique tautologique du roman va de pair avec une poétique allitérative qui met l'accent sur la réalité du signifiant plutôt que sur son

107 Clément Rosset, *Le Démon de la tautologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 47, 49.

108 *M*, 1138, 1256. Traduction légèrement modifiée.

109 Richard Brodhead, « *Mardi*: Creating the Creative », dans Myra Jehlen (dir.), *Melville: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1994, p. 34. Brodhead tend à étudier la position de l'auteur-Melville, nous nous concentrons sur la poétique du roman.

110 *M*, 879, 974.

111 *M*, 853, 944.

sens ou sa référence. La parole narrative accentue ainsi simultanément l'autosuffisance de son discours (par la tautologie) et la matérialité de son signe (par l'allitération). L'évocation des plaisirs conjoints du parler et du boire est ainsi transcrite par une allitération en [kw] : « *we quaffed and quoted*<sup>112</sup> ». L'allitération est plus qu'une simple figure d'ornementation, elle est un connecteur discursif qui suggère dans la phrase une logique autre, un principe de plaisir linguistique qui prévaut sur la dénotation. Ainsi, on ne peut que noter l'ironie de la remarque de Babbalanja lorsqu'il regrette que « rien de suprême » ne sorte de toute la poésie de Youmi célébrant Yillah : « Nulle signification définitive et en même temps inépuisable ? [...] Alors, Youmi, ton chant n'a aucune valeur<sup>113</sup>. » De même, dans *Mardi*, nul sens définitif et inépuisable : la valeur est dans le chant. Babbalanja lui-même est un fervent adepte de l'allitération lorsque, possédé par le démon de la répétition, il marmonne des borborygmes allitératifs : « *gogle-goggle, fuggle-fi, fuggle-fogle-orum*<sup>114</sup> ». Il est ainsi fréquent, dans la poésie de *Mardi*, que la valeur dénotative de la phrase soit redoublée voire subordonnée à sa valeur phonique, via l'usage d'allitérations et d'assonances<sup>115</sup>. Par exemple, lorsque le narrateur relate la joie naïve de petits poissons, bientôt perturbée par l'arrivée du poisson-chevalier, les allitérations en [g] et [f] couplées aux assonances en [i:] et [ɪ] accentuent le sémantisme de « *glee* » et « *fun* » : « *all is glee, fishy glee, and frolicking fun*<sup>116</sup> ». Plus tard, des allitérations en [l], [g] et [d] reviennent pour dire le plaisir de l'amour : « *We lived and we loved; life and love were united; in gladness glided our days*<sup>117</sup> », ou en [d] dans

112 *M*, 1134, 1251.

113 *M*, 1103, 1217-1218.

114 *M*, 972, 1075. Il est ainsi littéralement possédé par ce que Rosset appelle « le démon de la tautologie ».

115 On a déjà noté l'exemple de la fumée phonique créée par la répétition de « *puff* » dans le chant de la pipe de Youmi. Voir le chapitre 1 du présent ouvrage, « L'usage poétique des plaisirs ».

116 La traduction perd l'allitération : « tout est joie, poissonneuse joie et jeux badins » (*M*, 737, 811).

117 « Nous vivions et nous nous aimions ; la vie et l'amour ne faisaient qu'un ; nos jours s'écoulaient dans la joie. » (*M*, 746, 821.)

« *thus my Yillah did daily dawn*<sup>118</sup> ». Au contraire, allitérations en [w] et assonances en [ai] expriment la souffrance causée par la perte de Yillah : « *Oh, Yillah, Yillah! All the woods repeat the sound, the wild, wild woods of my wild soul*<sup>119</sup>. » Le narrateur joue ici sur la dimension autotélique de sa phrase, car ces sons [w] et [ai] sont *effectivement* répétés dans les mots *wild woods*. On voit dans ces exemples d'allitérations et d'assonances à quel point plaisir et douleur deviennent non simplement des émotions dénotées mais des effets produits par le discours. La tautologie, figure de redondance logique, a ainsi pour corollaire phonétique l'allitération et l'assonance, qui participent d'une même logique d'autosuffisance (et d'autosatisfaction) de la parole, qui déplace l'axe de la référence : orienté non plus de manière verticale vers des objets fictifs, mais de manière horizontale vers le discours lui-même.

Pour conclure, on peut lire la fameuse métalepse où le narrateur invoque Dionysos (dieu du vin et de l'ivresse, figure tutélaire du banquet) comme un concentré des principes de la poétique mardienne : « Tandis que j'écris, je pâlis [*My cheek blanches white while I write*], je tressaille au grincement de ma plume ; ma couvée d'aigles fous me dévore [...]. Je voudrais jeter bas ce Dionysos qui chevauche mes reins : mes pensées m'écrasent et je gémiss<sup>120</sup>. » En anglais, la formule centrale de cette métalepse, « *My cheek blanches white while I write* », relève à la fois de la logique tautologique, par le pléonasm *blanches white*, et de la logique allitérative, par l'allitération en [w] et l'assonance en [ai]. La métaphore de l'auto-ingestion (« *my own mad brood of eagles devours me* ») rappelle que l'ingestion nourrit la parole, tout en relevant de l'auto-ingestion, un cannibalisme auctorial. Le narrateur paraît souffrir mais en vérité il jouit de cette parole libérée, comme le résume Dimock : « L'énonciateur prend clairement plaisir à parler de ses malheurs et ses fardeaux : il en est extatique<sup>121</sup>. » Pour le narrateur comme pour Babbalanja, la parole en elle-même prévaut ; elle prend sa source dans

118 « Ainsi, chaque jour, Yillah naissait comme une aurore. » (*M*, 763, 841.)

119 « [...] les bois désolés de mon âme désolée. » (*M*, 776, 856.)

120 *M*, 924, 1023.

121 Wai Chee Dimock, *Empire for Liberty*, op. cit., p. 66.

une situation d'énonciation impossible – à la fin du roman, le narrateur prend le large dans une course infinie : mais alors, où est-il lorsqu'il écrit son récit rétrospectif ? – et tient donc, pour ainsi dire, toute seule, comme *Mardi*. La parole narrative déborde à partir d'un vide, en trop-plein d'elle-même, comme celle de Babbalanja lorsqu'il déclare à Mohi : « [...] il s'agit là de la surabondance de mon discours [*my talk*], non de sa plénitude. – Et de quoi êtes-vous donc si plein ? – De moi-même<sup>122</sup>. »

134

L'intérêt qu'il peut y avoir à lire et recevoir cette parole gratuite se comprend aussi selon ce principe tautologique du plaisir, qui est la réponse à une question d'ordre épistémologique, posée par Babbalanja après la légende racontée par Barbe-Tressée : « [...] peut-être avons-nous perdu notre temps en l'écoutant, car à présent que nous la connaissons, nous n'en sommes nullement plus sages<sup>123</sup>. » Média, parole autoritaire, lui rétorque : « Aucun passe-temps n'est temps perdu<sup>124</sup>. » Il édicte ici un impératif de jouissance, et Babbalanja s'y convertit tout à fait. À Mohi qui reproche à Youmi d'avoir inventé l'histoire des jeunes filles-fleurs, Babbalanja répond : « Mais si elle nous a divertis, vieux Mohi<sup>125</sup>... » Plus tard, Mohi lui-même se convertit à son tour à ce principe. À Babbalanja qui lui demande : « Mais pourquoi cette histoire ? », il réplique : « Ma foi, c'est un fait, sans plus. Et je le relate pour divertir la compagnie<sup>126</sup>. » Comme les banquetteurs, ce n'est qu'à la condition de se nourrir de toutes ces paroles comme d'autant de nourritures et matières à plaisirs que le lecteur peut partager le plaisir auctorial, en savourant ces paroles en tant que paroles, sans se perdre (et souffrir) dans la recherche de leurs objets. La poétique du banquet construit soigneusement cette possibilité. Ainsi peut-on comprendre comment, dans une œuvre qui thématise le corps et ses plaisirs, la quête de la vérité devient la quête du plaisir comme vérité<sup>127</sup>.

---

122 *M*, 982, 1086. Traduction légèrement modifiée.

123 *M*, 793, 874.

124 *Ibid.* Traduction légèrement modifiée.

125 *M*, 853, 944.

126 *M*, 910, 1008.

127 En cela, Melville s'inscrit bien dans la tradition du banquet antique, puisque dans le *Banquet* de Platon, c'est moins la quête de la vérité qui est l'objet de la réunion que le plaisir de la discussion, selon Florence Dupont (*Le Plaisir et la Loi, op. cit.*, p. 50).







DEUXIÈME PARTIE

**Sémiotique, épistémologie  
et esthétique des plaisirs**



SÉMIOTIQUE, ÉPISTÉMOLOGIE ET ESTHÉTIQUE  
DES PLAISIRS

« Le grand Art d'énoncer la Vérité », fonction de l'art définie dans « Hawthorne and His Mosses » (1850), constitue l'épine dorsale de la fiction melvillienne<sup>1</sup>. Dans une lettre à Hawthorne d'avril 1851, Melville s'interroge sur « le caractère tragique de la pensée humaine » et fait d'Hawthorne (mais plus encore de lui-même) l'adepte d'un art d'énoncer la « vérité visible » – « l'appréhension de la condition absolue des choses présentes telles qu'elles frappent le regard de l'homme qui ne les craint pas » – par un sujet « de nature souveraine », au risque de découvrir le secret que peut-être, il n'y a « point de secret »<sup>2</sup>. L'écrivain, tel que décrit dans « Hawthorne and His Mosses », qui, comme Shakespeare, *perçoit* les « fulgurations » de la « Vérité intuitive » et sait jeter des « petits coups de sonde » à « l'axe même de la réalité »<sup>3</sup>, est ainsi l'auteur d'un acte de bravoure, peut-être même d'*hubris* : il se trouve tirailé entre la volonté d'énoncer la vérité et le risque de découvrir qu'il n'y a pas de vérité. En cela, cette quête est une entreprise tragique, nécessaire bien qu'inachevable<sup>4</sup>. Elle met en œuvre, si l'on suit les termes de Melville : une sémiotique (la perception et le déchiffrement d'une vérité), une épistémologie (un sujet en quête de la connaissance d'un objet), et une esthétique (une tragédie de la connaissance). Plaisirs et

1 *UP*, 1160. Traduit dans *MD*, 1100.

2 Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1986, p. 117.

3 *UP*, 1159. Traduit dans *MD*, 1099.

4 Elle est en outre potentiellement impie. On ne peut séparer cette quête de la vérité d'une crise religieuse, puisque tout système de vérité stable et ultime nécessite la centralité d'une vérité divine. Cela permet de comprendre les déclarations de Melville sur le caractère « diabolique » de *Moby-Dick*.

souffrances constituent le dénominateur commun de cette quête en trois dimensions.

Au moment où Melville écrit sa lettre à Hawthorne, il achève la rédaction de *Moby-Dick*<sup>5</sup>, dont le questionnement sur la construction des savoirs (inauguré dans *Mardi*) sera poursuivi dans son œuvre subséquente. La question épistémologique est aussi centrale dans la critique depuis la renaissance des études melvilliennes dans les années 1920. Si un questionnement d'inspiration métaphysique sur le statut de la vérité chez Melville (que peut-on connaître et comment?) a longtemps prévalu, il faut bien conclure à l'impossibilité de conclure : l'inachèvement est le principe même de cette recherche, car la vérité est dans la quête, non dans l'objet de la quête. Comme le répond Babbalanja à Mohi, qui demande ce qu'est la vérité : « [...] c'est là la question à laquelle nulle réponse ne saurait mettre un terme » (« [...] *that question is more final than any answer* »<sup>6</sup>). La meilleure réponse à la question est la question elle-même ; et poser la question, c'est déjà mettre l'accent sur l'*expérience* du questionnement. Si la seule vérité visible est qu'il n'y en a pas, comment cette absence est-elle néanmoins rendue visible, expérimentable, affective ? À défaut de conclure à la vérité de l'expérience empirique, potentiellement trompeuse, l'épistémologie melvillienne se caractérise plutôt par la mise en scène, dans et par le texte littéraire, d'une certaine expérience de la vérité, du processus de la connaissance et de ses affects. La fiction de Melville figure ainsi des expériences de pensée tout autant que des expériences de *la* pensée.

Dans ce processus, il convient de souligner la place du plaisir et sa valeur épistémique, en s'inspirant d'une remarque de Barthes : « on nous parle sans cesse du Désir ; le Désir aurait une dignité épistémique, le Plaisir non<sup>7</sup>. » Chez Melville, le plaisir, notamment sous une forme qu'on appellera jouissance, est bien doté d'une valeur épistémologique. Même intellectuel, même figuré, même fictif, le plaisir engage toujours

---

5 Hershel Parker, *Herman Melville: A Biography*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996, vol. 1, p. 835-836.

6 *M*, 854, 944.

7 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 77.

un corps, sinon plusieurs : des corps de fiction, ainsi que des corps de lecteurs. Il s'agit par là de reconsidérer la place du corps et des affects dans le processus de la connaissance tel qu'il est mis en scène dans la fiction melvillienne, car il s'agit toujours chez Melville, comme on va le voir, d'une performance, d'un acte de vouloir connaître théâtralisé<sup>8</sup>.

Quel peut être l'usage des plaisirs dans la quête de la vérité ? Une certaine tradition philosophique, qui a pour origine l'idéalisme platonicien auquel Melville ne cesse de se référer de manière plus ou moins parodique dans son œuvre, oppose l'erreur des sens à la vérité de l'esprit, dénonce l'illusion des satisfactions sensorielles et, partant, les faux-semblants de plaisirs et souffrances<sup>9</sup>. Si Melville s'interroge sur le rôle des sens dans la possibilité de connaître, sa fiction n'en laisse pas moins de reformuler la question, reconsidérer leur rôle ainsi que celui du plaisir et de la souffrance dans le processus de vouloir connaître lui-même, car il ne peut y avoir de vérité que dans un corps et dans une âme<sup>10</sup>. Chez Melville, on verra que c'est toujours un corps qui pense qui recherche la vérité. Il ne s'agit pas de connaître *contre* les sens mais de connaître *avec* eux. Dans cette perspective, les préoccupations épistémologiques ont ainsi partie liée avec les plaisirs et les souffrances d'un sujet connaissant incarné, qui peuvent être à la fois des signes à déchiffrer et des effets produits dans le cheminement de la volonté de connaître. Là encore, ces rapports entre plaisirs et souffrances, signes et vérité, peuvent se comprendre comme l'héritage d'une *épistémè* de la Renaissance. À la défiance vis-à-vis des signes et des sens répond la

- 
- 8 L'anglicisme *performance*, désormais commun et acceptable en français, permet de mettre en valeur la dimension théâtrale du geste de vouloir connaître, ainsi que sa dimension potentiellement performative.
- 9 Montaigne écrit à ce propos : « Platon craint nostre engagement aspre à la douleur et à la volupté, d'autant qu'il oblige et attache par trop l'ame au corps : moy plustost au rebours, d'autant qu'il l'en desprend et desclouc. » (*Les Essais* [1595], éd. Jean Balsamo, Michel Magnien & Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, I, 14, p. 266.)
- 10 On pense à une remarque de Herbert Marcuse dans sa préface à *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry Into Freud* [1955] (New York, Vintage Books, 1962, p. x), où il condamne « la séparation consciente, souvent méthodique, [...] du plaisir et de la pensée ».

fascination des matières, à l'abstraction des chiffres de l'équation de la Nature la réalité d'un corps qui goûte et qui sent. Ces polarités doubles ne sont pas contradictoires mais complémentaires : si le sujet connaissant est un corps vivant, plaisir et souffrance sont les marques de cette présence au monde et présence du monde dans la volonté de connaître. Ce qui se joue véritablement dans l'épistémologie melvillienne, c'est alors non l'impossibilité d'achever la quête de la vérité, mais la possibilité d'en jouir ou d'en souffrir : le contrepoint du scepticisme radical, c'est la réalité affective de ce cheminement.

142

Dans cette partie, la lecture des signes du plaisir et de la souffrance est donc envisagée comme un aspect particulier de l'obsession melvillienne du déchiffrement. S'il n'y a peut-être pas de vérité, ou si elle n'atteint jamais l'assurance de la clôture, d'une parfaite adéquation du discours à son objet, le texte porte toutefois les traces des affects (appétits, plaisirs et souffrances) qui accompagnent l'examen de la possibilité de connaître. Il s'agit donc d'explorer comment jouir et souffrir sont partie prenante de la constitution des savoirs. La fiction melvillienne opère une sorte de renversement (toujours complexe) entre le désespoir de ne pouvoir atteindre l'assurance d'une vérité, et la jouissance de la rechercher. Aussi le sujet de la quête de vérité devient-il le personnage principal d'une performance à la fois tragique et jouissive, dans laquelle s'entremêlent préoccupations sémiotiques, épistémologiques et esthétiques.

## MELVILLE ET LES SIGNES

Melville est un grand lecteur de signes, ce qui l'inscrit dans une tradition américaine ancienne<sup>1</sup>. Son originalité au sein de cette tradition vient de sa réflexion sur les biais et les affects introduits par le sujet déchiffrant. Le processus du déchiffrement mis en scène dans la fiction melvillienne implique en effet plaisir ou souffrance, enthousiasme ou angoisse, c'est-à-dire l'implication affective du sujet percevant dans ses perceptions. Le corps du sujet lecteur de signes est ainsi toujours lui-même au cœur des équations mathématiques et alphabétiques que la fiction melvillienne affectionne. Si « penser, c'est toujours interpréter, c'est-à-dire expliquer, développer, déchiffrer, traduire un signe », écrit Deleuze<sup>2</sup>, pour Melville, c'est aussi sentir et ressentir les signes.

## « ALPHABET » DES PLAISIRS ET « MATHÉMATIQUE » DE LA SOUFFRANCE

La question des rapports entre signes et références, mots et choses, apparences et réalité, qui traverse toute la fiction melvillienne, vise pour l'essentiel à interroger le rapport d'un sujet face aux mystères du monde, et sa capacité à lire et connaître ce monde. En cela, Melville s'inscrit à la fois dans la tradition puritaine, qui cherche à déchiffrer la présence de Dieu dans la nature, et les interrogations épistémologiques de son époque. Ce que ses romans mettent en valeur sur la question de l'interprétation des signes, c'est le subjectivisme du rapport établi avec eux. Pour Melville, signification et expression relèvent d'actes subjectifs potentiellement arbitraires et solipsistes. Dans *Moby-Dick*, le chapitre

1 Voir Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle (1939-1989)*, Paris, Fayard, 1992, p. 12, et Régis Durand, *Melville. Signes et métaphores*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1980, p. 16-20.

2 Gilles Deleuze, *Proust et les signes* [1964], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2014, p. 119.

« The Doubloon » suggère ainsi simultanément l'inévitabilité du sens et le carcan du subjectivisme. Si Ismaël croit en la possibilité d'un sens déchiffrable derrière les apparences sensibles (« il faut bien qu'en toute chose se cache [*lurks*] un sens, sans quoi rien n'aurait de valeur et notre globe ne serait qu'un zéro [*empty cipher*<sup>3</sup>] »), Achab édicte quant à lui le principe d'un subjectivisme hyperbolique : « [...] cette pièce ronde n'est que l'image de l'autre globe, plus rond encore, et tel le miroir du magicien, elle ne renvoie à chacun que le reflet de son moi mystérieux<sup>4</sup>. » L'interrogation sémiotique est sans issue, le sujet condamné à ne percevoir que la projection de son propre mystère, mais le processus demeure affectif : « Grandes sont [ses] souffrances, et maigres [ses] profits<sup>5</sup> [...] ». Ismaël et Achab mettent en place une opposition qui ne sera pas résolue dans le roman : il faut qu'il y ait du sens, mais le seul sens possible n'est peut-être qu'une projection du sujet sur l'objet. Il ne s'agit pas alors véritablement de non-sens, mais d'un subjectivisme presque tautologique<sup>6</sup>. La lecture de Pip va aussi dans ce sens, étant fondée sur la répétition de pronoms déictiques, c'est-à-dire vides de sens si ce n'est relativement à leurs références changeantes : « Je regarde, tu regardes, il regarde ; nous regardons, vous regardez, ils regardent<sup>7</sup>. » Ainsi, à la différence de la tradition puritaine qui postule la présence de Dieu dans le monde et assure ainsi la possibilité du déchiffrement, ce qui pose problème dans le rapport de Melville aux signes, c'est le silence de Dieu et la possibilité de son absence<sup>8</sup>. Cette tendance subjectiviste

3 *MD*, 471, 1253.

4 *MD*, 472, 1254.

5 *Ibid.*

6 Aussi la signification du cachalot blanc est-elle un « faux problème » : il est « la figuration des ambiguïtés insondables de l'univers », écrit Jean-Jacques Mayoux (*Vivants piliers. Le roman anglo-saxon et les symboles* [1960], Paris, Maurice Nadeau, 1985, p. 74), ou plutôt : des nôtres.

7 *MD*, 476, 1258.

8 *P*, 869, 240 ; 874, 245. Cette question sépare l'épistémologie melvillienne de celle d'Emerson. Dans *Nature* (1836), celui-ci explique que l'homme se reconnaît dans la nature. Cela n'est pas la preuve de l'impossibilité de connaître, mais d'une richesse : les lois qui ordonnent l'esprit humain et la nature sont les mêmes. Angles et points de vue sont unis dans et par un tout (qu'Emerson appelle « *the Oversoul* »). Chez Melville, rien n'indique qu'il existe un tel principe unifiant.



de la lecture des signes est liée à une certaine conception de l'arbitraire (affectif) de la langue. L'usage des signes linguistiques et l'interprétation des signes du monde, s'ils ne sont pas assurés par la présence divine, ne sont déterminés que par le bon plaisir du sujet percevant/parlant, comme l'explique Taji dans *Mardi* (« les mots ne sont que des signes algébriques et ne véhiculent d'autre signification que celle qu'on veut bien leur donner [*what you please*<sup>9</sup>] »), ainsi que le narrateur de *Pierre* : « la nature n'est pas tant son propre et toujours délicieux interprète que la simple pourvoyeuse de cet ingénieux alphabet dans lequel chaque homme, choisissant et combinant à sa guise [*as he pleases*], lit la leçon qui convient à son esprit et à son humeur particuliers<sup>10</sup>. » Ce questionnement central (qui crée une incertitude à la fois linguistique, épistémologique et théologique) a aussi des conséquences éthiques : les rapports intersubjectifs, comme les signes, sont indéchiffrables, et les personnages peuvent eux-mêmes devenir des inconnues, comme le charpentier dans *Moby-Dick* (« une abstraction nue, un nombre infractionnable<sup>11</sup> ») ou Lucy dans *Pierre* (« un simple signe, quelque x vide de sens<sup>12</sup> »). Cette vision désabusée de la possibilité de donner sens au monde a pu nourrir les lectures « pessimistes » de Melville. Cependant, face à l'alphabet du monde, l'impulsion sémiotique offre deux modalités affectives de déchiffrement : entamer un processus douloureux et infini, comme Pierre qui, comme Achab, fait le choix de la souffrance, ou au contraire suivre son bon plaisir et faire le choix du plaisir, comme Israël dans *Israel Potter*.

Hébergé à Paris par Benjamin Franklin dans un hôtel garni du Quartier latin, Israël est initié aux mystères de Paris par une bouteille sibylline qu'il découvre dans sa chambre<sup>13</sup>. La mise en scène est plaisante et révélatrice

9 *M*, 841, 930.

10 *P*, 1031, 397. Ce subjectivisme est proche du perspectivisme nietzschéen, qui remplace la question « Qu'est-ce que ? » par la question « Qui ? » (voir : Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, PUF, 2014, p. 117-118).

11 *MD*, 510, 1292-1293.

12 *P*, 843, 214.

13 *IP*, 55-56, 481-482. La scène est inspirée d'une expérience de Melville à Paris, notée dans son journal de voyage en Europe le 27 novembre 1849 (*Journals*,

de la position d'un sujet face aux signes et du subjectivisme du rapport qu'il établit avec eux. Le narrateur décrit la scène en commençant par le point de vue d'Israël, ce qui met en valeur sa perplexité devant les objets qu'il trouve devant lui : deux bouquets de fleurs, un pain de savon blanc, un pain de savon rose, un flacon d'eau de Cologne, un casson de sucre, une cuillère à thé, un gobelet de verre, une carafe d'eau froide, et une bouteille contenant un riche liquide ambré, étiquetée « Otard ». Face à ces signes dont il ne comprend pas la signification (« Je me demande ce que peut être O-t-a-r-d? »), Israël met en place un processus herméneutique<sup>14</sup>. Il fait d'abord appel à ses sens pour identifier séparément chacun des éléments : l'odorat pour examiner les savons et les fleurs (« Je vais les respirer »), la vue pour étudier l'eau de Cologne (« On dirait [*it looks like*] son vin blanc »), le goût pour le sucre (« Goûtons »). Il s'agit par là d'identifier (parfois de manière erronée, ce que le lecteur comprend facilement) les éléments lexicaux de ce qui va devenir une phrase, combinant le sucre, la cuillère et le verre. La vision optique devient alors spéculative :

Voyons [*Let me see*]. Il me paraît que si je mets ensemble cette chose, cette autre et puis cette autre, cela forme un alphabet qui se laisse lire [*an alphabet that spells something*]. Cuiller, gobelet, eau, sucre... Cognac... Voilà, O-t-a-r-d, c'est du cognac. Qui a mis ici ces objets? Que veut dire tout cela? [...] Il n'y a qu'une explication possible : c'est une courtoise invitation de quelque personne invisible à me servir, si je le désire, un verre de cognac avec un sucre, et si je ne le désire pas, à n'en rien faire. C'est ainsi que je le lis<sup>15</sup>.

Cet alphabet s'apparente à une équation : l'inconnue « Otard » est découverte grâce aux éléments connus. Une fois posée, son interprétation se construit progressivement et l'assertion finale rappelle que le moi est souverain face aux signes. Ainsi la lecture est-elle à la

---

éd. Howard C. Horsford & Lynn Horth, Evanston/Chicago, Northwestern UP/ The Newberry Library, 1989, p. 29).

<sup>14</sup> *IP*, 55, 481.

<sup>15</sup> *IP*, 56, 482.

fois un déchiffrement (de l'intention d'un énonciateur supposé, « invisible ») et une projection (Israël lit bien « *as he pleases* » dans la perspective d'une gratification). Elle va en outre bientôt suggérer une conduite. Son interprétation finale est un appel à réagir, pour dépasser toute incertitude : « Je me demande si j'interprète correctement cet alphabet. Qui sait ? Quoi qu'il en soit, je vais prendre le risque d'une petite gorgée<sup>16</sup>. » Les signes du plaisir renvoient bien à leur lecteur : la signification du message n'existe pas indépendamment de la position (désirante) de celui-ci, qui est déterminante dans la production du sens et de l'action. Cela implique en outre que le lecteur peut être un sujet vivant, sentant et désirant, à la recherche de son plaisir, comme ici Israël, qui n'est clairement pas une figure de chercheur tourmenté de la vérité.

Au contraire, c'est la souffrance dont Melville dissémine les signes dans « The Encantadas ». Le narrateur y manipule des signes de souffrance pour constituer une « mathématique du malheur » (« *misery's mathematics* »<sup>17</sup>). L'expression désigne les calculs inscrits sur le roseau de Hunilla, échouée sur l'une des îles Enchantées, qui garde le compte des jours succédant à la mort de son époux et son frère. Ces signes constituent une équation et un alphabet : les entailles s'effacent à demi « comme les alphabets d'aveugle<sup>18</sup> ». Hunilla se repose sur ce roseau, qui n'est pas une « métaphore », dit le narrateur, ce qui ne fait qu'attirer l'attention sur le fait que le roseau peut être lu métaphoriquement, car comme lui, l'espace désolé des « îles Enchantées » est parcouru de signes qui suggèrent et masquent à la fois plaisirs et souffrances dans le texte. Sur l'île de Barrington, par exemple, le narrateur rapporte le récit d'un « voyageur sentimental de jadis<sup>19</sup> », qui y trouve « vieux coutelas » et « vieilles dagues » : « C'étaient là les marques [*signs*] de la rapine et du meurtre. » Néanmoins, « le bambocheur [*reveler*], aussi, avait laissé sa trace » : des débris de cruches à vin et à pisco. Le voyageur se livre à la lecture de ces signes pour en faire un énoncé : « Était-il possible

16 *IP*, 57, 482.

17 *PT*, 383, 800.

18 *Ibid.*

19 Le capitaine James Colnett, dont Melville réécrit le témoignage concernant les Galâpagos.

qu'ils eussent accoutumé de voler et d'assassiner un jour, de festoyer le lendemain [...] ? La chose, après tout, n'avait rien d'in vraisemblable : considérez les vacillations humaines<sup>20</sup>. » Là encore, les signes du plaisir deviennent un alphabet : avec ces éléments sémantiques perçus, le narrateur-lecteur élabore une phrase qui fait le bref récit d'une vie possible et se conclut par une morale sur l'amoralité des caractères. Cette lecture éthique de l'alphabet des signes rejoint l'une des préoccupations de la nouvelle : la possibilité du plaisir et de la joie sur une terre de souffrances<sup>21</sup>. Cela rappelle aussi que, pour le narrateur, tout espace, dans la mesure où il est humainement pratiqué ou perçu, est affectif. Par la « sympathie » (« *sympathy* »), dit-il, l'espace des souffrances passées éveille chez son observateur une tristesse qui n'est pas entièrement dénuée de plaisir : même « la mer Morte [...] ne manque pas de faire vibrer chez le pèlerin les cordes les plus douces [*his less unpleasurable feelings*]<sup>22</sup> ». Signes de plaisirs et de souffrances sont ainsi distribués dans l'espace en clair-obscur de la nouvelle, éveillant réflexions et affects chez leurs observateurs et lecteurs, signes de l'expérience hybride du monde.

La tragédie silencieuse de Hunilla est aussi l'occasion de disséminer des signes de souffrance dans le texte. Un événement mystérieux est venu interrompre le décompte des jours, ce qui suscite les interrogations du capitaine qui la secourt. La multiplication de tirets dans le texte de leur dialogue matérialise une sorte de transfert du monde fictif au texte, selon Hester Blum, qui en fait un principe d'équivalence entre le corps et le texte, en suggérant un transfert par paronomase entre les marques du roseau (*gashes*) et ces tirets (*dashes*). La violence faite au texte par l'usage du tiret reproduit la violence faite au corps par le viol<sup>23</sup>. Ces tirets de longueurs variables qui ponctuent le dialogue d'Hunilla et le capitaine permettent à la fois d'exhiber et de mettre en sourdine ce qui lui advint.

<sup>20</sup> *PT*, 370, 787-788.

<sup>21</sup> Voir, dans le chapitre 8 du présent ouvrage, la sous-partie « De la possibilité d'être joyeux ».

<sup>22</sup> *PT*, 346, 764-765.

<sup>23</sup> Hester Blum, « Douglass's and Melville's "Alphabets of the Blind" », dans Robert S. Levine & Samuel Otter (dir.), *Frederick Douglass & Herman Melville: Essays in Relation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2008, p. 257.

Ainsi se met en place une herméneutique de la souffrance : la graphie s'exhibe comme signe pour demander au lecteur de combler sa référence et deviner le viol. La lecture du viol relève donc de la responsabilité du lecteur, qui peut ainsi deviner la souffrance cachée dans les trous/silences du texte<sup>24</sup>.

Néanmoins, les signes de la souffrance ne sont pas aisément déchiffrables et sont sujets aux préjugés et aveuglements de l'interprète, comme le met en scène « Benito Cereno ». Amasa Delano offre l'exemple d'une lecture biaisée de leur ambiguïté. Face au « commun récit de souffrances<sup>25</sup> » des Blancs et des Noirs à bord du *San Dominick*, il ressent de la « pitié » tout en restant prisonnier de ses propres stéréotypes raciaux : « Des souffrances prolongées semblaient avoir fait ressortir les moins bonnes caractéristiques naturelles des nègres »<sup>26</sup>. Il met de même le manque d'« amabilité » du capitaine espagnol sur le compte de ses « souffrances physiques prolongées »<sup>27</sup>. En réalité, il ne sait pas lire la souffrance ni en deviner les causes véritables. Devant un marin blanc à l'air hagard, il se retrouve prisonnier des difficultés inhérentes à l'interprétation des signes de la « souffrance mentale », car des réalités opposées (« la chaleur et le froid intenses », « l'innocence et le crime ») peuvent produire des signes similaires : « le ravage »<sup>28</sup>. Cette difficulté reçoit une résolution biaisée de sa part, car il est « insensiblement gagné par certaines notions générales qui dissociaient la souffrance et la confusion de la vertu, pour les relier invariablement au vice<sup>29</sup> ». Ces « notions générales » sont des préjugés parmi bien d'autres qui le conduisent à se méfier du marin souffrant et font aussi de lui un pion dans la grande mise en scène de Babo. Ainsi, la perception de la souffrance s'effectue dans un champ historique politique et social (de préjugés) qui l'informe et la déforme, jusqu'à faire obstacle à la sympathie (*sympathy*).

---

24 *Ibid.*, p. 271.

25 *PT*, 253, 676.

26 *PT*, 256, 679.

27 *PT*, 257, 680.

28 *PT*, 280, 702.

29 *Ibid.*

Dans la fiction melvillienne, le point de départ des interrogations épistémologiques face aux signes de plaisir et de souffrance, c'est donc la perception, qui peut donner lieu à un déchiffrement biaisé. Elle s'inscrit par là dans la tradition philosophique occidentale selon laquelle penser signifie remettre en question ses perceptions, et mélange allègrement, sans ambition de critique systématique, des références à l'idéalisme platonicien, l'empirisme lockéen, l'immatérialisme berkeleyien, l'idéalisme transcendantal kantien et le transcendantalisme émersonien<sup>30</sup>. Cette question des rapports entre sens et connaissance, sensation et vérité, est posée sans être véritablement résolue dans *Moby-Dick*<sup>31</sup>, mais elle y prend une forme originale, en ce que la sensation obtient, dans les méditations philosophiques d'Ismaël, un statut intermédiaire entre le signe et la matière. La mise en doute de la sensation implique un balancement permanent : il faut inquiéter la signification de la sensation sans nier la vérité de son existence, la mise en rapport d'un corps et d'une matière. La matière fait signe, le signe devient matière. *Moby-Dick* examine ainsi des perceptions visuelles et autres, notamment olfactives, qui, si elles ne sont peut-être pas fiables, n'en laissent pas moins d'être. Ce qu'on peut appeler la cosmétique ismaélienne – les sensations en tant qu'elles maquillent peut-être un vide ou la mort – ne manque pas de souligner la matérialité de la sensation, en fait un signe qui provoque des réactions somatiques, malgré la réalité discutable de son référent. *Moby-Dick* met ainsi en avant une intelligence de la sensation, qui interroge les rapports entre sujets, signes et objets, qu'il s'agisse de voir, toucher, sentir, ou goûter.

30 Sur les débats épistémologiques dans lesquels s'inscrit la fiction de Melville, voir Maurice S. Lee, *Uncertain Chances: Science, Skepticism, and Belief in Nineteenth-Century American Literature*, Oxford, OUP, 2012, p. 47-88.

31 Cette absence de résolution est symbolisée dans l'image du *Pequod* remorquant la baleine Locke d'un côté et le cachalot Kant de l'autre. C'est l'équilibre qu'ils produisent ensemble qui permet au *Pequod* de continuer sa route. À défaut de pouvoir trancher, Ismaël suggère de se débarrasser de la question pour flotter plus légèrement (*MD*, 364-365, 1143-1144).

Dans le chapitre « The Whiteness of the Whale », Ismaël montre comment la surface de la perception engage un corps tout autant qu'elle entraîne l'investigation métaphysique et la recherche de profondeur. Le blanc y est d'abord perçu, puis ressenti, et enfin pensé. Ismaël commence son discours sur le blanc en associant la couleur perçue et le corps percevant : « C'était la blancheur du cachalot qui, plus que tout, m'emplissait d'épouvante [*appalled me*<sup>32</sup>]. » Le verbe *appalled* est un mot qui cache un corps, puisqu'il contient un suaire (*pall*) et signifie étymologiquement « faire pâlir<sup>33</sup> ». Aussi le mystère de la couleur blanche vient-il en tout premier lieu de son effet somatique sur le corps du sujet percevant, qu'Ismaël va, dans un second temps, interroger. Il se livre alors à une étude historique des significations de la couleur blanche, « abondamment associée » à la beauté, la joie et la noblesse, qui ne peuvent néanmoins masquer que « quelque chose est dissimulé [*there lurks something*] au plus secret de l'idée de cette couleur, quelque chose d'insaisissable qui frappe [*strikes*] l'âme d'une épouvante plus grande que le rouge du sang »<sup>34</sup>. Ce qui fait toute la richesse de cette analytique du blanc, c'est le mélange d'essentialisme (« l'idée »), d'analyse sémiotique (les « associations » à divers objets) et de description phénoménologique et physiologique (la panique qu'il provoque, affect qui « frappe » l'âme et le corps), qui fait du blanc la synthèse de tous les paradoxes. Ismaël se demande ainsi quelles sont « les réalités innommables » qui se cachent derrière le blanc en tant que « signe mystique » et sensation<sup>35</sup>.

Si la réponse n'est pas tranchée, les hypothèses formulées pour comprendre « l'effet d'ensorcellement de la blancheur » ont la particularité de faire du blanc le point de rencontre de l'abstrait et du concret : « [Serait-ce que] la couleur étant, dans son essence, moins une couleur que l'absence visible de couleur, et en même temps le mélange de toutes [*the concrete of all colors*] – serait-ce pour ces raisons qu'un paysage sous la neige nous offre à perte de vue l'image d'un monde

32 *MD*, 216, 993.

33 Le *Webster's Dictionary* de 1846 donne l'étymologie latine : « *palleo* » (*to become pale*).

34 *MD*, 217, 994. Traduction légèrement modifiée.

35 *MD*, 224, 1000.

effacé, muet [*a dumb blankness*], et pourtant si riche de sens – un monde athée, dépourvu de couleur et composé de toutes, qui nous fait reculer d'effroi<sup>36</sup> ? » On peut ici entendre dans « *concrete* » le sens de « mélange », mais aussi son sens concret de « concrétion<sup>37</sup> ». Le passage oscille ainsi entre substance et phénomène, faisant du blanc à la fois une absence et une présence, un non-sens (« *dumb blankness* ») « riche de sens », le point de passage où une abstraction (la couleur) se perçoit de manière concrète (dans les objets dont elle est la qualité, comme la neige), tout comme la matière (cette même neige) devient abstraite (un symbole). Dans la méditation d'Ismaël, il n'y a pas de blanc, il n'y a que des choses blanches. Ce statut liminaire du blanc est révélateur du statut de la sensation : à la fois présence, en tant qu'affection somatique, et absence, signe d'un référent qui élude le sujet percevant. Cette intuition de « sphères invisibles » sous le blanc, revêt alors des accents kantien, en ce qu'elle suggère la séparation du phénomène (sensible) et du noumène, l'objet inconnaissable en lui-même, cet *x* indéterminé inaccessible au sujet connaissant<sup>38</sup>.

La suggestion kantienne est d'autant plus probable qu'Ismaël inscrit ses interrogations dans la tradition épistémologique des « philosophes de la Nature<sup>39</sup> ». Il distingue substances et couleurs, en référence à Locke, pour qui la couleur est une qualité secondaire non inhérente aux choses. L'épistémologie empiriste lockéenne pose en effet que le sujet connaissant ne peut connaître que les qualités primaires ou secondaires d'un corps, non sa substance<sup>40</sup>. De cette difficulté épistémologique, Ismaël tire une conséquence théologique et compare la cosmétique phénoménale de la nature au maquillage de la putain : « [...] la divine

36 *MD*, 224, 1001.

37 Le nom *concrete* garde, pour le *Webster's Dictionary* de 1846, un sens matériel concret : « *A compound; a mass formed by concretion* », « *a mass or compound body, made up of different ingredients; a mixed body or mass* ». De même pour l'*Oxford English Dictionary*.

38 Sur la distinction de phénomène et noumène, voir Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* [1781], trad. Alain Renaut, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 304.

39 *MD*, 224, 1001.

40 John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* [1689], éd. Peter Nidditch, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 428.



Nature tout entière n'est pas autrement maquillée que la putain [*painted like the harlot*] dont les séductions ne recouvrent qu'un charnier [*charnel-house*] intérieur », deux images à fortes connotations bibliques et shakespeariennes qui associent la cosmétique et la mort<sup>41</sup>. Aussi la nature, comme la prostituée, serait-elle une mise en scène séduisante, macabre et trompeuse, dans laquelle les « teintes de la terre » ne seraient que de « subtiles tromperies ». L'image religieuse reprend le questionnement théologique suggéré auparavant : un monde sans couleur est un monde athée en puissance, un tel vide équivalant à une absence de Dieu.

En réalité, Ismaël s'effraie de ce jeu macabre des surfaces pour mieux en révéler la profondeur : dans le choix de ses images, ce monde-charnier maquillé par les apparences phénoménales reste un corps, bien qu'un corps de putain ou un « corps lépreux ». Ismaël ne choisit de suivre les philosophes de la nature que sur un mode hypothétique (« Et si nous songeons [...] »), potentiellement contradictoire, car bien que, selon lui, le blanc mette en doute la réalité du monde sensible, les termes de son discours disent simultanément l'inverse. Le tombeau du corps de la prostituée suggère que la vie sensuelle ne fait que maquiller le cadavre du monde, mais le geste comparateur met malgré tout en avant les appareils sensuels de ces corps et leur consistance, placés au premier plan de l'existence phénoménale. Le maquillage est une matière ; et les images choisies pour décrire ce maquillage de la nature sont proches d'une forme d'hyperbole lyrique qui célèbre malgré tout couleurs, goût et textures dans un mélange (une concrétion) synesthésique : « tons exquis [*sweet tinges*] des cieus et des bois au couchant, velours doré des ailes de papillon, velours de papillon aux joues des jeunes filles », posés à la « surface des choses »<sup>42</sup>. La cosmétique phénoménale

41 Dans cette image s'entremêlent une référence à la putain de Babylone de l'Apocalypse de saint Jean (xvii, 1-6) et une allusion aux paroles de Claudius dans *Hamlet* : « La joue que la putain [*harlot*] sait plâtrer de beauté [...] » (William Shakespeare, *Hamlet*, III, 1, l. 53, dans *Tragédies I*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 951). On retrouve ce couple de cosmétique et de mort dans *Clarel* : « Les usagers de cosmétique ont rarement l'audace / De faire face à un crâne. » (C, 171.)

42 *MD*, 224, 1001.

est ainsi une surface-matière, comme la couleur dans une peinture, au référent certes incertain, mais qui résiste à la vision du vide. En effet, selon l'épistémologie lockéenne, bien que ces qualités secondaires ne soient pas « inhérentes à la substance des choses », comme le dit Ismaël, elles n'en sont pas pour autant trompeuses et sans valeur, car elles sont psychophysiologiques : elles relèvent d'une action de corps sur le corps et permettent de différencier ces corps entre eux<sup>43</sup>. Ainsi, si ces sensations sont subjectives, elles n'en sont pas moins réelles, indépendamment de la substance connaissable ou non de l'objet perçu. Dans la dernière remarque d'Ismaël, tout tient à un *si* (« *if* ») qui est capital : « [...] le fard mystique d'où [la Nature] tire chacune de ses nuances, le grand principe de la lumière, reste en lui-même à jamais blanc ou incolore, et [...] s'il frappait directement la matière [*if operating without medium upon matter*] il mettrait [*would touch*] sur tous les objets, et même sur les tulipes et les roses, sa propre teinte neutre [*blank tinge*]<sup>44</sup>. » Précisément, la lumière blanche ne frappe pas directement la matière, le monde reste coloré. Dans la perception de la couleur, le spectateur se trouve ainsi face au paradoxe du vide et du plein : à la vanité de la référence répond la plénitude de la sensation<sup>45</sup>. La sensation peut ainsi être à la fois suspecte et vraie : sa vérité est produite et non déduite, exhibée et affective, puisqu'elle communique aux sujets percevants ces expériences somatiques de joie ou d'effroi, affects de corps vivants. Ismaël conclut : « De toutes ces choses, le cachalot albinos était le symbole<sup>46</sup>. » De quoi Moby Dick est-il donc le symbole ? Non seulement de la vision de mort sous la vie, mais aussi d'une impossibilité de connaître la substance qui est concomitante à la plénitude du corps de surface, la réalité de l'effet qu'il produit sur et par les sens. On peut ainsi distinguer l'épistémologie

43 John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, op. cit., p. 300.

44 *MD*, 225, 1001.

45 Ismaël nous peint ici une vanité de type baroque. Or, la vanité est essentiellement ambivalente, entre *memento mori* et célébration vitaliste, comme le rappelle Jean-Claude Vuillemin, citant Pierre Nicole, selon qui on peut « appréhender les vanités du monde avec plaisir » (*Épistémè baroque. Le mot et la chose*, Paris, Hermann, 2013, p. 284).

46 *MD*, 225, 1001.

achabienne, qui frappe à travers les « masques de carton-pâte » pour prouver qu'il n'y a peut-être « rien au-delà »<sup>47</sup>, et pour qui il n'y a rien de sensuel dans l'acte de sentir lui-même, de l'épistémologie ismaélienne, où l'intuition du vide est contrebalancée par la plénitude de la sensation. En toute chose se cache (au sens de *lurk*) une sensation qui fait sens.

À partir de cet examen de la couleur, on peut comprendre l'importance des autres sens dans *Moby-Dick*. Si la vue est au cœur du processus interprétatif dans la scène du doublon, l'interrogation des signes et des sensations dans le roman se décline en une sorte de variation sur Emerson, dont le célèbre œil transparent s'incarne chez Melville dans des corps qui perçoivent aussi par le biais d'autres sens plus directement incarnés, tels que l'odorat et le goût. L'odeur manifeste encore plus clairement que la vue la centralité du sujet percevant, corps affecté par un objet de manière positive ou négative, plaisante ou déplaisante, par l'effet d'une bonne ou d'une mauvaise odeur. La perception n'est pas simplement une question d'idéalité, mais un face-à-face avec des matières : l'odeur incarne l'entre-deux du signe et de la matière.

Dans le chapitre « *The Pequod Meets the Rose-Bud* », le nom ironique de ce navire qui empest (« Bouton de Rose ») introduit le motif du sens double et ironique des odeurs. Au *Rose-Bud* est amarrée une baleine « soufflée » qui exhale une « odeur nauséabonde »<sup>48</sup>, ainsi qu'un cachalot desséché, mort d'indigestion. Toute la question est de savoir comment bien interpréter leur mauvaise odeur, ce dont le capitaine, ancien fabricant d'eau de Cologne, est incapable (ironiquement et faute d'expérience). Il faut en réalité dépasser les apparences sensibles et faire confiance à son flair, comme Stubb, qui montre une double expertise : il sait que l'huile du cachalot soufflé n'est pas exploitable, mais lit aussi dans la puanteur la possibilité de l'ambre gris. Prenant possession de la carcasse, l'équipage et lui-même deviennent des « chercheurs d'or » progressant à travers la « peste » jusqu'à révéler, par contraste, « l'effluve discret d'un parfum » : l'ambre gris<sup>49</sup>. Pour qui sait lire les signes-matières de

47 *MD*, 191, 967.

48 *MD*, 442, 1223.

49 *MD*, 448, 1229.

la mauvaise odeur, de l'or se cache donc dans la boue de l'indigestion, et la puanteur se transforme en parfum. Comme l'indique le chapitre qui suit (« Ambergris »), l'ambre gris, bien que né dans la puanteur, sert à des usages principalement cosmétiques : « parfumerie », « poudres à cheveux », « pommades »<sup>50</sup>. Ismaël ne manque pas de souligner cet apparent paradoxe par une métaphore culinaire : « Qui donc pourrait imaginer que tout ce beau monde ferait ses délices [*should regale themselves*] d'une essence qu'on recueille dans les entrailles répugnantes d'une baleine malade<sup>51</sup> ! » L'ambre gris est une matière synesthésique, née dans un corps, destinée à l'apparat et au plaisir des corps, bonne à être consommée de toutes les manières possibles : « Les Turcs en font usage dans leur cuisine [...]. Certains marchands de vin en jettent quelques grains dans le claret pour en rehausser le bouquet<sup>52</sup>. » Il s'agit donc à la fois d'un cosmétique et d'un condiment de luxe, ce qui le rapproche de l'autre trésor produit par le cachalot, l'huile de spermaceti, elle-même jadis « un cosmétique si prisé<sup>53</sup> » et un mets : « substance ô combien suave et crémeuse », semblable à la chair de coco, dans laquelle les marins font frire leurs biscuits de mer<sup>54</sup>. Le luxe des matières provient de la combinaison de leurs odeurs, saveurs et textures.

Ainsi va le monde melvillien, dans le balancement constant de la puanteur à la bonne odeur, de la peur du vide à l'assurance des matières, bien que les signes de l'un puissent cacher les signes de l'autre. Pour Viola Sachs, « le texte suggère que seul l'odorat peut donner une intuition de la Création », la mauvaise odeur est la marque de la fonction vitale du corps, qui imprègne l'écriture du récit par l'intermédiaire de « la matière excrémentielle inscrite en anagramme dans divers mots (“*bist*” et “*tish*”) »<sup>55</sup>. Ces signifiants désignent pour Sachs la matière originelle du monde melvillien, un monde-table qui lui-même digère et déjecte,

50 *MD*, 449, 1230.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*

53 *MD*, 457, 1238.

54 *MD*, 336, 1113.

55 Viola Sachs, « Le langage de la nature et la désarticulation de l'identité américaine », *Europe*, n° 744, « Herman Melville », 1991, p. 22, 27.

et qui sent un peu la mort. Néanmoins, cette mauvaise odeur de mort qui rôde est aussi recouverte par la cosmétique des sensations, la bonne odeur qui, dit saint Paul (II Cor. II, 15), est la marque du Christ<sup>56</sup> : en témoignent les journées « parfumées<sup>57</sup> » ou la bonne odeur féminine du cachalot, dont les palmes « ne répandent pas moins de senteur que la robe froufroulante d'une dame parfumée au musc [*musk-scented*<sup>58</sup>] » (matière qui est aussi d'origine corporelle, issue des « glandes abdominales de certains cervidés d'Asie centrale<sup>59</sup> »). Cette cosmétique odoriférante masque peut-être un vide, mais constitue aussi un plein : elle multiplie les signes et sensations de plaisir dans le monde-texte.

Dans les romans melvilliens, la sensation fait donc signe, et le signe fait sensation, dénotant la mise en relation d'un sujet et d'un monde (de corps). Elle se trouve sujette à déchiffrement et peut suggérer la mort derrière le maquillage cosmique tout autant que sa plénitude, dans les entrelacs de couleurs, parfums, textures et saveurs. Ces signes-sensations sont le produit de matières qui affectent des corps vivants. Ce sont ces mêmes corps qui ont leur rôle à jouer dans le théâtre de la volonté de connaître.

---

56 Dans la *King James Bible*, l'expression utilisée est « *sweet savor* », qui tend à mêler odeur et saveur. *Savor* est souvent utilisé (avec *savory*) par Melville (et Ismaël) pour désigner une odeur.

57 *MD*, 150, 927.

58 *MD*, 451, 1232.

59 *Trésor de la langue française*.



## L'ÉPISTÉMÈ DE LA JOUISSANCE

Les romans de Melville interrogent les liens entre pensée et affectivité, car les affects accompagnent le processus de la connaissance, comme ils accompagnent la perception : plaisirs et souffrances intellectuels sont aussi des plaisirs et souffrances sensibles. La fiction melvillienne met en scène cette affectivité de la pensée. Il ne s'agit donc pas véritablement de poser la question du sens ou non-sens de la souffrance et du plaisir, mais plutôt celle de leur place dans le grand théâtre de la volonté de connaître, en particulier dans *Pierre*, *Moby-Dick* et *The Confidence-Man*. Dans ces deux derniers romans, la mise en scène de la possibilité ou impossibilité de connaître donne naissance à un effet de discours et une *épistémè* spécifiques que l'on appellera jouissance<sup>1</sup>.

« CAN TRUTH BETRAY TO PAIN? » :

## PIERRE OU LES AMBIGÜITÉS DE LA SOUFFRANCE

L'incertitude caractérise toute la trame narrative de *Pierre*, que ce soit concernant la faute du père ou l'exacte teneur de la relation qu'entretiennent Isabel et Pierre<sup>2</sup>. Ce doute hyperbolique contamine toute prétention à la vérité, poussant un critique comme Ronald E. Martin à considérer que « *Pierre* détruit toute connaissance générale et

1 Nous désignons par le terme *épistémè* les rapports que les textes melvilliens entretiennent avec les discours scientifiques et épistémologiques de leur époque, et la manière dont ils interrogent la possibilité de connaître tout en en suggérant des modes (affectifs) qui leur sont propres. Voir la définition de Michel Foucault : « Ce sont tous [les] phénomènes de rapports entre les sciences ou entre les différents discours scientifiques qui constituent ce que j'appelle l'*épistémè* d'une époque. » (« Les problèmes de la culture » [1972], dans *Dits et écrits*, t. I, 1954-1975, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1239.)

2 Le roman décrit, rappelons-le, les conséquences tragiques d'une possible erreur de jugement (qui est aussi, comme on va le voir, une erreur de raisonnement).

tout espoir de connaître<sup>3</sup> ». Néanmoins, interrogeant non tant la vérité au sens scientifique que celle des êtres et des relations intersubjectives, ce que le roman questionne véritablement, ce sont les rapports de vérité et affectivité. Une remarque du narrateur est à cet égard très révélatrice :

Parce que Pierre commençait à percevoir du regard la première couche superficielle du monde, il s'imaginait, dans sa folie, qu'il avait atteint à la substance non stratifiée. Mais, si loin que les géologues soient descendus dans les profondeurs de la Terre, ils n'ont trouvé que strates sur strates. Car, jusqu'à son axe, le monde n'est que surfaces superposées. Au prix d'immenses efforts [*vast pains*], nous nous frayons une voie souterraine dans la pyramide ; au prix d'horribles tâtonnements, nous parvenons dans la chambre centrale ; à notre grande joie [*joy*], nous découvrons le sarcophage ; nous levons le couvercle et... il n'y a personne ! L'âme de l'homme est un vide immense et terrifiant [*appallingly vacant*]<sup>4</sup>.

Dans ce passage du livre XXI, qui décrit la manière dont Pierre « entreprend immaturement une œuvre de maturité » dans le but d'énoncer « une vérité neuve »<sup>5</sup>, le narrateur assimile celui qui recherche la vérité de l'âme humaine à deux figures de scientifiques-aventuriers, le géologue et l'archéologue, en un parfait résumé de l'*épistémè* melvillienne. On y trouve, comme dans le système-sandwich de *Mardi*, la question de la profondeur et des surfaces, qui conclut à la profondeur des surfaces elles-mêmes, et la vision du vide qui vient couronner cette recherche, constat d'horreur sans appel. La quête se conclut par un échec, mais n'en reste pas moins dotée d'une valeur, qui se situe moins dans l'atteinte (impossible) de son objet que dans le cheminement affectif lui-même : douleur (« *vast pains* ») et plaisir (« *joy* ») constituent en effet les affects clefs de cette progression. Ainsi, bien qu'il n'y ait pas de vérité révélée de l'âme à dévoiler au bout du chemin, demeure la vérité du plaisir et de la douleur dans le déroulement de la quête.

3 Ronald E. Martin, *American Literature and the Destruction of Knowledge: Innovative Writing in the Age of Epistemology*, Durham, Duke UP, 1991, p. 49.

4 P, 964, 332.

5 P, 961-962, 329.



L'« éternelle fugacité de la Vérité<sup>6</sup> » et l'absence de découverte n'effacent pas l'expérience corporelle et affective de la recherche elle-même<sup>7</sup>. Il faut par ailleurs noter le vocabulaire du sublime : le terme *appallingly* rappelle la blancheur sublime du cachalot, tout comme l'immensité de ce vide associe deux catégories essentielles du sublime (vertige et grandeur) dans une description oxymorique de l'âme humaine. Or, le sublime lui-même est une expérience somatique de terreur, douleur et plaisir<sup>8</sup>. Ajoutons qu'à ce stade du roman, Pierre se trompe, dit le narrateur, si par ses souffrances récentes, il croit avoir atteint la vérité. Il commet la faute de s'arrêter avant le bout du chemin en prenant une surface pour un substrat. Cette erreur constitue le cœur du roman : Pierre s'aventure dans les profondeurs de son âme au prix de douleurs immenses et fait de la souffrance le signe de la vérité. Face aux « enchevêtrements infinis<sup>9</sup> » des signes, la souffrance provoquée par les révélations d'Isabel est pour lui le signe de leur vérité et de leur évidence dans le labyrinthe des faux-semblants. Il va ainsi construire un système de vérité selon lequel la souffrance est égale à la vérité. Néanmoins, le déroulement du récit nous montre qu'il ne s'agit pas simplement de remplacer le goût du plaisir par le choix de la souffrance pour s'assurer du vrai et du faux.

Pierre pose explicitement la question des liens entre vérité et affects, en interrogeant et entretenant sans cesse les rapports entre vérité et erreur, plaisir et souffrance, joie et peine. La conversion de la joie en peine est initiée juste après qu'il a aperçu le mystérieux visage d'Isabel pour la première fois. Face à un pin exhalant une « affliction mélodieuse », Pierre se perd dans une méditation sur la peine et le chagrin<sup>10</sup>. Il vivait jusqu'à présent dans la joie, ne connaissant le chagrin que par ouï-dire (« une légende pour [lui] »), mais « le visage » a initié

6 P, 1028, 393.

7 De même, lorsque Babbalanja déclare que « la sagesse s'accompagne toujours de souffrance » mais que « tout aboutit à un grand cri de joie », il met bien l'accent sur l'expérience affective de la sagesse (M, 1159, 1275).

8 Voir, dans le chapitre 6 du présent ouvrage, la sous-partie « *Moby-Dick* et la physiologie du sublime ».

9 P, 855, 227.

10 P, 675-676, 51-52. Pour une approche éthique de la joie, voir, dans le chapitre 8 du présent ouvrage, la sous-partie « La joie tragique dans *Pierre* ».

la conversion de la joie en peine par l'entremise du secret qu'il suggère. L'affliction est ainsi le signe et l'effet d'une « figure [...] inconnue » dans l'équation de son existence. Si cette affliction n'est, à ce moment de l'intrigue, que passagère (« j'éprouve à nouveau la joie », dit-il), le visage va déclencher une volonté effrénée de savoir – « Désormais je ne veux connaître que la Vérité; la joyeuse ou triste vérité<sup>11</sup> » : pour lui, la vérité est toujours affective –, qui sera nourrie par l'effet de la souffrance : c'est parce qu'il souffre des révélations d'Isabel que Pierre choisit de la croire et l'accepter comme sa sœur, impliquant ainsi la faute du père.

162

La conversion de la joie illusoire à la souffrance vraie se met définitivement en place un peu plus tard dans une opposition cristallisée en deux locutions clefs, « *gay-hearted errors* » et « *saddened truth* » :

Si c'est le privilège sacré et, comme le croient les sages, l'inestimable compensation des plus lourdes peines [*heavier woes*] que de purger l'âme de ses joyeuses erreurs [*gay-hearted errors*] pour l'emplier d'une triste vérité [*saddened truth*], ce pieux office n'est point tant l'œuvre d'un raisonnement souterrain inductif engendré par une affliction particulière, que l'effet magique, au tréfonds de l'âme humaine, d'un élément entièrement inexplicable et jusqu'alors inéprouvé<sup>12</sup>.

Pour le narrateur, les grandes peines remplacent les erreurs joyeuses par la triste vérité. La révélation d'Isabel a pour Pierre cet « effet magique », loin d'être issu d'un raisonnement inductif, d'une décharge d'« électricité » permettant de percevoir les objets « dans leur réalité substantielle ». « L'étonnant foyer de la douleur » (« *grief's wonderful fire* »<sup>13</sup>) peut ainsi renouveler la perception, selon une logique qui est affective à défaut d'être rationnelle. Au narrateur de conclure : « Ainsi de Pierre : au temps juvénile de la gaieté, avant que son grand chagrin ne se fût abattu sur lui, tous les objets qui l'entouraient s'étaient montrés perfidement

---

11 P, 704, 80.

12 P, 731, 107.

13 *Ibid.*

dissimulateurs<sup>14</sup> ». Cette association de joie et erreur d'un côté, souffrance et vérité de l'autre, va constituer le fondement du système de vérité de Pierre et le leitmotiv de sa quête : « Oh ! la Joie s'enfuit bien vite quand la Vérité est venue<sup>15</sup> ». Il avait déjà fait de sa réaction affective le critère de la vérité après avoir lu la lettre d'Isabel expliquant son histoire : « Je sens [*I feel*] à présent que seule la Vérité a pu m'émouvoir ainsi [*move me so*]<sup>16</sup>. » Il fait par là équivaloir courage de la vérité et expérience de la souffrance. Aussi suit-il son intuition et son empathie pour Isabel, puisque celle-ci devient synonyme de souffrance vraie face à la joie trompeuse passée. La vérité devient une vérité de l'affect, une vérité « qu'il [éprouve] en lui-même » (« *the one sensational truth in him* »<sup>17</sup>), dont la souffrance est le critère. Aussi la réponse à la question qu'il pose à Isabel : « La Vérité peut-elle traîtreusement nous livrer à la douleur ? » (« *Can Truth betray to pain?* »<sup>18</sup>), est-elle clairement *oui*, en vertu d'un raisonnement inductif qu'il a lui-même construit sur la prémisse : ce qui me fait souffrir est vrai<sup>19</sup>.

Néanmoins, en choisissant la douleur comme critère de vérité, soutenu en cela par le narrateur, Pierre est tout aussi victime d'aveuglement, comme le suggère la conclusion du roman et le doute jeté encore une fois sur l'identité d'Isabel, sapant les fondations de la construction explicative qu'il avait élaborée. La trajectoire tragique de Pierre, qui le conduit au suicide, signale un danger : l'intuition de la vérité peut être elle-même une erreur, le fruit et le véhicule de fantasmes. Cette critique implicite de la connaissance intuitive peut être lue comme une critique de la philosophie émersonnienne, dans la mesure où Emerson était connu en son temps comme le chantre de l'intuition. Mais cette intuition chez

14 P, 732, 107.

15 P, 735, 110.

16 P, 705, 81. Traduction légèrement modifiée.

17 P, 795, 168.

18 P, 818, 190.

19 Ce système de vérité-souffrance est proche de ce qu'Eve K. Sedgwick appelle une « épistémologie paranoïaque », selon laquelle il est « impossible de supposer que la vérité puisse être une occasion de joie » et « inconcevable d'imaginer la joie comme critère de vérité » (*Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke UP, 2003, p. 138).

Pierre n'est pas une intuition rationnelle, elle découle de son choix de la souffrance comme principe de vérité et le précipite dans une prison de questionnements infinis, si l'on en croit le double sens de *wonder*, à la fois *s'émerveiller* et *se demander*: « Le fait qu'Isabel était sa sœur, fait corroboré par son intuition sinon par une preuve positive, formait un maillon par lequel il se sentait lié à une chaîne [...] d'émerveillements sans fin [*endless wondering*<sup>20</sup>]. »

Pierre fait de ce privilège accordé à la douleur (au risque de l'aveuglement) une revendication explicite à portée philosophique et épistémologique, une *épistémè* de la souffrance. Par l'entremise de son personnage-auteur, Vivia, il déclare: « Arrière, Spinoza et Platon, écoliers, sines bavards qui, naguère, m'avez fait croire que [...] la douleur n'était que chatouillement<sup>21</sup>. » Cette attaque contre une forme d'idéalisme ou de panthéisme qui méconnaît la réalité de la douleur, suggère une épistémologie antispinoziste<sup>22</sup>. On trouve en effet chez Spinoza une définition inverse des rapports entre vérité et plaisir. Pour lui, « la raison et le plaisir ont une seule et même source, qui est notre communauté de Corps avec les choses extérieures<sup>23</sup> ». Le Corps et l'Esprit désignant une seule et même chose, l'action et les plaisirs du corps sont inséparables de l'action et du plaisir de l'esprit. La concordance des choses entre elles, la concordance de nos idées avec elles, et ainsi la convenance entre ce que nous pensons et ce que nous sentons, définit précisément, pour Spinoza, la vérité. Le plaisir est signe de vérité, et la soif de comprendre est une soif de plaisir, qui manifeste l'union du Corps et de l'Esprit. Le savoir spinoziste est un savoir allègre, au sens où la Joie est une augmentation de la puissance de l'Esprit parallèle à l'augmentation de la puissance

20 *P*, 792, 165.

21 *P*, 985, 352.

22 La connaissance que Melville avait de Spinoza était de seconde main, principalement issue de Goethe et du *Dictionnaire historique et critique* (1697) de Pierre Bayle, acquis en 1849. Sur Melville et Spinoza, voir Michael Jonik, *Herman Melville and the Politics of the Inhuman*, Cambridge, CUP, 2018.

23 Maxime Rovère, « Spinoza, l'allègre savoir », dans Laurent Nunez (dir.), *Le Plaisir*, Paris, Le Magazine littéraire, 2013, p. 69. L'auteur s'appuie sur la proposition 45 de la partie IV de l'*Éthique*.

de tout le Corps<sup>24</sup>, à l'inverse de l'*épistémè* de la souffrance que choisit Pierre, qui passe par un dédain du corps et de la joie.

Dans *Pierre*, le renversement de la joie en peine, du plaisir en souffrance, fait ainsi partie intégrante du processus de la connaissance, tout en participant au mouvement d'incertitude généralisée que met en scène le roman. Pierre, à la différence de Montaigne, ne philosophe pas sur des réalités, il philosophe sur des intuitions et des fantasmes qu'il prend pour des réalités. Il est ainsi le contre-exemple de ce que suggérait Montaigne à propos des sceptiques, poussés à la recherche de la vérité par le principe de plaisir<sup>25</sup>. Le scepticisme de Pierre s'exerce en vertu du principe de la douleur, qui ne le conduit pas à persister dans son être, mais à persister dans sa propre mise à mort. S'il pose ainsi la question de la place de l'affect dans la recherche de la vérité, le roman suggère qu'on ne peut se fier au plaisir ou à la souffrance comme critères fiables de vérité ou d'erreur, bien que ces couples d'affects, plaisir et souffrance, fassent inévitablement partie du processus épistémologique. L'affect est au cœur du geste interrogateur. La quête épistémologique de Pierre se révèle une errance qui conclut sur un vide aussi vaste que l'âme humaine (rien n'indique définitivement que Pierre ait eu tort ou raison) mais elle a toujours été affective, expérimentée dans la souffrance ou la joie.

Dans *Moby-Dick*, Ismaël donne l'exemple d'une posture épistémologique différente, dans laquelle le plaisir est central dans le jeu de la recherche : son scepticisme n'ignore pas l'allégresse. En cela, il rappelle Redburn, qui prend un plaisir un peu fou à sonder le cœur des choses, en particulier un certain type de cordage : « [...] j'ai toujours pris un plaisir un peu bizarre [*strange, nutty delight*] à le détortiller lentement, pour parvenir progressivement à la partie centrale soigneusement cachée et aromatique, son "cœur", ainsi qu'on l'appelle<sup>26</sup>. » Plus encore que de plaisir, il s'agit d'une jouissance (« *delight* »). Si plaisir et souffrance peuvent

24 *Ibid.*, p. 72.

25 Voir Rafal Krazek, *Montaigne et la philosophie du plaisir. Pour une lecture épicurienne des Essais*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 264.

26 *R*, 277, 297.

être des affects-signes équivoques, dans le mouvement de la recherche ismaélienne, il s'agit de dépasser la dichotomie plaisir/souffrance, vrai/faux, par ce qui constitue une *épistémè* de la jouissance.

### CONSTRUIRE, DÉCONSTRUIRE ET JOUIR DANS *MOBY-DICK*

Deux chasses prennent place dans *Moby-Dick* : la chasse d'Achab est la poursuite du cachalot blanc, Moby Dick l'*hapax*, singularité absolue, quand la chasse d'Ismaël est une chasse discursive à la (re)présentation du cachalot, une chasse générique<sup>27</sup>. Dans les deux cas, l'objet de la chasse s'échappe ; c'est donc la poursuite elle-même qui en est le seul vestige, ce qui importe et ce qui est conté. Le mouvement de la chasse prévaut ainsi sur l'atteinte de son objet, tout comme la vérité du cachalot ne peut être atteinte que dans l'expérience vivante de sa poursuite, dit Ismaël : « C'est seulement au cœur des périls les plus extrêmes [...], sur l'abîme, loin de tout rivage, que l'on découvrira, dans sa pleine et vivante majesté, la vérité du cachalot [*truly and livingly found out*]<sup>28</sup>. » Cette valorisation de l'expérience du vivant n'invalidé pas néanmoins l'entreprise ismaélienne, car elle se retrouve dans la vitalité de son discours. Contrairement à ce que dit Ismaël, la poursuite de Moby Dick en tant qu'objet de connaissance n'est ni « vaine » ni « sotté » : elle est au contraire vivante et (ré)jouissante. À défaut d'une adéquation impossible entre l'objet cachalot et sa représentation par le mot ou l'image<sup>29</sup>, se mettent en place une chasse « allègrement dispersée », un « défi allègre, allègrement proclamé »<sup>30</sup>. C'est dans la jouissance même de ce discours que se construit sa vérité. La quête de la vérité se joue dans la vérité du plaisir de la poursuite et de sa (re)présentation. Ce qui motive le discours

27 Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986, p. 227.

28 *MD*, 496, 1277.

29 Paul Brodtkorb écrit par exemple que le scepticisme épistémologique de *Moby-Dick* vient de l'inadéquation des catégories statiques à la mouvance du vivant (*Ishmael's White World: A Phenomenological Reading of Moby-Dick*, New Haven, Yale UP, 1965, p. 27).

30 Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, op. cit., p. 227, 229.

ismaélien n'est pas véritablement une volonté de savoir, mais plutôt une volonté de jouer et jouir de l'impossibilité de ce savoir<sup>31</sup>.

Le problème de la connaissance du cachalot est posé par Ismaël en termes antinomiques : le régime de l'expérience s'oppose au régime du discours, car l'expérience elle-même est inexprimable. La faillite de la connaissance est un problème d'expression, et la solution – ou plutôt le dépassement de ce problème – est à chercher dans l'expression, dans l'écriture même. De l'échec à connaître le cachalot, Ismaël produit un texte. Il s'agit alors de mettre en scène et en œuvre une certaine expérience de l'écriture pour pallier l'impossibilité de connaître, car montrer l'impossibilité, c'est toujours faire quelque chose, illustrer, créer : le problème de l'impossibilité de l'expression adéquate de l'objet se résout ainsi dans un jeu. Il n'y a rien de nihiliste ou de désespérant dans le discours ismaélien. Au contraire, il est tout entier traversé de jouissance<sup>32</sup>.

C'est pourquoi l'on peut lire le discours cétologique nomade d'Ismaël au prisme de la notion barthésienne de « texte de jouissance ». Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes cherche à distinguer « texte de plaisir » et « texte de jouissance », reprenant une distinction déjà établie dans *S/Z* entre « texte lisible » et « texte scriptible », désignant deux relations différentes entre texte et lecteur. Pour Barthes, le texte de plaisir est un

- 
- 31 Paul Hurlburt s'est intéressé à ce qu'il appelle la « terreur dialectique » dans *Moby-Dick*, et a étudié la manière dont l'affect de terreur y acquiert une valeur épistémologique (*American Terror: The Feeling of Thinking in Edwards, Poe and Melville*, Stanford, Stanford UP, 2015, p. 161-202). Il s'agit d'une approche très différente de la nôtre, principalement centrée sur les chapitres « The Mast-Head » et « The Whiteness of the Whale » et non les chapitres cétologiques, ce qui nous semble une limite importante pour une étude épistémologique de *Moby-Dick*. Ces deux approches ne sont néanmoins pas incompatibles, en tant que la terreur peut être source de plaisir/jouissance (*delight*) dans une esthétique du sublime (point que n'aborde pas Hurlburt). Voir, dans le chapitre 6 du présent ouvrage, la sous-partie « *Moby-Dick* et la physiologie du sublime ».
- 32 Sur ce point, nous sommes en désaccord avec Brodtkorb, pour qui le filtre de la conscience ismaélienne est caractérisé par l'« ennui, la peur et le désespoir » (*Ishmael's White World*, *op. cit.*, p. 148). Sa perspective phénoménologique (husserlienne) ne prend pas en compte la scénographie narrative et les jeux que l'écriture met en place.

texte lisible, immédiatement compréhensible, marquant la concordance des codes du texte et des codes du lecteur : « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture<sup>33</sup>. » À l'inverse, le texte de jouissance est un texte auquel le lecteur est invité à participer de manière plus active, dans un effort d'adaptation qui répond à une entreprise textuelle de déstabilisation du discours et perturbation des codes : « Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage<sup>34</sup>. » Ce chamboulement du lecteur et de ses habitudes de lecture rejoint la définition du texte scriptible : « Le texte scriptible, c'est nous en train d'écrire, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique) qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages<sup>35</sup>. » La notion de jeu est cruciale, car c'est elle qui ordonne l'entreprise ismaélienne : Ismaël réinstalle le jeu là où cherche à s'imposer le système<sup>36</sup>. Ce jeu se met en place à différents niveaux : dans les rapports entre l'objet et ses représentations, dans la performance narrative elle-même, et dans les rapports du narrateur à ses objets. Ici, le terme *jouissance*, bien qu'emprunté à Lacan, ne s'entend pas dans son sens lacanien, mais dans un sens typiquement barthésien : lorsqu'il applique la notion de jouissance au texte et cherche à la distinguer du plaisir, Barthes trouble en réalité cette distinction à peine mise en place<sup>37</sup>. Il ne s'agit pas d'une opposition entre deux

33 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 25.

34 *Ibid.*, p. 23.

35 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 11.

36 Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 228.

37 « *Plaisir/jouissance* : terminologiquement, cela vacille encore, j'achoppe, j'embrouille. De toute manière, il y aura toujours une marge d'indécision, la distinction ne sera pas source de classements sûrs, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révoquant, réversible, le discours sera incomplet. » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 10.) Quoi de plus ismaélien que cette remarque ?



catégories stables et figées, mais de deux polarités qui fonctionnent ensemble. Ainsi, bien que la dichotomie plaisir/jouissance ait fait, tout comme la distinction lisible/scriptible, l'objet de nombreux débats, on peut la considérer comme un outil herméneutique permettant de suivre le déroulement de l'écriture ismaélienne, qui elle-même combine plaisir et jouissance, construction et déconstruction, dans son geste même.

Ismaël construit d'une main ce qu'il déconstruit de l'autre : le plaisir de la construction est inséparable de la jouissance de la déconstruction. Cette quête par l'écriture est en quelque sorte une quête à rebours, le texte un édifice qui se construit en se déconstruisant, comme une chasuble (« *cassock* ») retournée. Ainsi, Ismaël est bien la version fictive d'un « sujet anachronique », « celui qui tient les deux textes dans son champ et dans sa main les rênes du plaisir et de la jouissance, car il participe en même temps et contradictoirement à l'hédonisme profond de toute culture [...] et à la destruction de cette culture : il jouit de la consistance de son moi (c'est son plaisir) et recherche sa perte (c'est sa jouissance)<sup>38</sup>. » Ismaël se joue des discours scientifiques de son époque tout comme il se joue de la connaissance populaire du cachalot, n'invoque sa volonté de vérité que pour mieux redéfinir ce en quoi elle consiste : « Car tant que vous n'aurez pas reconnu le cachalot pour ce qu'il est, vous ne serez, en matière de Vérité, qu'un provincial et un sentimental. » Mais seules les « salamandres » peuvent rencontrer « la claire Vérité », le provincial court à sa perte, tel le « frêle garçon qui souleva le voile de la redoutable déesse à Saïs » et en mourut<sup>39</sup>. Entrepris impossible car démesurée, la quête de la vérité ne peut donc se réaliser frontalement. Le provincial en quête de vérité doit passer par des circonvolutions critiques qui consistent à accepter l'impossibilité de connaître et en jouir dans une mise en scène métacritique. Ainsi, « tout en mimant le geste scientifique, Ismaël en conteste le bien-fondé », via la « parodie de l'obsession taxinomique qui croit pouvoir appréhender le vivant au moyen d'un classement

38 *Ibid.*, p. 23.

39 *MD*, 375, 1155. Ismaël fait allusion à un poème de Schiller, « The Veiled Statue at Saïs » (1795).

170 systématique de l'espèce »<sup>40</sup>. Essentiel à la critique, c'est ce geste de mimer, c'est-à-dire construire un espace textuel de performance tout en le sapanant dans le même mouvement, qui constitue le principe de la jouissance de l'écriture.

Qu'est-ce donc qui, dans la cétologie critique d'Ismaël, ordonne véritablement le discours ? « Établir une classification des éléments constitutifs d'un chaos, voilà ce qui va être tenté [*essayed*] ici, rien de moins<sup>41</sup>. » On entend dans « *essayed* » le sens d'une tentative, mais aussi celui d'une manière d'écrire, liée à une forme littéraire : l'essai<sup>42</sup>. Ismaël revendique l'ordonnement du désordre comme ordre de son discours, mais les logiques d'ordonnement qu'il adopte sont souvent autres que rationnelles ou scientifiques. Il fait d'un désordre ordonné le principe paradoxal de sa méthode : « Il est des entreprises dans lesquelles un méticuleux désordre est la seule vraie méthode<sup>43</sup>. » Un principe revendiqué d'autocontradiction l'informe donc dès son origine : il s'agit d'ordonner en désordonnant, construire en déconstruisant. Dans ce jeu contradictoire, l'écriture devient une expérimentation, et plus encore, une expérimentation théâtralisée, une performance.

---

40 Philippe Jaworski, « Préface », *MD*, xiii.

41 *MD*, 157, 933. Traduction légèrement modifiée.

42 Le jeu de mots entre le nom *essay* et le verbe *to essay* rappelle Emerson, qui met lui aussi en scène une pensée « à l'essai », pour reprendre l'expression de Thomas Constantinesco, *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2012. On lit aussi dans cette formule la trace des *Essais* de Montaigne, le legs non seulement d'une certaine idée de la philosophie, mais de l'essai comme forme littéraire. En adoptant cette forme dans sa cétologie, Ismaël met déjà l'accent sur l'expérimentation d'un je fictif qui écrit, tout comme il joue avec « le “devenir littérature” de la science dans l'imaginaire américain » au XIX<sup>e</sup> siècle (Ronan Ludot-Vlasak & Claire Maniez [dir.], *Discours et objets scientifiques dans l'imaginaire américain du XIX<sup>e</sup> siècle*, Grenoble, ELLUG, 2010, p. 12).

43 *MD*, 399, 1180. Allusion à Polonius : « Bien que ce soit là de la folie, elle ne va pas sans méthode. » (William Shakespeare, *Hamlet*, II, 2, l. 199, dans *Tragédies I*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 929.)

Si le but affiché d'Ismaël semble de prime abord de construire un savoir encyclopédique sur les cétacés, et ainsi faire système, cette volonté de construire s'énonce par une métaphore architecturale qui témoigne dès le départ d'un projet de planification incomplète : « Mon seul projet est d'esquisser le projet d'une taxinomie cétologique. Je suis l'architecte, non le maçon<sup>44</sup>. » Le projet revendique ainsi ses limites (« Ce livre tout entier n'est qu'une esquisse... même pas : l'esquisse d'une esquisse<sup>45</sup> ») et se présente comme une série d'expérimentations qui réussissent ou échouent : « Je fais essai de tout, et achève ce que je puis<sup>46</sup>. » La logique de l'essai donne lieu à une performance incomplète qui est moins le résultat d'un constat d'exhaustivité impossible que d'une volonté d'incomplétude revendiquée. Si l'on en croit la dernière métaphore architecturale du chapitre « Cetology », inachevé comme la cathédrale de Cologne, la vanité est dans la volonté d'achèvement : « [...] les grands [édifices], les vrais, confient toujours la pose du couronnement à la postérité. Dieu me garde de jamais rien parfaire [*completing*<sup>47</sup>]. » Ce principe d'inachèvement volontaire est partie prenante de la critique de l'obsession taxinomique de la science du XIX<sup>e</sup> siècle, mais plus encore, il met en avant une posture narrative paradoxale, celle d'une volonté de construire un système qui se refuse à clore ce système, ce qui motive la circumnavigation infinie d'Ismaël, cette logique du cercle qui fait que « la grande loi de *Moby-Dick*, c'est le nomadisme<sup>48</sup> ».

Ce principe d'autocontradiction informe toute la cétologie ismaélienne, fondée sur les éléments clefs d'un discours de spécialiste : un corpus de textes et d'autorités, des références historiques, des modèles bibliques, des principes d'organisations et des plans, mais ces éléments sont à la fois convoqués et détournés. Par exemple, Ismaël aime à construire et organiser ses chapitres : il adopte un ordre bibliographique organisé par volumes dans « Cetology », suit un plan en trois parties et

---

44 MD, 159, 935.

45 MD, 170, 946.

46 MD, 383, 1163.

47 MD, 170, 946.

48 Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire, op. cit.*, p. 207.

plusieurs sous-parties dans « The Affidavit », annonce une organisation en cinq points dans « The Tail ». Cependant, ces ordonnancements sont toujours simultanément travaillés par le désordre et le dépassement des plans établis: « Cetology » est laissé incomplet (« *unfinished*<sup>49</sup> »), « The Affidavit » se conclut sur une série d'illustrations qui excèdent son plan d'organisation, « The Tail » sur un aparté dans lequel Ismaël regrette de ne pouvoir exprimer ce qu'il vient de chercher à décrire. Si l'ordre est la condition du plaisir<sup>50</sup>, Ismaël, en désordonnant ses ordres, met en scène sa jouissance. Dans l'exact mouvement par lequel il construit, il déconstruit. De la même façon, les autorités convoquées au début de « Cetology » ne le sont que pour souligner leur suffisance et leurs insuffisances. Le rapport aux autorités génère ainsi un processus dynamique par lequel Ismaël va citer, critiquer, corriger, compléter, améliorer, réussir ou échouer, l'avouer, renoncer, abandonner, recommencer. Même lorsqu'il reconnaît la qualité de ses sources, ses assertions sont toujours modalisées :

Il n'y a que deux livres qui aient pour ambition de mettre le cachalot vivant sous le regard du lecteur et qui y parviennent un tant soit peu [*in the remotest degree*]. Ce sont les ouvrages de Beale et de Bennett [...]. On ne trouvera guère dans ces volumes, et pour cause, de matière originale [*original matter*] touchant le cachalot; mais enfin [*but so far as it goes*] ils sont d'excellent aloi, bien que l'intérêt demeure essentiellement limité aux descriptions scientifiques<sup>51</sup>.

Voici deux modèles d'une réussite oxymorique, suggérée par l'adjectif *remotest*, indiquant un degré à la fois minime (par le sémantisme de *remote*) et hyperbolique (indiqué par le superlatif *-est*). Leurs ouvrages sont à la fois « excellents » et « limités », cantonnant la présentation du « cachalot vivant » à une « description scientifique » sans « matière »

---

49 *MD*, 170, 946.

50 Voir Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1971, p. 10.

51 *MD*, 158, 934. Traduction légèrement modifiée.

originale, ce qui, selon les critères de l'entreprise ismaélienne, équivaut à un échec.

En s'inscrivant ainsi dans un héritage et un corpus, Ismaël laisse entendre que son projet vise à pallier ces manquements épistémologiques. Or, en réalité, le point de départ de la cétologie est déjà une rupture, car la définition de travail sur laquelle tout repose est choisie selon le bon plaisir d'Ismaël : « une baleine est *un poisson souffleur doté d'une queue horizontale*<sup>52</sup> », ce qui est contraire au système de Linné mais en accord avec ses amis Simeon Macey et Charley Coffin de Nantucket. La fondation du système est donc dès son origine arbitraire, un acte d'autorité en rupture avec les autorités, la marque d'une intention parodique qui suggère déjà une critique du caractère arbitraire de toute prémisse. La cétologie se construit alors logiquement (presque tautologiquement) sur cette prémisse, comme en témoigne la classification des marsouins : « [...] les créatures susmentionnées comme in-douze sont bel et bien [*infallibly*] des cétacés, si l'on s'en tient à la définition que j'ai donnée de la baleine<sup>53</sup> ». Il ne s'agit pas véritablement de préférer les sources du savoir populaire aux sources scientifiques, puisque Ismaël prend tantôt le parti de l'un, tantôt le parti de l'autre, mais de désacraliser la position d'un *je* qui cherche à connaître, pour mettre en valeur le va-et-vient subjectif entre ces deux pôles, réglé par l'arbitraire du bon plaisir. Dans le système ismaélien, le scientifique amateur est roi, le point de vue subjectif n'hésite pas à s'exprimer et à s'exhiber tout autant qu'il cherche à exhiber le cachalot. Ce système parodique, dramatisé (par sa mise en place spectaculaire) et dédramatisé (par la parodie), devient alors à la fois système et antisystème.

En effet, dans la scénographie mise en place par ce *je* qui écrit, le *je* connaissant se met constamment en scène, dans des énoncés de méthode multiples, parfois contradictoires, selon le mot d'ordre paradoxal d'une méthode qui revendique le désordre de son ordre, et qui est en réalité une méthode *affektive* : « Je n'ai cure [*I care not*] de m'acquitter [*to perform*] méthodiquement de cette partie de ma tâche, et me contenterai [*shall*

52 MD, 160, 936.

53 MD, 168, 944.

*be content*] de produire l'impression désirée en relatant une série de faits indépendants dont j'ai été témoin direct<sup>54</sup> [...]. » Bon vouloir, désir, et satisfaction en constituent les termes et affects clefs. Plus tard, Ismaël tient à affirmer qu'il « [pourrait] continuer à citer quelques autres exemples », avant de bientôt s'interrompre : « Mais je me contenterai [*I must be content*], en guise de conclusion, d'une dernière illustration<sup>55</sup> [...] ». Le *je* qui écrit se place sans cesse au centre de son discours, en exhibant ses choix, contentements et renoncements. Le discours est ainsi triplement marqué par la contingence : contingence de la volonté, contingence de la possibilité, contingence de la condition historique, car il s'agit aussi de *situer* l'écrivain et le scientifique au travail. Les derniers mots du chapitre « Cetology », qui font suite à la définition du livre comme brouillon, évoquent les limitations de l'écrivain et du savant : « Ô Temps, Force, Argent, Patience<sup>56</sup> ! » Bien que souvent laissés de côté par la critique, ces derniers mots sont fondamentaux, car ils peuvent être lus comme une métalepse : Ismaël commente ici sa propre entreprise, réfléchit aux conditions matérielles de l'écriture et à la situation de l'écrivain désirant connaître, qui n'est pas une voix désincarnée mais un corps (certes, ici, fictif) affectif et affecté, pris dans un contexte historique et économique (nécessitant du temps, de l'énergie, de l'argent et de la patience) qui conditionne à la fois la possibilité de l'écriture et la possibilité d'accéder à la connaissance. Il n'y a pas, pour Ismaël, de « troisième monde » sans sujet connaissant<sup>57</sup>. Le *je* qui écrit est un *je* limité par ses conditions d'exercice, historiquement situées. La reconnaissance et la conscience de ces limitations sont partie prenante de la volonté d'incomplétude d'Ismaël, qui reconnaît ainsi produire un discours limité et situé, à partir d'une position définie et reconnue (« le marin baleinier américain que je

---

54 *MD*, 232, 1009.

55 *MD*, 238-239, 1016.

56 *MD*, 170, 946.

57 Karl Popper désigne par cette notion le monde de la « connaissance objective », qui relève d'une « épistémologie sans sujet connaissant » (*La Connaissance objective* [1977], Paris, Aubier, 1991, p. 181-242).

suis<sup>58</sup> »), et donc relative. Cette condition historique contingente, loin d'être passée sous silence, est au contraire sans cesse exhibée par le texte.

Ismaël suit donc l'ordre de son bon plaisir, n'hésitant pas à faire de son goût personnel un critère de sélection, et jouant ainsi avec les règles de son propre système. Dans une note, il exclut par exemple le lamantin (« *pig-fish* ») du « royaume » de la cétologie, tout autant pour des raisons d'incompatibilité avec son axiome de base (« ils ne soufflent pas ») que pour des raisons de (dé)goût personnel (ils forment « une gent fouineuse et méprisable »)<sup>59</sup>. Ismaël, scientifique et monarque, se livre à une assertion performative : le lamantin est de fait rejeté du système par un acte d'énonciation illocutoire (« je refuse leur accréditation »), et physiquement exclu du texte de « Cetology », relégué dans la note de bas de page. Ismaël serait-il alors un avatar de moi impérial, arbitraire et autoritaire, pour reprendre l'expression de Dimock<sup>60</sup>? Non, car, précisément, il s'agit d'un *je* qui se joue des formes de l'autorité : l'assertion de son autorité (construction) est constamment redoublée d'un désaveu généralisé des autorités (déconstruction). L'exemple de Procope, à la fin de « The Affidavit », est révélateur de ce jeu : « Les meilleures autorités s'accordent depuis toujours à le considérer comme un historien digne de foi [...], sauf peut-être sur un ou deux détails qui ne concernent en rien l'affaire que nous allons évoquer<sup>61</sup>. » Ici, Ismaël affirme et mine à la fois l'autorité de Procope, tout comme la sienne, en décidant arbitrairement que les exceptions auxquelles il est fait allusion n'ont pas de valeur dans son argument présent. Néanmoins, le doute est semé par l'affirmation elle-même. L'histoire du monstre marin dans la mer de Marmara est ainsi un fait si certain qu'il en devient suspect : « Un fait relaté de la sorte dans un solide ouvrage historique ne saurait être sérieusement mis en doute, il n'y a d'ailleurs pas de raison qu'il le soit<sup>62</sup>. » Précisément, une telle raison vient de nous être fournie,

58 MD, 170, 945.

59 MD, 160-161, 936.

60 Wai Chee Dimock, *Empire for Liberty: Melville and the Poetics of Individualism*, Princeton, Princeton UP, 1989, p. 48-49. Voir, dans le chapitre 3 du présent ouvrage, la sous-partie « Le banquet dans *Mardi* : un régime tautologique ».

61 MD, 239, 1016.

62 *Ibid.*

puisque la fiabilité de Procope a déjà été remise en question en deux ou trois exemples. Ismaël parvient donc à affirmer et infirmer simultanément. Ainsi se constitue un discours « joyeusement parodique » de ses sources<sup>63</sup>, qui se dessaisit de sa propre autorité. En jouant ainsi de son autorité, Ismaël peut à la fois construire un édifice de connaissances et saper les fondations de cet édifice<sup>64</sup>. Dans son discours, l'opposition de l'objectif et du subjectif tend donc à s'abolir. La classification prétendument objective (au sens où elle cherche à classer des objets indépendamment d'un sujet connaissant) s'exhibe de manière volontairement arbitraire et subjective, ce qui souligne les prétentions illusoires à l'objectivité de tout système et anticipe les débats sur objectivité et subjectivité en science. Pour Ismaël, classer est le fait d'un sujet qui ne s'en cache pas. La construction de son discours se met sciemment en scène comme un discours parmi d'autres possibles. Cette parodie (au sens d'imitation satirique) des formes du discours scientifique devient un jeu humoristique et sérieux qui suppose une connivence entre narrateur et lecteur, lui-même camarade de jeu. Voilà ce que signifie, pour Ismaël, penser/classer<sup>65</sup>.

Cette assertion d'autorité concomitante à un désaveu généralisé des autorités met en place un certain contrat de lecture, que l'on peut résumer par l'adresse célèbre d'Ismaël à son lecteur : « Et toi, lecteur, qu'es-tu donc, sinon tout ensemble un poisson amarré et un poisson perdu<sup>66</sup> ? » Elle signale la mise en place d'un jeu avec lui : à quel discours peut-il se vouer ? C'est un pacte résolument ludique qui s'instaure, car le discours ismaélien ne suit pas une logique linéaire dans l'analyse de son objet. Il est en permanence traversé de logiques autres qui suggèrent autant de manières de lire. Ces logiques alternatives ont aussi une valeur

63 Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire, op. cit.*, p. 237.

64 La cétologie ismaélienne peut ainsi être à la fois un système essentiellement parodique et une somme encyclopédique des connaissances disponibles à l'époque sur les cétacés (historiquement pertinentes).

65 Ismaël nous montre le potentiel ludique du classement, bien avant que Georges Perec – grand admirateur de Melville – ne se livre aux « joies ineffables de l'énumération ».

66 *MD*, 438, 1219.



épistémique, car la question posée par Ismaël, « Qu'est-ce que connaître un objet ? », signifie en réalité : « Qu'est-ce que jouir d'un objet ? »

### Jouer et jouir de son objet

Jouir d'un objet, nous montre Ismaël, c'est jouir du cheminement vers cet objet, plus que de son atteinte. Le mouvement simultané de construction et déconstruction est au cœur de la jouissance du texte dans *Moby-Dick*. Cette jouissance réconcilie plaisir et désir, car si le désir est tension vers l'objet, la jouissance ne se situe pas dans l'atteinte de cet objet – contrairement au plaisir entendu comme satisfaction du désir –, mais dans le mouvement du désir lui-même. Il y a bien dès lors élaboration d'une jouissance : Ismaël se donne comme objet d'étude un objet inatteignable pour mieux mettre en place des stratégies de gratification dans sa poursuite. Ces stratégies sont narratives et relèvent d'une épistémologie du jeu. Or, si le jeu vise la gratification et le plaisir, il a néanmoins toujours des règles<sup>67</sup>, et Ismaël édicte ses règles du jeu tout en suggérant des règles parallèles. Aussi son discours, en particulier dans les chapitres documentaires, constitue-t-il bien un texte scriptible : un texte qui joue avec des codes qu'il n'emprunte que pour mieux les redoubler d'autres codes et d'autres logiques<sup>68</sup>. Le cétacé, objet du discours, est toujours l'objet d'un double jeu : la poursuite d'Ismaël est sans cesse entrecoupée de courts-circuits et de logiques transversales. Le lecteur est invité à suivre et déchiffrer ces logiques autres, logiques ludiques du discours que l'on peut classer en trois catégories étroitement liées : poésie, performance, humour.

La logique poétique du texte de jouissance travaille à la fois l'objet et le signifiant. C'est en tant que « poète » qu'Ismaël s'intéresse aux cétacés<sup>69</sup>, aussi la cétologie n'est-elle pas une simple chaîne de raisons

67 Claude Lévi-Strauss définit le jeu par « l'ensemble de ses règles » (*La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 44).

68 La poétique ismaélienne est ainsi proche de la conception du langage poétique de Julia Kristeva, pour qui « le langage poétique est ce lieu où la jouissance ne passe par le code que pour le transformer », comme le résume la quatrième de couverture de *La Révolution du langage poétique* (Paris, Éditions du Seuil, 1974).

69 *MD*, 413, 1194.

et d'observations, mais également une poétique du signifiant, qui procède par jeux de mots et métaphores pour produire un type de savoir qui lui est propre. À la différence de Taji qui, dans *Mardi*, finit par rompre le lien entre discours et objets, Ismaël ne perd jamais son objet de vue. Sa poétique du signifiant participe à la logique réticulaire par laquelle il cherche à quadriller son objet et épuiser son sujet. Le chapitre « Cetology » est ainsi fondé sur une métaphore dans son organisation même : les divers degrés de « volume » des différentes espèces de baleine organisent les « volumes » de leur classification en « *folio* », « *octavo* » et « *duodecimo* »<sup>70</sup>. Cette métaphore – ou, plus précisément, cette syllepse, qui autorise la coexistence de deux sens différents dans un même mot – est partie prenante du discours ismaélien de la méthode : « [...] prendre les baleines à bras-le-corps [*bodily*], se saisir de leur généreux volume [...], et les classer ainsi, hardiment [*boldly*]<sup>71</sup>. » Ce « système bibliographique » met en place un court-circuit métaphorique entre corps et discours par le biais des jeux polysémiques sur « *bodily* » et « *volume* », qui initient le mouvement de métaphorisation des corps volumineux en volumes du corpus. Le transfert est renforcé par la paronomase de « *bodily* » et « *boldly* » qui met en scène le passage d'un corps à un discours. Ismaël y ajoute une pétition de principe méthodologique : « c'est le seul qui puisse réussir [*succeed*], parce que c'est le seul commode [*practicable*]<sup>72</sup>. » En réalité, c'est le seul commode car le seul qu'Ismaël veuille bien pratiquer, donc bien le seul qui puisse réussir, puisqu'il est le seul à être mis en œuvre. On retrouve le principe d'une assertion à la fois humoristique, autoritaire et arbitraire, qui constitue une tautologie vive, c'est-à-dire créatrice de sens et constructrice d'un discours malgré la gratuité du geste. Ainsi la cétologie intègre-t-elle une logique poétique du signifiant dès l'énoncé de sa méthode. Cette organisation par métaphore n'a pas simplement une valeur poétique, elle a aussi une valeur épistémique, si l'on se souvient de la valeur heuristique accordée à la métaphore (bien

70 *MD*, 161, 937.

71 *MD*, 164, 940.

72 *Ibid.* Traduction légèrement modifiée.

avant Ricœur) par Emerson, pour qui la métaphore est une manière pour le poète de produire un discours de vérité<sup>73</sup>.

À mesure que la cétologie se met en place dans les différents chapitres qui la composent, licences poétiques et « schèmes aberrants » se multiplient pour court-circuiter les formes de l'investigation scientifique traditionnelle<sup>74</sup>. Ismaël juge par exemple impossible que la peau du cachalot soit si fine pour un être si gros ; l'hypothèse est jugée inconcevable pour des raisons de proportion, soit des critères plus esthétiques que scientifiques<sup>75</sup>. De même, pour comprendre ce qu'est le souffle de la baleine, il utilise des « termes scientifiques superflus » pour préparer son argumentation, mais sa conclusion s'en détache soudainement pour utiliser le jeu de mots comme outil de démonstration poétique : ce jet mystifiant (« *mistifying* ») ne peut être qu'une brume (« *mist* »), argument justifié par les déclinaisons de la racine phonique « *mist* » dans toute l'argumentation (« *mystery* », « *mistifying* », « *misty* », « *mists* »)<sup>76</sup>. Ce principe poétique analogique, en décrochage vis-à-vis de tout critère scientifique, s'inspire de la méthode utilisée par certains marins pour déterminer l'âge de la baleine franche : par l'examen de ses fanons, « comme on détermine l'âge d'un chêne d'après ses anneaux », ce qui a « la saveur des vraisemblances fondées sur l'analogie » (« *the savor of analogical probability* »<sup>77</sup>). C'est dans les deux cas « le goût, la recherche du plaisir de l'analogie poétique<sup>78</sup> », qui guide le discours. L'arbitraire de l'analogie a sa propre beauté. Cette logique poétique se soucie alors peu d'exactitude historique ou conceptuelle. Elle participe

73 C'est la lecture que fait Ronald E. Martin de l'essai « The Poet » (*American Literature and the Destruction of Knowledge*, *op. cit.*, p. 10). Ajoutons que la métaphore filée du « volume » est bien ce que Ricœur appellerait une métaphore vive, en ce qu'elle entraîne la mise en mouvement métaphorique des catégories de la pensée.

74 Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 237-238.

75 *Ibid.*, p. 234.

76 *MD*, 407, 1189 ; 412, 1193. Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 239.

77 *MD*, 371, 1150.

78 Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, *op. cit.*, p. 236.

à la déconstruction du faire-système scientifique tout en constituant un système alternatif.

C'est parce que son texte est traversé de plusieurs logiques simultanées que peuvent se lire des contenus manifestes contradictoires dans le discours d'Ismaël. Celui-ci peut ainsi affirmer deux choses à la fois, tout comme il construit et déconstruit à la fois, créant par là un espace de jeu entre différentes logiques, multipliant et invalidant les gestes interprétatifs, constituant ainsi un espace de jouissance que le lecteur est invité à occuper. Cette abolition du principe logique de non-contradiction, mise en œuvre par des logiques parallèles qui s'annulent, se rapproche de ce que Barthes appelle le « neutre », un effet de plaisir/jouissance qui abolit temporairement la distinction du vrai et du faux<sup>79</sup>. Ainsi, lorsqu'il interroge les noms attribués aux différentes espèces de cétacés dans « Cetology », il élabore à la fois une critique des étiquettes et une poétique du signifiant. Deux logiques simultanées travaillent ce chapitre : l'organisation systématique des espèces de cétacés, et la prolifération poétique des appellations. Le discours cétologique débute en relevant les noms d'usage, se situant ainsi dans le cadre relativement contraint des noms communs, puis se conclut par une série de noms inventés et de noms légendaires. Cette progression n'est pas anodine : elle suggère une remise en question progressive du discours vrai compris comme adéquation d'un nom à sa référence, qui laisse place à une prolifération de noms dénués de référence mais non de valeur.

Ismaël commence par les noms hérités, en soulignant la variété des formes linguistiques désignant un seul et même objet, par exemple le cachalot : « baleine-trompette », « physète », « baleine à tête d'enclume », « *Pottfisch* », « macrocephalus »<sup>80</sup>. Au chapitre 2 du livre II, il précise : « Je donne ici les noms des poissons qu'affectionnent les gens de mer, car ce sont en général les meilleurs<sup>81</sup> », ainsi que les plus variés : ils en ont six pour désigner la baleine franche<sup>82</sup>. Cependant, à la même

---

79 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 87.

80 *MD*, 161, 937.

81 *MD*, 166, 941.

82 *MD*, 162, 938.

page, Ismaël soutient que sous deux vocables, la « baleine du Groenland des Anglais » et la « baleine franche des Américains », se cache une seule et même espèce. Il en tire une critique de la taxinomie scientifique : « Ce sont ces subdivisions infinies [...] qui ont rendu certaines branches de l'histoire naturelle d'une complexité rebutante<sup>83</sup>. » Ainsi, si Ismaël énonce les multiples *noms* populaires donnés aux différents spécimens de cétacés pour souligner la variété et la richesse des nomenclatures, il dédaigne la multiplicité des *catégories* scientifiques. Pour lui, l'importance du mot comme signifiant prime sur celle du mot comme catégorie. Le processus d'invalidation des liens entre noms, catégories et choses est lancé, avec deux conséquences : le discrédit jeté sur la taxinomie d'un côté, la célébration des signifiants de l'autre. Le terme « *sperm whale* » en est le meilleur exemple, car il est « absurde » d'un point de vue philologique et scientifique<sup>84</sup>, mais se voit cependant doté par Ismaël d'une valeur poétique qui en fait toute la pertinence : « [...] l'absurdité initiale par laquelle un nom est venu improprement s'attacher à une chose, autorise une glose fantaisiste et fascinée que l'objet seul affublé d'un nom adéquat n'aurait pu susciter<sup>85</sup>. »

Cette logique parallèle du signifiant traverse tout le chapitre « Cetology ». En effet, précise Ismaël, si les noms des marins sont généralement les meilleurs, ils peuvent tout de même être parfois « vagues ou insuffisamment expressifs », comme « *Black Fish* » (« Poisson noir »<sup>86</sup>). Tous les cétacés étant noirs, Ismaël recommande de l'appeler « baleine hyène, si vous voulez [*if you please*] ». Néanmoins, le « rictus méphistophélique » qui explique le choix de « hyène » rend tout aussi légitime le terme « *Black Fish* », car l'adjectif *black* renvoie ici à la périphrase puritaine désignant le diable, « *the Black Man*<sup>87</sup> », lien suggéré par Ismaël lui-même par la référence à Méphistophélès. Le terme « *Black Fish* » est donc tout aussi expressif que « *Hyena Whale* »,

83 *Ibid.*

84 *MD*, 161, 937.

85 Agnès Derail-Imbert, *Moby Dick. Allures du corps*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2000, p. 294.

86 *MD*, 166, 941.

87 Hester utilise plusieurs fois cette périphrase dans *The Scarlet Letter* (1850).

la préférence pour l'un ou pour l'autre ne relève que du bon plaisir d'Ismaël ou du lecteur (« *if you please* »). Dans les deux cas, c'est la valeur métonymique de ces noms qui prévaut dans le processus de nomination, quitte à pérenniser une forme d'anthropomorphisme de la baleine. Ces taxinomies populaires, « généralement les meilleures », tirent donc leur valeur bien plutôt des images poétiques lexicalisées qu'elles véhiculent que de leur pertinence en tant que catégories.

Suivant cet exemple, Ismaël s'adonne lui-même aux plaisirs de la nomination métonymique dans le livre III (in-douze), lorsqu'il s'agit de nommer les différents types de marsouins. C'est alors le pur plaisir de la nomination subjective qui prévaut. On passe de noms communs acceptés (appellations scientifiques ou populaires partagées) à des noms communs qui sont en réalité des noms propres, propres au sujet qui les crée et s'essaie ainsi aux joies de la nomination. Ismaël se présente comme grand nominateur à partir de la première espèce, le « Marsouin Hourra! » : « L'appellation est de mon invention<sup>88</sup>. » Il supplée par là aux manquements de la taxinomie (« il existe plus d'une sorte de marsouins et il faut bien faire quelque chose pour les distinguer les uns des autres ») en adoptant le modèle métonymique des appellations populaires. Il crée donc à la fois des catégories et des signifiants pour deux des trois types de marsouins : le « marsouin Hourra! » en raison de sa bonne humeur, le « marsouin enfariné » en raison des traces de blanc sur son crâne. Ce sont deux exemples supplémentaires de projection anthropomorphique dans le processus de nomination, tout comme le marsouin « d'Alger » (*Algerine*) est ainsi nommé par les marins, en apparence déconnexion entre le mot et la chose (qui ne se rencontre que « dans le Pacifique »), en raison de son comportement de « pirate », second sens du mot *algerine*. L'explication est donnée dans *Mardi*, où Taji le considère comme une « espèce » similaire au « *Black Fish* », c'est-à-dire non un marsouin, mais une baleine, ce qui suggère un trouble

dans la classification<sup>89</sup>. Et en réalité, ces espèces de marsouins pourraient n'avoir de marsouin que le nom : ce sont probablement des dauphins<sup>90</sup>.

Ainsi se met en place la logique du signifiant : à mesure que se construit le système bibliographique du chapitre « Cetology », la nomination ismaélienne prend son indépendance et le plaisir du signifiant en tant que signifiant prévaut sur la catégorie. Tandis que la bibliothèque des cétacés s'agrandit en ordre de taille décroissant, ce sont les noms qui prolifèrent et en débordent. Dans l'ultime paragraphe du chapitre – qui ne devrait pas exister selon la logique axiomatique de la définition de départ, puisque le marsouin est le plus petit des cétacés et devrait donc constituer la dernière frontière du système – Ismaël mentionne pêle-mêle « un ramassis de baleines mal définies, incertaines et à demi fabuleuses<sup>91</sup> ». Si ces espèces sont exclues du système des volumes, leurs noms fabuleux ont toute leur place dans la logique du signifiant qui traverse la cétologie ainsi terminée. Ismaël ne résiste pas au plaisir de donner ces noms, qu'on devine être autant de métonymies imaginaires : « la baleine nez-de-bouteille, la baleine jonque, la baleine pudding, la baleine du Cap [...] etc.<sup>92</sup> » Tout un bestiaire de signifiants fabuleux, en langue américaine, qui excède la bibliographie. Ismaël conclut en omettant les noms islandais ou hollandais de « baleines incertaines [...] qui ont le bonheur [*blessed with*] de porter les noms les plus invraisemblables ». Elles ne sont pourtant pas plus « incertaines » que les précédentes, mais en bon marin et poète américain, Ismaël préfère les vocables américains du « gaillard d'avant » aux noms étrangers, tout en reconnaissant néanmoins la positivité de leur nomination (« *blessed with* »). C'est donc sur une question linguistique et poétique (nationaliste) que se conclut le

89 M, 643, 702.

90 Le terme *porpoise* est, aux États-Unis au XIX<sup>e</sup> siècle, souvent utilisé de manière générique pour désigner à la fois marsouins et dauphins (*The New Encyclopædia Britannica*, Chicago, Encyclopædia Britannica, t. IX, p. 616-617). Cela expliquerait pourquoi la description du « marsouin Hourra ! », « nageant en troupes hilares », correspond au comportement des grands dauphins, et celle du « marsouin enfariné » aux dauphins aptères austraux (*Lissodelphis peronii*).

91 MD, 170, 945.

92 *Ibid.* Dans le texte original : « *The Bottle-Nose Whale; the Junk Whale; the Pudding-Headed Whale; the Cape Whale; [...] &c.* »

chapitre : même exclus du système, au motif qu'ils sont des appellations sans objets, de simples sons sans significations, ces signifiants-espèces restent valorisés par une référence shakespearienne : « j'irai même jusqu'à les soupçonner de n'être que des sons, pleins de fureur léviathanesque, mais qui ne signifient rien<sup>93</sup>. » La logique du signifiant qui guide le discours cétologique d'Ismaël constitue ainsi le point d'orgue du chapitre et suggère que ces baleines fabuleuses, débordant le système classificatoire, qui n'ont d'autres objets que leurs noms, n'en restent pas moins dotées d'une valeur, poétique à défaut de référentielle.

184

À la marge du système cétologique pointe ainsi l'excès des signifiants. La cétologie est un système clos, complet dans son incomplétude, ordonné par les volumes qui peuvent inclure la variété des objets, mais désordonné par la prolifération poétique des mots et des noms. Dans et par la nomination, le *je* démiurge dissémine les signifiants qui excèdent son propre système. La jouissance ismaélienne provient du plaisir de la clôture d'un système acceptant des inclusions infinies dans son cadre formel métaphorique, mais qui est dans le même temps dépassé par une logique simultanée et transversale, celle de la langue, qui possède des ressources infinies de création là où les catégories sont limitées par leurs objets. La poétique des noms propres excède toujours les objets possibles : c'est l'imagination au pouvoir. Dans sa quête épistémologique, Ismaël suit en effet un programme d'*imagination* scientifique : « [...] en pareille matière, la subtilité appelle la subtilité, et sans imagination nul homme ne sera capable d'en suivre un autre dans ces sphères<sup>94</sup>. » Comme le conclut Ronan Ludot-Vlasak : ce qui devait être stable se révèle un espace illimité de l'imaginaire<sup>95</sup>.

---

93 *Ibid.* La formule de Macbeth est célèbre : « C'est un récit conté / Par un idiot, rempli de bruit et de fureur, / Qui ne signifie rien. » (William Shakespeare, *Macbeth*, V, 5, l. 25-27, dans *Tragédies II*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 719.)

94 *MD*, 220-221, 998.

95 Ronan Ludot-Vlasak, « Cartographies de l'imaginaire : la subversion du discours scientifique dans l'écriture melvillienne », dans Ronan Ludot-Vlasak & Claire Maniez (dir.), *Discours et objets scientifiques*, op. cit., p. 117.



La logique poétique qui ordonne la cétologie, suivant le principe d'équivalence métaphorique mis en place entre volume-corps et volume-livre, signifie qu'en même temps que les corps sont mis en texte, le signifiant prend son autonomie quant à l'objet et devient lui-même matériel, le seul corps écrit possible<sup>96</sup>. Or le texte lui-même est un objet, un autre corps-volume, car Ismaël ne se contente pas de jouer avec la poésie de son discours cétologique, il le met aussi en scène dans la forme physique finale du livre, par ses fréquents usages de la méalepse<sup>97</sup>, qui ont pour fonction de rompre l'illusion romanesque et attirer l'attention sur l'existence physique du livre, mais aussi et surtout de mettre en valeur l'acte de la performance narrative. Ce procédé méaleptique récurrent est un jeu entre Ismaël et ses lecteurs qui participe de la jouissance de l'écriture : les « terriens », sans « quelques éléments d'information historique », « risquent fort de railler Moby Dick », n'y voyant qu'une « fable monstrueuse » ou pire, « une hideuse et insupportable allégorie »<sup>98</sup>. Les « terriens », lecteurs possibles, en sont justement tentés. Le texte joue ici avec les termes de sa réception, se désignant indirectement via « Moby Dick », terme qui désigne à la fois le monstre légendaire et la fable monstrueuse d'un monstre. *Moby-Dick* est toujours les deux simultanément, selon la déclaration d'intention d'Ismaël : « Pour faire œuvre grandiose, il faut un sujet grandiose<sup>99</sup>. » Cette formule met en valeur l'incarnation de la logique poétique analogique : adapter la forme à son objet, jusqu'à ce que là encore, l'objet-livre, le signifiant-livre, prenne progressivement son autonomie vis-à-vis de son objet, devienne une créature en elle-même, un livre-cachalot. Cette revendication à la fois fanfaronne et sérieuse s'établit en comparaison à la puce, sur qui jamais « on ne produira d'écrit majeur ou durable », référence humoristique au poème de John Donne, « La Puce » (« The Flea »), chef-d'œuvre de petite taille (le poème) à propos d'un objet de petite taille (la puce). En réalité, ce n'est pas la taille, mais

96 Voir le chapitre « Corpus » dans Agnès Derail-Imbert, *Moby Dick. Allures du corps*, *op. cit.*, p. 281-308.

97 Par exemple, la locution « *this book* » (*MD*, 232, 1009).

98 *MD*, 234, 1011.

99 *MD*, 498, 1280.

l'assertion elle-même qui compte, en tant qu'elle est révélatrice de la scénographie sérieo-comique adoptée par l'« écrivain baleinier » Ismaël, qui voudrait se faire aussi gros que le cachalot (« Telle est la vertu magnifiante d'un thème immense et généreux ! On se dilate, on devient comme lui – volumineux<sup>100</sup> »).

Cette performance narrative est un second aspect de la jouissance du texte ismaélien dans *Moby-Dick*, qui fait du texte un espace, un volume et une scène. Le chapitre 103 se clôt sur l'anecdote d'enfants jouant aux billes avec les morceaux d'une colonne vertébrale de cachalot<sup>101</sup>. De la même manière, Ismaël est ce grand enfant qui joue avec ses découpes de cachalot et met en scène son propre jeu. Lorsque Ismaël montre le corps du livre au lecteur, tout en désignant par là le mouvement de l'écriture, il contribue à spatialiser l'écriture et mettre en place une performance ludique. Dans l'énoncé de sa méthode, il déclare : « *I care not to perform my task methodically*<sup>102</sup> » ; cette tâche est dès son origine une « performance ». Ismaël crée un espace fictif où se montrent des corps fictifs, pour mimer le processus de l'exploration et la spéculation en l'exhibant. Pour Winnicot, le jeu crée un espace potentiel, au statut intermédiaire entre réel et imaginaire : la performance narrative ludique d'Ismaël crée un espace de ce type<sup>103</sup>. Il crée par et dans son discours un espace de la monstration : « Ce que j'aimerais vous présenter [*put before you*] maintenant, c'est une vue [*exhibition*] systématique de la baleine<sup>104</sup> [...] ». L'hypotypose est ainsi la principale figure utilisée pour mettre en scène ces spectacles abstraits. Si l'on distingue, comme le fait Ismaël lui-même, chapitres cétologiques et chapitres narratifs, ce n'est que par commodité, car ils sont en réalité tous narratifs et dramatiques à leur façon : « [...] il reste maintenant à conclure le dernier chapitre de cette partie de la description en évoquant [*rehearsing*] – sur le mode lyrique [*singing*], si je le puis – la pittoresque opération de transvasement de son

100 *Ibid.*

101 *MD*, 496-497, 1278.

102 *MD*, 232, 1009.

103 Donald W. Winnicot, *Playing and Reality*, London, Tavistock Publications, 1971.

104 *MD*, 157, 933.

huile<sup>105</sup> [...]. » Cette dramatisation de l'analyse est un prolongement de la logique métaphorique spatiale du discours qui imprègne toute la cétologie. Ismaël plonge métaphoriquement et littéralement dans l'« objet de son discours », une matière-discours : « *The more I dive into this matter of whaling*<sup>106</sup> [...]. » Ces formes de la théâtralisation par l'écriture font de *Moby-Dick* un texte de jouissance au sens où l'écrit Barthes à propos de Sade, Fourier et Loyola, trois logothètes « réunis par une opération fondamentale : théâtraliser ». Tous trois sont engagés dans une idéologie de la représentation et du signe mais produisent tout de même déjà du texte : « à la platitude du style [...], ils savent substituer le volume de l'écriture<sup>107</sup>. » De même, Ismaël fait œuvre de logothète : par la jouissance d'une écriture qui est une performance, la création d'une surface qui est un volume. Ainsi se spatialise la dialectique du corps et de la parole dans le discours cétologique : il ne s'agit pas de les opposer, mais de suggérer en creux le corps du narrateur, dans un espace qui est créé par la performance elle-même. Théâtraliser revient à suggérer un corps en creux dans un espace vide. Le texte de jouissance ismaélien fait ainsi du texte un volume, un espace fictif de monstration, dans lequel la démonstration elle-même ne cesse jamais d'être une performance.

Cette théâtralisation ludique du texte ismaélien, qui est l'une des formes de sa jouissance, participe aussi du contrat de lecture original passé entre Ismaël et ses lecteurs, car cette performance narrative ne peut se jouer sans public. La jubilation ismaélienne se communique par les adresses fréquentes d'une voix qui instaure un espace d'écoute (« *Listen*<sup>108</sup> »). Narrateur-acteur et lecteurs-spectateurs sont ainsi liés dans un même spectacle collaboratif où chacun a un rôle à jouer : « Cela dit, observez [*attend*], je vous prie, l'étonnante opération [...] de mise en perce du grand tonneau de Heidelberg... du cachalot<sup>109</sup>. » L'anatomie ne peut se

105 *MD*, 468, 1250.

106 « Plus je descends profond dans l'objet [ou la matière] de mon étude [...] » (*MD*, 399, 1180.)

107 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 10.

108 *MD*, 157, 933.

109 *MD*, 377, 1157.

continuer qu'à la condition que les lecteurs progressent avec le narrateur. Après avoir « présenté » au lecteur (« *put before you* ») divers éléments de l'anatomie du cachalot, Ismaël présente le crâne : « Il importe que vous [*you*] le gardiez en mémoire, ou sous le bras, tout au long de cet exposé [*as we proceed*], faute de quoi vous ne pourrez vous faire une idée complète de la structure d'ensemble que nous allons examiner [*we are about to view*<sup>110</sup>]. » En conséquence, l'exploration cétologique se construit à plusieurs, laissant le lecteur libre d'être un « poisson amarré » ou un « poisson perdu », suivre la voix d'Ismaël qui le guide et le perd simultanément, lui suggère de le prendre au mot sans toutefois le prendre au sérieux. À la fin du chapitre « The Affidavit », Ismaël invite le lecteur à suivre ses conclusions sur le monstre marin de Procope, alors qu'il avait lui-même émaillé son propre discours d'éléments invitant à la suspicion, et conclut : « Mettez ensemble comme il convient toutes ces données, accordez-leur un peu de réflexion, et celle-ci vous fera clairement apparaître que le monstre marin de Procope [...] était, selon toute probabilité, un cachalot<sup>111</sup>. » L'adresse au lecteur est la marque de cette performance collaborative qui fait du texte cétologique un texte scriptible. Au lecteur de décider de suivre, ou préférer ne pas, ce discours d'autorité, qui est constamment modalisé (« selon toute probabilité ») et repose sur la confiance à accorder à l'autorité d'Ismaël, que lui-même semble saper. Ismaël crée ainsi une œuvre d'art/performance participative : « comment l'inculte Ismaël pourrait-il espérer traduire en clair le terrible front chaldéen du cachalot ? Je le mets sous vos yeux ; lisez-le, si le pouvez<sup>112</sup> ! »

Dans ce théâtre anatomique, le cétacé lui-même, objet de la volonté de savoir, est un personnage, plutôt qu'un simple objet. Ce devenir-personnage prend deux formes distinctes. Il consiste d'abord à prêter des intentions à l'animal, comme le fait Achab, ce qu'Ismaël décrit comme une folle personnification : « le mal sous toutes ses formes, pour cet insensé, s'incarnait de manière visible [*were visibly personified*] en

110 *MD*, 495, 1276.

111 *MD*, 240, 1017.

112 *MD*, 385, 1165.

Moby Dick<sup>113</sup>[...]. » À cet anthropomorphisme antagonique de la quête d'Achab répond l'anthropomorphisme parodique de la quête spéculative d'Ismaël, qui lui aussi personnifie les cachalots – tels le « Tueur » associé à Bonaparte, le « Batteur » comparé à un maître d'école<sup>114</sup>, la baleine franche à un stoïcien et le cachalot à un platonicien<sup>115</sup> – et les fait même parler par prosopopée<sup>116</sup>. Ces comparaisons personnifiantes ont une dimension humoristique (les rapprochements incongrus entre l'homme et l'animal) tout en étant partie prenante d'une critique épistémologique. La relation d'Ismaël à son objet d'étude est celle d'un miroir ironique : pour lui, l'homme se reconnaît dans le cétacé, et le discours sur le cétacé est un discours sur l'homme. Ainsi, lorsqu'il s'exclame : « Homme ! Admire et imite la baleine<sup>117</sup> ! », sa remarque peut se lire ironiquement, car ce que nous montre la cétologie, c'est que l'homme tend à modeler le cachalot à son image selon ses propres projections fantasmatiques, une pulsion allégorique. Ismaël fait ainsi sienne la tendance anthropomorphique populaire (notable dans les noms attribués aux cétacés par les marins) pour mieux en jouer : le cachalot devient l'actant d'une fable épistémologique. Cela s'intègre dans le mouvement de la critique de l'état des sciences au mitan du XIX<sup>e</sup> siècle, et en particulier peut-être de l'épistémologie emersonienne qui prône une forme de reconnaissance du sujet connaissant dans son objet<sup>118</sup>. Ce procédé de littéralisation et théâtralisation de l'anthropomorphisme devient ainsi une critique de la science (populaire ou non) anthropocentrée et la cétologie un petit théâtre burlesque de la connaissance où jouent ensemble hommes et

113 MD, 212, 989.

114 MD, 168, 943.

115 MD, 373, 1152.

116 MD, 418, 1198.

117 MD, 344, 1121.

118 La professionnalisation de la recherche scientifique au XIX<sup>e</sup> siècle ambitionne justement de minimiser cette tendance archaïque à l'anthropomorphisme. Néanmoins, l'insistance avec laquelle Ismaël personnalise le cétacé, outre qu'elle constitue un discours allégorique sur l'homme, peut aussi se comprendre comme une mise en scène parodique des théories épistémologiques fondées sur la reconnaissance de l'homme dans la nature, d'Emerson en particulier (voir Ronald E. Martin, *American Literature and the Destruction of Knowledge*, op. cit., p. xv, 12, 71).

cétacés. La plaisanterie est sérieuse, porteuse d'enseignement, car elle met en scène le brouillage établi entre l'objet d'étude et le sujet qui mène l'investigation scientifique.

L'humour est ainsi une troisième manière de faire de la quête de la vérité un jeu et du texte ismaélien un texte de jouissance, car il fait pleinement partie de la performance narrative : la posture iconoclaste d'Ismaël, déconstruisant l'idéologie naturaliste de son époque, passe aussi par l'humour. Pirandello rappelle que l'humoriste « voit en tout une construction du sentiment illusoire, feinte ou fictive qu'à l'aide d'une analyse aigüe, subtile et minutieuse, [il] sait démonter et décomposer<sup>119</sup> ». Il s'agit bien de la posture adoptée par Ismaël dans sa parodie des taxinomies qui cherche à briser les automatismes acceptés. Pour Bergson, « l'humour a quelque chose de [...] scientifique », l'humoriste est « un moraliste qui se déguise en savant », « un anatomiste » qui s'adonne à la « dissection »<sup>120</sup>. L'humour ismaélien revêt ainsi une valeur épistémique : il permet une critique à la fois sérieuse dans ses enjeux et drôle dans ses effets. Par exemple, si la célébration de la queue du cachalot s'initie sur le mode de l'hyperbole humoristique : « D'autres poètes ont mélodieusement chanté l'antilope [...] ; plus prosaïque, je célèbre une queue<sup>121</sup> », elle se conclut par une réflexion de nature épistémologique : « Je puis bien m'évertuer à le disséquer, je ne vais pas plus profond que la peau ; je ne le connais pas, et jamais ne le connaîtrai<sup>122</sup>. »

Au contraire de ce qu'a pu affirmer Howard P. Vincent<sup>123</sup>, l'usage de la moquerie par Ismaël ne dissimule pas les lacunes de ses connaissances : l'humour critique les lacunes des autres ; par exemple, lorsque Ismaël critique les représentations picturales monstrueuses de cétacés et déclare

---

119 Luigi Pirandello, « Essence, caractères et matière de l'humorisme » [1908], dans *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 157.

120 Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, PUF, 1981, p. 98-99.

121 *MD*, 413, 1194.

122 *MD*, 417, 1198.

123 Howard P. Vincent, *The Trying-Out of Moby-Dick*, Boston, Houghton Mifflin, 1949, p. 354.

que la baleine de Goldsmith ressemble à une « truie amputée », le cachalot de Cuvier à une « courge »<sup>124</sup>. S'il abandonne rapidement l'idée de produire un discours exhaustif et vrai, il ne se prive donc pas de jouer avec la fausseté de celui des autres. L'humoriste est par là l'inverse du penseur systématique, il s'oppose sans rien imposer, il ne fait qu'ébaucher : il construit en déconstruisant, ruinant les représentations et jugement erronés sans néanmoins rebâtir complètement. L'humour fait ainsi partie intégrante de la panoplie épistémique d'Ismaël, ce portrait de nomade en scientifique et poète, pour qui le plaisir du jeu et de la posture prévaut sur l'esprit de sérieux. Il a en outre pour effet de renforcer la connivence entre narrateur et lecteurs, car l'humour a toujours partie liée à qui parle à qui : ici, un scientifique non professionnel qui produit un savoir d'amateur et s'adresse à un public également constitué d'amateurs (de lecture ou de cachalots...) pour se moquer des autorités et de la sienne propre. Il rend manifeste par ce biais un plaisir qui se communique au lecteur, car les effets de l'humour s'éprouvent toujours physiquement, par le rire ou le sourire. L'humour ismaélien provoque donc à la fois une réaction somatique de plaisir et le trouble épistémique de ne plus tout à fait savoir ce qu'il faut prendre au sérieux<sup>125</sup>.

La jouissance ismaélienne du discours est ainsi tout entière dotée d'une dimension épistémologique. Ce qu'on lit dans le texte d'Ismaël et ses jeux, c'est l'historicité de la vérité, le conditionnement historique de tout savoir : une mise en scène à la fois drôle et critique de ce que Foucault appellerait un « jeu de vérité<sup>126</sup> ». Ismaël dépasse un rapport métaphysique

124 *MD*, 299, 1075 ; 299, 1076.

125 Tous les aspects du discours cétologique ismaélien que l'on a décrits sont caractéristiques du discours humoristique littéraire analysé par Jean-Marc Moura (*Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010) : la syllepse (p. 177-178), la théâtralisation du discours (p. 123), le désordre sérieux (p. 124).

126 Michel Foucault, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » [1984], dans *Dits et écrits*, t. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1544 : « Quand je dis "jeu" je dis un ensemble de règles pour la production de la vérité. Ce n'est pas un jeu au sens d'imiter ou faire la comédie de... ; c'est un ensemble de procédures qui conduisent à un certain résultat, qui peut être considéré, en fonction de ses principes et de ses règles de procédure, comme valable ou pas. » Pour Ismaël, il s'agit des deux sens : à la fois au sens foucauldien et au sens de performance, une mise en scène des mécanismes de définition du vrai.

à la vérité : en mettant en scène les limitations d'un discours scientifique à une époque donnée, il fait preuve d'une modernité épistémologique qui privilégie le jeu et manifeste une jouissance, partagée entre narrateur et lecteurs. Dans cet acte théâtralisé de vouloir connaître, il élabore un « art d'énoncer la vérité » qui lui est propre, suivant une méthode de dramatisation affective qui fait de lui un comédien de la pensée<sup>127</sup>. On ne peut, contrairement à Ronald E. Martin, parler d'une entreprise de destruction, mais plutôt de renversement fructueux : le jeu d'Ismaël avec les limitations épistémologiques de son époque produit un questionnement, qui lui-même est un savoir, un gai savoir. La mise en scène parodique du savant-poète permet une métacritique en acte. Voilà ce que permet la littérature : produire simultanément un discours et un métadiscours sur la science, grâce aux ressources métadiscursives du texte littéraire dont Ismaël fait usage. En produisant un métadiscours littéraire sur les formes du discours scientifique, Ismaël construit une expérience de pensée qui traduit aussi l'expérience (affective) d'une pensée. Au lieu d'exposer un état final, il met en scène le devenir permanent de la pensée et suit par là son propre mot d'ordre, qui pose la suprématie de l'expérience vivante sur la catégorie. Il reste donc fidèle aux ambitions de sa jeunesse, lui pour qui l'expérience maritime fut une *alma mater*<sup>128</sup>. Ce devenir de la pensée, représenté dans la performance narrative, utilise toutes les ressources du texte lui-même pour se prêter à l'expérimentation (par les lecteurs). C'est ce qui fait la « subtilité » d'Ismaël. Si le cachalot reste non scriptible (« Sa vie [...] reste à écrire<sup>129</sup> »), quelque chose de sa vitalité a été transmis dans ce texte (de jouissance) scriptible, grâce à une écriture qui met en œuvre le transfert de l'objet manquant du désir (scientifique) à la plénitude du discours (métascientifique).

D'où, aussi, un régime de lecture spécifique, axé moins sur « l'effeuillement des vérités » que sur « le feuilleté de la signifiante » : « ce qui "arrive", ce qui "s'en va", la faille des deux bords, l'interstice de

127 Pour Nietzsche, les « comédiens de la pensée » sont les meilleurs ennemis des pensées désincarnées. Voir Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, PUF, 2014, p. 186.

128 *MD*, 136, 912.

129 *MD*, 158-159, 934.



la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés<sup>130</sup> ». *Moby-Dick* : une œuvre qu'il ne faut pas « dévorer » mais « brouter », dont il faut se repaître pour saisir ce qu'il y est fait à la langue, suivre les logiques qui la traversent, et en jouir.

#### THE CONFIDENCE-MAN ET LA JOUISSANCE DU FAUX

Lorsque le cosmopolite déclare, peu après avoir comparé l'homme à un plat qu'il aime goûter à toutes les sauces : « La vie est un pique-nique *en costume* ; on doit y interpréter un rôle, jouer un personnage, se tenir prêt à jouer le fou [*play the fool*] avec tout le bon sens nécessaire<sup>131</sup> », il entremêle le motif de la nourriture et celui du jeu de rôles, dans une référence claire au monde-théâtre shakespearien, pour construire l'image de ce qu'on a appelé un monde-table<sup>132</sup>. Par la figure du « fou » raisonnable, il convoque aussi une figure paradoxale de vérité, en tant que le fou, à la Renaissance, peut révéler le chaos sous le vernis des formes, « la vérité tragique, occultée, secrète, souterraine du *monde*<sup>133</sup> ». Cette figure du fou qui dit vrai est un héritage à la fois renaissant (on pense à Érasme et son *Éloge de la folie*) et biblique. Saint Paul, convoqué dès le début du roman, annonce dans la Première Épître aux Corinthiens (I Cor. III, 18-19) : « Si quelqu'un parmi vous pense être sage selon ce siècle, qu'il devienne fou [*a fool*], afin de devenir sage. »

Le roman melvillien, comme on vient de le voir avec *Moby-Dick*, est toujours un théâtre. *The Confidence-Man* réunit lui aussi personnages-acteurs et lecteurs-spectateurs dans une performance commune qui met en scène la question de la vérité. Le narrateur qualifie son récit à la

130 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 20-21.

131 *CM*, 757, 983.

132 Voir le chapitre 1 du présent ouvrage, « L'usage poétique des plaisirs ». Le chapitre 41 du roman se termine par une citation de Jaques dans *As You Like It* (II, 7, l. 139-142), dont le très célèbre « *All the world's a stage* » (*CM*, 858, 1082).

133 Frédéric Gros, « Michel Foucault, folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique », *Les Nouvelles d'Archimède*, n° 58, 2011, p. 4. Rappelons que l'action de *The Confidence-Man* prend place un 1<sup>er</sup> avril, soit *April Fools' Day*.

fois de « comédie de la pensée » et « comédie de l'action »<sup>134</sup>, soit une mise en scène de ce que penser veut dire, car cette comédie est une pièce de théâtre sceptique, où la frontière entre vérité et erreur, vérité et mensonge, vérité et faux-semblant, ne cesse d'être brouillée, d'un point de vue épistémologique autant qu'éthique et théologique : John Bryant appelle le roman un « théâtre du doute », Jonathan Cook un « théâtre de scepticisme religieux »<sup>135</sup>. Le narrateur met ainsi en scène un doute hyperbolique, qui concerne en tout premier lieu l'identité des corps et des personnes, à travers la figure de l'escroc et ses avatars. Outre le fait que sous divers personnages se cache probablement un seul et même escroc<sup>136</sup>, le texte joue à multiplier les noms et les identités fluctuantes. D'une part, certains personnages sont eux-mêmes amenés à jouer d'autres rôles et prendre d'autres noms dans des fictions imbriquées, par exemple dans le chapitre « The Hypothetical Friends ». D'autre part, par le choix fréquent d'une focalisation narrative externe<sup>137</sup>, les périphrases multiples

<sup>134</sup> *CM*, 682, 915. La comparaison du roman – souvent marqué par une écriture didascalique (utilisation du présent de narration, qui est un présent théâtral, usage de phrases nominales et de tirets) – à une pièce de théâtre est une tarte à la crème de la critique. Le narrateur lui-même joue avec la métaphore filée du théâtre, par exemple dans le chapitre 33, métalectique, où il imagine les réactions des lecteurs : « Il existe une autre classe de lecteurs [...] qui se préparent à lire un ouvrage divertissant avec le même esprit de tolérance qui est le leur lorsqu'ils s'installent dans leur siège au théâtre » (*CM*, 812-813, 1037). Sur la théâtralité dans le roman, voir Jennifer Greiman, « Theatricality, Strangeness, and the Aesthetics of Plurality in *The Confidence-Man* », dans Samuel Otter & Geoffrey Sanborn (dir.), *Melville and Aesthetics*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 173-192.

<sup>135</sup> John Bryant, *Melville and Repose: The Rhetoric of Humor in the American Renaissance*, Oxford, OUP, 1993, p. 243 ; Jonathan A. Cook, *Satirical Apocalypse: An Anatomy of Melville's The Confidence-Man*, Westport, Greenwood Press, 1996, p. 10.

<sup>136</sup> Si la critique melvillienne s'accorde généralement à voir dans le roman un seul escroc sous différents avatars, la question ne laisse pas de se poser pour tout lecteur découvrant *The Confidence-Man*. Il y a en outre d'autres figures d'escrocs que l'Escroc, parmi lesquels Charlie Noble, mais aussi le soi-disant mystique Mark Winsome et son disciple Egbert.

<sup>137</sup> Si le narrateur adopte souvent un point de vue externe, cela ne l'empêche pas d'insérer dans son récit de discrets commentaires et jugements de valeur, qui contribuent à semer le doute. Par exemple, il qualifie les paroles du cosmopolite de « lieux communs » auxquels Charlie Noble ne prête pas attention (*CM*, 788, 1013 ; 802, 1026). Il utilise aussi d'autres formes de modalisation, qui elles aussi

désignant un même avatar de l'escroc créent un effet de confusion généralisé chez le lecteur, pour qui un même personnage peut en sembler plusieurs, à mesure que ses appellations se multiplient<sup>138</sup>. À un nombre limité de corps fictifs correspond ainsi un nombre disproportionné de noms et de rôles, si bien que les corps eux-mêmes passent au second plan, dissimulés sous les oripeaux des jeux de rôles. *The Confidence-Man* semble ainsi marquer l'aboutissement d'une logique que l'on vient de noter dans *Moby-Dick*: la prolifération des noms par rapport aux corps, l'autonomisation des mots par rapport à leurs objets. Cette problématique linguistique est étroitement liée à la question de la vérité – dont la définition en tant que description adéquate d'une réalité par une catégorie se trouve remise en question<sup>139</sup> –, car la « mascarade » a pour effet de poser avec une acuité très forte la question « Qu'est-ce qui est vrai ? », qui dans le roman signifie aussi « Qu'est-ce qui est réel ? ».

*The Confidence-Man* se donne ainsi à lire comme une suite de dialogues, histoires et saynètes imbriqués, dans lesquels vin, nourriture et tabac sont des accessoires clefs. Quel rôle viennent y jouer ces scènes de plaisirs, et plus particulièrement les scènes qui utilisent le vin comme accessoire et objet de discussion ? À travers le motif du vin, c'est non seulement la question centrale de la vérité qui est posée, mais aussi une certaine idée du discours (littéraire) comme ivresse performative qui est suggérée.

---

sèment le doute, comme « *what seemed* » à de nombreuses reprises (*CM*, 856, 863, 1013, 1015, 1021, 1049). On peut ainsi comprendre pourquoi il est parfois considéré comme le plus grand escroc du roman. John Bryant, par exemple, souligne le « caractère non fiable de ce narrateur détaché » et affirme que « c'est devenu un lieu commun de considérer le narrateur comme le véritable escroc à la confiance du roman, et le lecteur sa dupe » (« *The Confidence-Man: Melville's Problem Novel* », dans John Bryant [dir.], *A Companion to Melville Studies*, New York, Greenwood Press, 1986, p. 337).

138 C'est le cas par exemple de l'homme au crêpe (« *the man with the weed* »), souvent mentionné par les étiquettes « *the stranger* » ou « *the other* » (chapitres 4 et 5), ainsi que le seront alternativement plus tard parfois les avatars de l'escroc, parfois ses victimes.

139 Sur la redéfinition melvillienne de la vérité dans le roman, voir Michel Imbert, « L'heure de vérité dans *The Confidence-Man* d'Herman Melville », *Revue française d'études américaines*, n° 133, 2012, p. 8-23.

Comme souvent chez Melville, la vérité dans *The Confidence-Man* est affaire de digestion et d'indigestion, ainsi que le rappelle le Missourien : « [...] la vérité, bien qu'elle constitue pour certains un salutaire petit déjeuner, se révèle pour tous un trop copieux dîner. Un repas abondant [*hearty food*], lorsqu'on le prend trop tard, donne de mauvais rêves<sup>140</sup>. » Si, au sens propre, on ne mange guère dans *The Confidence-Man*, on y discourt en revanche beaucoup. C'est bien un certain appétit de vérité qui réunit les personnages, à différents niveaux et selon différentes motivations. Mark Winsome, figure parodique d'Emerson, goûte par exemple les remarques du cosmopolite avec une « gourmandise condescendante » (« *condescending appreciativeness* »<sup>141</sup>), un appétit ironique pour la caricature d'un philosophe qui, dit Melville, se refuse à manger en bonne compagnie<sup>142</sup>. C'est aussi à cause de la digestion difficile d'un « satané brouet » (« *diabolical ragout* ») que Charlie Noble se retrouve à boire avec le cosmopolite, pour en faire « disparaître avec le vin jusqu'au dernier souvenir [*memento*]<sup>143</sup> ». Ce ragoût diabolique laisse quelque chose comme un goût de mort<sup>144</sup>, qu'il prétend vouloir effacer en utilisant le vin comme « agent désinfectant », pour reprendre la formule désignant la fumée de la pipe de Stubb dans *Moby-Dick*<sup>145</sup>. La vérité, dans *The Confidence-Man*, est ainsi encore plus nettement liée au vin qu'à la nourriture. L'homme est un animal rationnel enclin à la boisson. C'est en tout cas ce que semble dire le narrateur, qui cite les paroles de Lysandre dans *A Midsummer Night's Dream* (II, 2) : « La volonté de l'homme est par sa raison menée<sup>146</sup>. » Remis en contexte, ce vers prend un sens ironique, puisque la raison de Lysandre lorsqu'il prononce ces mots est elle-même fortement influencée par la boisson

---

140 *CM*, 727, 957.

141 *CM*, 821, 1046.

142 Voir la lettre de Melville à Evert A. Duyckinck du 3 mars 1849, citée dans l'introduction de notre première partie.

143 *CM*, 798, 1022.

144 Le terme « *memento* » fait écho à l'expression « *memento mori* » utilisée un peu plus tôt (*CM*, 771, 996).

145 *MD*, 143, 919.

146 *CM*, 616, 851.

magique de Puck tirée du suc des fleurs, c'est-à-dire une forme de vin<sup>147</sup>. L'homme est une créature rationnelle, mais cette raison se plie aux effets de l'ivresse.

La question de l'ivresse dans le roman doit se poser en comparaison avec *Mardi*, tant les affinités sont grandes entre les deux œuvres. Dans *Mardi*, l'éloge de l'ivresse est un éloge de la parole, associant inextricablement le vin et le chant (comme le dit Taji : « *Le marzilla* chantait en vous comme une ode sublime, un hymne délirant<sup>148</sup> »). Une telle association est d'inspiration rabelaisienne, et l'on pense aux divers mots d'ordre qui associent le boire et le dire dans *Gargantua* ou *Le Tiers Livre*<sup>149</sup>. Bien que l'on trouve dans *The Confidence-Man* un même éloge du vin et de la parole – « Vivent la lyre et le vin à jamais ! » s'exclame Charlie Noble après son éloge du pressoir à vin<sup>150</sup> –, ce lyrisme pourrait bien n'être que griserie rhétorique. Le discours sceptique sur le vin et la vérité y prend plutôt la forme de la discussion que celle de l'éloge, dans un débat rejoué à plusieurs reprises sans être résolu. Aux affirmations de *Mardi* répondent ainsi les questions sans réponse de *The Confidence-Man*. À l'assertion, le doute.

147 Comme le note l'édition de Philippe Jaworski (*CM*, 1236).

148 *M*, 831, 919.

149 Voir Laurent Zimmermann, *La Littérature et l'ivresse. Rabelais, Baudelaire, Apollinaire*, Paris, Hermann, 2009, p. 11 : « La déclaration d'une affinité entre le dire et l'ivresse constitue l'un des noyaux de l'œuvre rabelaisienne. » *Mardi* fait déjà montre d'un certain scepticisme quant à la valeur du vin. Après l'ivresse du banquet, Donjalolo est victime d'un lendemain qui déchanter, une mauvaise cuite qui transforme l'éloge en reproche et lui rappelle qu'il reste prisonnier en sa demeure malgré l'ivresse passagère. Le vin est donc à la fois ami et ennemi : « Ô vin, tu es l'ennemi de tous et pourtant l'ami de ceux qui sont sans amis ! » (*M*, 835, 923.) Cette comparaison du vin et de l'ami fait peut-être écho à un passage que Melville avait souligné dans le Livre de Sirach (dit aussi Ecclésiastique – ix, 10) : « *A new friend is as new wine.* » (Mark Heidmann, « The Markings in Melville's Bibles », *Studies in the American Renaissance*, 1990, p. 346, 385.) Sirach est au centre de la discussion entre le cosmopolite et le vieil homme au sujet des livres apocryphes de la Bible (*CM*, 880, 1102). Les significations de l'ivresse dans *Mardi* sont à l'image de celles de l'accessoire symbolique du vin en général dans la fiction melvillienne : à la fois plaisir vrai et tromperie potentielle.

150 *CM*, 796, 1020. Ronan Ludot-Vlasak note, après John T. Irvin, l'homophonie de « lyre » et « liar » en anglais (*Essais sur Melville et l'Antiquité classique. « Étranger en son lieu »*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 83).

Outre ce même lien rabelaisien entre le boire et le dire, la référence à Rabelais est aussi centrale dans *The Confidence-Man* que dans *Mardi*. Rabelais est cité par le misanthrope dans le chapitre 24 (qui renvoie dos à dos « le Coran de Rabelais célébrant le vin » et celui de Mahomet le condamnant<sup>151</sup>). Avant cela, il est aussi évoqué lorsque l'escroc cite la formule proverbiale « *In vino veritas* », qui fait écho à la gravure de la dive bouteille (en grec : « *En Oino Aletheia* »)<sup>152</sup>. C'est cet adage que le roman remet en question. En effet, par ce biais, le chapitre 13 pose les termes de la réflexion sur les rapports entre vin et vérité. Le marchand s'exclame, après quelques coupes de champagne : « Ah, le vin est une bonne chose, et la confiance, aussi, est une bonne chose : mais le vin ou la confiance peuvent-ils passer à travers toutes les strates pierreuses de la dure spéculation et s'écouler chaleureusement en gouttes vermeilles dans la froide caverne de la Vérité ? La Vérité refuse d'être réconfortée [*comforted*]. » Ce à quoi l'escroc, sous l'avatar de l'homme à la casquette de voyage, ne manque pas de réagir, « d'un ton mi-sérieux mi-plaisant » :

Par exemple ! Si le dicton *In vino veritas* dit juste, alors, cette belle confiance que vous venez de professer devant moi cache une profonde, profonde défiance. Et voilà qu'elle éclate en vous maintenant comme la révolte des dix mille Irlandais ! Penser que le vin, le bon vin, ait produit cet effet ! Sur mon âme [...] vous n'en boirez plus. Le vin a été créé pour

<sup>151</sup> *CM*, 759, 985.

<sup>152</sup> *CM*, 677, 911. La formulation de cette expression grecque dans *Le Cinquiesme Livre* de Rabelais est un dicton renaissant populaire que l'on trouve aussi dans les *Adages* d'Érasme, qui cite Pline l'Ancien. Alcibiade la cite dans *Le Banquet* : « pour ce qui suit, vos oreilles ne l'entendraient pas si tout d'abord, comme dit le proverbe, le vin, avec ou sans les enfants, ne disait la vérité » (Platon, *Le Banquet*. *Phèdre*, trad. émile Chambry, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, 218a, p. 89). Par ailleurs, William B. Dillingham considère que Rabelais pourrait être l'un des modèles du cosmopolite en raison de son accoutrement bariolé, qui est très similaire à la description de Rabelais que donnait un article d'Eugene Lies paru dans *The American Whig Review* en 1850 (que Melville a pu avoir lu, car ce journal comprend aussi une critique de *Mardi*). Lies y explique que Rabelais aimait à se déguiser pour attirer l'attention (William B. Dillingham, *Melville's Later Novels*, Athens, University of Georgia Press, 1986, p. 318-319).

réjouir [*gladden*] le cœur, non pour l'attrister [*grieve*], pour exalter la confiance, non pour la rabaisser<sup>153</sup>.

Il dénonce ici un effet pervers du vin sur le marchand, qui fait jaillir sa méfiance au lieu de la dissiper. Les affects produits sont contraires à ceux attendus, dit l'escroc : le vin doit toucher le cœur, réjouir et instaurer la confiance. Il met ainsi en place les termes clefs d'une rhétorique qui se veut discours de vérité (il prétend dire la vérité du vin) mais sur laquelle il fait peut-être reposer sa propre tromperie potentielle (une fois enivré, son interlocuteur serait plus facilement trompé). Qu'ils soient voulus ou inattendus, le vin produit toujours des effets et des affects. En cela, il est simultanément vrai et faux. Il est vrai en tant qu'objet qui, consommé, produit des effets réels sur le marchand (son visage s'« empourpre », ses yeux « brillent », ses lèvres « tremblent », comme sous l'effet d'une « émotion » féminine<sup>154</sup>). Il est faux en tant qu'accessoire et objet de discours hypothétique, rouage possible de l'entreprise de séduction rhétorique de l'escroc. D'objet à objet de discours, le vin peut ainsi être manipulé comme de la fausse monnaie (ou un signe), inséré dans des dialogues qui ont pour visée possible la manipulation de l'interlocuteur, recherchant (peut-être) un enivrement à finalité mercantile sous couvert d'ivresse conviviale. La difficulté que pose le discours de l'escroc, c'est que cette rhétorique du cœur peut être simultanément vraie et trompeuse (c'est bien le « cœur » du marchand qui est « la cible » du vin<sup>155</sup>). L'illusion n'est pas dans le vin lui-même, mais dans sa manipulation comme un accessoire et un signe dans une situation d'énonciation/consommation qui le construit simultanément comme vrai et trompeur. Ainsi, l'effet du champagne sur le marchand est contradictoire en raison de la mise en scène : le champagne révèle bien la vérité de ce que pense le marchand, mais le contenu de cette pensée contredit cet effet, car, selon elle, le vin et la confiance ne permettent pas d'accéder à la caverne de la vérité sous les

---

153 *CM*, 677-678, 911.

154 *CM*, 677, 911.

155 « [...] le vin semblait avoir pris son cœur pour cible [*shoot to his heart*][...] » (*Ibid.*)

strates épaisses de la spéculation<sup>156</sup>. Nous voilà face au paradoxe du vin menteur : le vin est à la fois vérité et fausseté, ou plutôt ni vrai ni faux en soi, mais inscrit dans un jeu de vérité fluctuant par rapport à la situation d'énonciation et de consommation. Le vin est ainsi un accessoire dont le sens et les effets changent en fonction de qui l'utilise, dans quel contexte et selon quelle stratégie : l'exact équivalent d'un signe. Ce qui arrive au vin dans *The Confidence-Man* est aussi ce qui arrive au langage.

Outre cette scène du chapitre 13, deux autres scènes sont l'occasion de consommer et débattre du vin : le dialogue du cosmopolite avec le misanthrope (chapitre 24) et le dialogue du cosmopolite avec Charlie Noble (chapitres 29 et 30). Dans les chapitres 29 et 30, le débat entre les deux escrocs est placé sous le signe de la consommation entre personnages, où « les émanations alcooliques comme les ronds de fumée précipitent la vaporisation des choses, une néantisation digestive », comme le note Virginie Augustyniak à propos du roman<sup>157</sup>. L'un des intérêts centraux de leur débat est, là aussi, d'interroger les rapports de vin et vérité.

Dès le début du chapitre 29, alors qu'arrive le vin que les deux « joyeux compères » ont commandé, la scène peut se lire comme une mise en scène parodique d'un questionnement sémiotique et épistémologique, et l'on suspecte rapidement le signifiant *vin*, objet du dialogue entre Charlie Noble et le cosmopolite, de devenir le masque d'autre chose, l'occasion de poser à nouveau les questions de vérité, sincérité et confiance. Le début du chapitre parodie le questionnement initial des signes dans la quête de vérité. Charlie Noble tente de déchiffrer le sens des initiales « V. P. », une « plaisante devinette », et demande : « Qu'est-ce que V. P. veut dire ? » Le cosmopolite répond : « Je ne serais pas étonné [...] que cela soit mis pour *Vin de Porto*. Vous avez commandé du porto, n'est-ce pas ? » (il fait ainsi œuvre de pragmaticien), avant d'ajouter dans une formule moqueuse qui indique la parodie épistémologique : « Je trouve

156 On note le renversement du motif de la caverne platonicienne : dans les paroles du marchand, la vérité est dans la caverne, et non en dehors.

157 Virginie Augustyniak, *Les Travestissements de la foi dans The Confidence-Man: His Masquerade*, thèse sous la dir. de Philippe Jaworski, Paris, université Paris-Diderot, 2010, p. 358.



personnellement qu'il y a de petits mystères qu'il n'est pas bien difficile d'éclaircir<sup>158</sup> ». Charlie Noble poursuit en développant ce champ lexical de la vérité : « Malheur à ces sinistres sceptiques [*gloomy skeptics*] qui prétendent qu'il n'est plus possible aujourd'hui de se procurer du vin pur, [...] que la plupart des patrons de bar [...] exercent complaisamment leur art au détriment de la vie de leurs meilleurs amis, leurs clients<sup>159</sup>. » Un double discours se met ainsi en place selon lequel croire ou ne pas croire au vin, c'est croire ou ne pas croire en la vérité et en l'homme. Le cosmopolite choisit le vin comme emblème du manque généralisé de confiance, et déclare penser que « l'esprit dans lequel, de nos jours, trop de gens considèrent le vin est l'un des plus désagréables exemples de manque de confiance<sup>160</sup> ». La condition du vin devient représentative de la condition humaine, le cœur humain à l'image des bouteilles de porto auxquelles on ne saurait se fier<sup>161</sup>. Le cosmopolite ajoute : « Si ce vin, riche d'une éclatante promesse, n'est pas vrai, comment l'homme pourra-t-il l'être, lui qui est riche de la plus éclatante des promesses ? Mais si le vin est frelaté [*false*], alors que les hommes sont vrais [*true*], que va devenir la bonne humeur des bons repas [*convivial geniality*] ? » Le doute généralisé cache ainsi une dangereuse pétition de principe : à trop suspecter le faux on crée le faux, suggère le cosmopolite, et on mine toute possibilité de sociabilité. Il prêche donc la confiance, la croyance en le vin et en la vérité, tout comme la croyance en l'homme, mais son discours est sans cesse contredit par le dispositif général de méfiance produit par le roman, et le fait qu'il s'agit d'une conversation d'escrocs (qui eux-mêmes, à ce moment-là, ne boivent pas, ou peu, déconnectant leurs actes et leurs paroles). La signification du vin, comme du signe,

158 *CM*, 788-789, 1012-1013. La scène rappelle fortement celle d'*Israel Potter* où Israël cherche à déchiffrer l'étiquette « Otard » (*IP*, 55, 481).

159 *CM*, 788, 1013.

160 *Ibid.* Un sous-texte important de ce chapitre, qui cite les « *temperance men* », est celui du *temperance movement* qui fleurit aux États-Unis au mitan du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir, dans le chapitre 11 du présent ouvrage, la sous-partie « Le roman intempérant ».

161 Cette rhétorique du cœur et de l'affect est l'une des stratégies récurrentes du cosmopolite. Il déclare plus tard : « Laissons aux casuistes leur casuistique ; pour ce qui est de la compassion, c'est le cœur qui décide. » (*CM*, 820, 1045.)

est arbitraire : il n'a pas de sens, il n'a que des usages et des effets. Cette figure allégorique du vin est ainsi une allégorie paradoxale, une allégorie sceptique, sans déchiffrement possible, faute de sens fixe derrière le signe, car l'incertitude généralisée que sèment les deux escrocs interdit toute résolution dialectique de la question de la vérité ou fausseté du vin. La question est aporétique parce qu'elle est posée dans un contexte qui interdit toute réponse. Ces éloges de la convivialité et du vin sont contredits par le stratagème que le lecteur suppose mis en place : prêcher la confiance pour mieux tromper. Ils ne font que faire surgir des questions sans réponse.

202

Un peu plus tard, les deux éloges parallèles de la presse contribuent de nouveau à asserter et désavouer simultanément les rapports entre vin et vérité(s). Ces deux exemples de « panégyrique » prennent leur source dans un même terme, *presse* (« *press* »), compris en deux sens différents : la presse à imprimer et le pressoir à vin, la presse de F(a)ust et celle de Noé<sup>162</sup>. Ainsi, à un mot correspondent deux objets différents, ce qui est source de tromperie possible (le cosmopolite se plaint avec humour d'avoir été « trompé » par son interlocuteur) mais aussi de jaillissement d'un sens. Le court-circuit métaphorique opéré par le double sens du terme (une syllepse qui rappelle la métaphore du « volume » dans *Moby-Dick*) produit bien une signification analogique par le rapprochement des deux objets, presse et vin. Ce rapprochement s'établit autour de la question de la vérité et de la connaissance. Le premier éloge, par le cosmopolite, est celui de la presse à imprimer, en particulier la presse à journaux (il fait mention de la « liberté de la presse »), comme véhicule de vérité (« La presse [...] clame la vérité à la face du mensonge ») et de connaissance (« apôtre indépendant du progrès du savoir – un Paul de fer<sup>163</sup> ! »). Il place ainsi en parallèle les vérités mondaines (journalistiques)

---

162 *CM*, 795-796, 1020. Le chapitre 30 débute ainsi : « Louée soit la presse, non point celle de Faust, mais celle de Noé, d'où jaillit le vrai jour. » Dans son édition, Philippe Jaworski note que la référence à Faust renvoie à Johann Fust, imprimeur allemand, bailleur de fonds de Gutenberg (*CM*, 1271). Noé, lui, est le premier vigneron de la Bible (Genèse, ix, 20), comme le signale le narrateur de *White-Jacket* : « Le jus de la treille, c'est au bon vieux vigneron Noé que nous le devons. » (*WJ*, 617, 647.)

163 *CM*, 794, 1018.

et les vérités révélées, dans un éloge simultané des nouvelles et de la bonne parole (les Évangiles sont, étymologiquement, de « bonnes nouvelles »). Juste après, le panégyrique de Charlie Noble fait écho aux termes clés du cosmopolite, appliqués au pressoir à vin et parodiés : production de vérité (« la presse [...] fait dire aux tyrans la vérité ») et production de connaissance (« la bonne et noble vieille presse de Noé, d'où coule à flots la connaissance<sup>164</sup> »). De même, la référence aux Évangiles prend la forme d'une parodie de rhétorique biblique, en particulier des Psaumes et des Proverbes de l'Ancien Testament<sup>165</sup>, par la répétition de « Louée soit la presse » et les formes conjuguées archaïques en *-th* (« *cometh* », « *hath* », « *inflicteth* »). Le vin et la presse produisent ainsi également des discours élevés au rang de vérités révélées. On ne peut néanmoins prendre aucun des deux éloges au sérieux, car ils se répondent et s'annulent par la parodie de l'un par l'autre. Le parallèle entre vérité révélée et vérité des deux presses suggère un mélange serio-comique d'inspiration à la fois divine et alcoolisée, qui devient une forme de discrédit jeté sur les deux éloges. La griserie est rhétorique : ces usages de formes évangéliques en font des édifices de paroles qui tiennent plus du jeu que du discours sérieux. La métaphore de la « presse », au lieu de valider le lien entre vin et vérité, l'affirme et l'invalidé simultanément, jouant avec virtuosité sur la fine ligne de crête qui sépare le plaisir du jeu et le néant du non-sens<sup>166</sup>.

Dans *The Confidence-Man*, la question « que faut-il croire ? » équivaut ainsi à la question « que faut-il boire ? » (boissons ou paroles). Dans les deux cas, le roman joue à brouiller les pistes concernant ce qu'il faut boire ou croire, comme le révèle l'opposition structurante entre l'eau (froide) et le vin (qui réchauffe). Dans le dialogue du cosmopolite et du misanthrope au chapitre 24, les propriétés thérapeutiques de l'alcool sont défendues par le cosmopolite dans la parabole de la femme de

<sup>164</sup> *CM*, 795-796, 1020.

<sup>165</sup> Ce passage cite aussi des fragments des Proverbes et en parodie le sens ; voir Nathalia Wright, *Melville's Use of the Bible*, Durham, Duke UP, 1949, p. 153-157.

<sup>166</sup> Dans la Bible, la presse à vin est tout aussi ambivalente, car elle peut être apocalyptique : « la grande cuve [*winepress*] de la colère de Dieu. » (Apocalypse, xiv, 19.)

Goshen, abstinente à qui on prescrit du rhum en remède à son mal<sup>167</sup>. La fable, qui s'apparente à un anti-récit de tempérance, reprend un argument qu'on trouve dans *Mardi* sur les vertus thérapeutiques de l'alcool, citant Paracelse<sup>168</sup>. Néanmoins, la morale de cette parabole ne convainc pas le misanthrope :

[...] le sens en est que l'on ne saurait prendre goût à la vie si l'on ne renonce pas à la considérer sous l'angle d'une sobriété excessive [*the too-sober view*]. Mais puisque le point de vue de l'excès de sobriété est, sans doute possible [*doubtless*], plus proche de la vérité que celui de l'excès de boisson [*the too-drunken*], personnellement, comme j'estime la vérité [*truth*] (fût-elle verre d'eau froide) supérieure à la contre-vérité [*untruth*] (fût-elle verre de tokay), je resterai fidèle à ma cruche de terre<sup>169</sup>.

Son rejet est fondé sur une pétition de principe sourde à la démonstration (« sans doute possible ») qui montre que le débat pro- ou anti-vin est un dialogue de sourds, fondé sur des *a priori* idéologiques incompatibles. Ici : que l'eau est plus proche de la vérité que le vin, ou l'inverse. C'est cette image de l'eau qui est intéressante. La vérité est-elle plutôt affaire d'eau ou de vin ? Aucun des deux, car l'association de l'eau et de la vérité est tout aussi arbitraire que l'association inverse. Les rapports entre eau et vérité sont eux aussi victimes de la satire (culturelle) généralisée. Juste avant, le cosmopolite avait comparé le cœur froid du misanthrope à « une cruche d'eau froide parmi les flasques de vin » et associé la sobriété (« *soberness* ») à un abrutissement (« *sottishness* »)<sup>170</sup>. Cette association d'eau froide et cœur froid est confirmée plus tard par le personnage de Mark Winsome, qui préfère l'eau glacée au vin, « sa froideur même, comme c'est le cas parfois [*as with some*], n'étant pas sans quelque rapport de sympathie avec l'homme<sup>171</sup> ». Si la froideur de l'eau lui est agréable, c'est parce que le cœur de Mark Winsome (directement visé, comme le confirment le lien phonétique et la paronomase entre

167 *CM*, 757, 983.

168 *M*, 700, 768.

169 *CM*, 758, 983-984.

170 *CM*, 757, 983.

171 *CM*, 824, 1048.

« *with some* » et « *Winsome* ») est déjà froid. Mark Winsome est, selon le principe métonymique d'association de boisson et personnage récurrent chez Melville<sup>172</sup>, un monstre froid. C'est ce que confirme le dialogue des amis hypothétiques, et ce dont témoigne la scène du mendiant vendeur de brochures, qui suscite la sympathie (factice ou non, nul ne le peut savoir) du cosmopolite (qui s'adresse à lui chaleureusement, d'une voix « empreinte de bonté et de considération »), mais la froideur glaciale de Mark Winsome (« plus que jamais tel un prisme de glace<sup>173</sup> »). Si les débats autour du vin suggèrent qu'on ne saurait se fier à la chaleur de l'alcool, la fraîcheur de l'eau n'est pas non plus une valeur sûre<sup>174</sup>. Plus tôt, le cosmopolite avait mentionné ces « tricheurs subtils » (« *subtle tricksters* ») qui « ne boivent que de l'eau fraîche pour mieux garder la tête froide en affaires »<sup>175</sup>. Dans *The Confidence-Man*, les liens (sémantiques et idéologiques) établis entre vin et vérité, ou eau et vérité, sont ainsi attaqués pour leur ambivalence, leur arbitraire et leur instabilité : ils ne sont que des signes pris dans des discours. C'est donc plutôt au niveau pragmatique et poétique que les liens entre vérité et vin doivent se comprendre.

La dichotomie de l'eau et de l'alcool est résolue à la fin du roman par la transmutation métaphorique de l'eau en alcool. Elle est plus exactement à la fois préservée et annulée dans deux comparaisons finales qui transforment l'eau du barbier en un punch au whisky (« il devint presque aussi sociable que si le liquide sur le feu [*the heating water*] était destiné à confectionner un punch au whisky<sup>176</sup> ») et sa coupe de mousse en chope de bière (« sa coupe se remplissait de mousse et débordait de bulles blanches comme

172 Voir, dans le chapitre 1 du présent ouvrage, la sous-partie « Personnages, boissons, aliments : les corps-nourritures ».

173 *CM*, 825, 1049-1050.

174 Le motif du « gobelet d'eau froide » est aussi utilisé dans *Pierre* dans la satire des Apôtres transcendantalistes (*P*, 982, 350). Là aussi, le narrateur suggère d'introduire un peu d'ivresse : « Ah ! vissez votre lance d'arrosage sur quelque bonne vieille bouteille de madère ! Déversez quelque vin pétillant sur le monde ! » (*P*, 983, 350), ce que *The Confidence-Man* fait par le discours.

175 *CM*, 792, 1017.

176 *CM*, 865, 1089.

un bock de bière fraîchement tirée [*new ale*]<sup>177</sup> »). Cette transmutation poétique potentielle (mais non actuelle) résume la possibilité simultanée de la tromperie et de la convivialité, de la sincérité jouée et de l'échange réel. Les deux termes de chaque opposition cohabitent dans l'écriture comme également possibles. L'eau peut simultanément rester eau et devenir alcool, également symbolique de la froideur du service rendu et de la convivialité de l'échange, tout comme l'échange lui-même entre le cosmopolite et le barbier peut être à la fois vrai et faux, honnête et trompeur. Tom Quirk a noté le double sens argotique qui traverse le chapitre entre « raser » et « escroquer » dans les termes « *to shave* », (*shaver* peut désigner un escroc, « *a cunning cheat* »), et « *lather* » (à la fois « mousse » et « belles paroles », *smooth talk*), qui fait que du barbier ou du cosmopolite, on ne sait qui berne qui<sup>178</sup>. La scène est ainsi pleine de sous-entendus et d'ironies plaisantes entre deux escrocs potentiels, comme le suggère cette remarque du cosmopolite : « Ah ! Barbier ! Comme nous sommes ingénieux, nous autres êtres humains ! Et avec quelle gentillesse ne retournons-nous pas à l'autre ses délicates intentions<sup>179</sup> ! » On ne peut assigner une fonction stable à aucun des deux personnages, tous deux rendus potentiellement honnêtes et trompeurs par la poésie du texte, tout comme on ne peut assigner une fonction de vérité stable à l'eau ou à l'alcool.

Cette transmutation de l'eau en alcool suggère que la vérité du vin est ailleurs. Elle est au-delà du vrai et du faux, dans les rapports du réel et du fictif, dans le domaine du potentiel et l'ivresse (performative) du discours. Le vin, comme le mot, produit des effets/affects qui ont en eux-mêmes une valeur. Pour sortir de cette aporie du vin et de la vérité, il faut donc suivre l'exemple de la figure fabuleuse de l'homme qui accepte le vin frelaté, mentionnée deux fois dans le dialogue de Charlie Noble et du cosmopolite comme un exemple véritablement confondant : « [...] il existe [...] un genre d'hommes qui, tout en étant convaincus que la plupart des vins vendus sur ce continent sont des produits de pacotille

---

177 *CM*, 868, 1092.

178 *CM*, 859, 1084. Tom Quirk, *The Confidence-Man: from Knave to Knight*, Columbia, University of Missouri Press, 1982, p. 143-144.

179 *CM*, 870, 1093.

[*shams*], n'en continuent pas moins de les boire, estimant le vin une si bonne chose qu'ils préfèrent consommer la boisson frelatée [*the sham article*] plutôt que ne rien consommer du tout<sup>180</sup>. » Si, dans ce dispositif textuel (dont le vin est un élément emblématique) où tout est à la fois vrai et faux, on ne peut déceler le vrai du faux, l'authentique du trompeur, on peut toujours accepter et goûter le faux pour ce qu'il est. Comme le dirait ce « bizarre individu bachique » (« *queer bacchanalian fellow* »<sup>181</sup>): « Mais la santé sans la gaieté, quel ennui! Et la gaieté, même frelatée, a son prix, que je suis prêt à payer<sup>182</sup>. » La morale de cette légende peut paraître « extravagante », dit le cosmopolite, mais elle reflète en réalité la position du lecteur face au texte de *The Confidence-Man*, *lector in fabula*: la puissance du faux devient une jouissance du faux.

#### L'ivresse du discours

L'image du *theatrum mundi* ne va traditionnellement pas sans générer son lot d'anxiété épistémologique, en particulier la possibilité du vide, comme l'écrit Jonathan A. Cook: « Le roman de Melville [...] met en scène une dénonciation satirique de l'univers lui-même et montre qu'il n'est qu'une mascarade cosmique, sans peut-être rien derrière<sup>183</sup>. » Il ne s'agit pas néanmoins de nihilisme, comme on le dit parfois un peu rapidement à propos de Melville en général et de *The Confidence-Man* en particulier, car le mouvement de cette mascarade est un plein. Le fictif produit bien des effets réels au niveau de la pragmatique du discours. Le monde de *The Confidence-Man* est un vaste pique-nique dans lequel les risques d'intoxication et d'ivresse existent bel et bien, car les paroles de l'escroc, comme le vin, vraies ou fausses, sincères ou trompeuses, *agissent* sur leurs destinataires: intoxication par la manipulation rhétorique, ingestion et assimilation lorsque les paroles de l'escroc atteignent leur but, indigestion lorsqu'elles sont rejetées comme trompeuses. L'escroc est décrit à la fois dévoreur (par le célibataire du Missouri: « Est-ce que

180 *CM*, 789-790, 1014.

181 *CM*, 792, 1016. Rappelons que Bacchus est l'équivalent romain de Dionysos, dieu du vin et de l'ivresse.

182 *CM*, 790, 1014.

183 Jonathan A. Cook, *Satirical Apocalypse*, *op. cit.*, p. 23.

les canailles [*knaves*] n'avaient pas les imbéciles [*fools*] comme les chevaux l'avoine<sup>184</sup> ? ») et intoxicateur (parlant du vin à Charlie, et subrepticement de lui-même comme d'un autre, le cosmopolite fait l'hypothèse que « si certain individu s'était mis en tête d'embrouiller un autre individu [*getting another fellow fuddled*] », cela serait peu onéreux<sup>185</sup>). L'ironie de ces paroles participe au dispositif constant de double discours, où tout est à la fois vrai *et* faux, sincère *et* trompeur. Infiniment changeant, tour à tour casuiste et anti-casuiste, le cosmopolite consomme en semant le doute. Ainsi l'escroc est-il lui-même une grande figure de rhétorique : il fait fonction de mobile, au sens d'une cause initiale qui initie un mouvement, en inquiétant, perturbant et produisant des effets sans que l'on ne puisse jamais totalement faire la part du vrai et du faux dans ses propositions. L'escroc est une machinerie de performatifs.

Cet effet à la fois enivrant et intoxicant du discours de l'escroc – voilà ce qui constitue véritablement ce que le misanthrope appelle la « théorie de l'ivresse<sup>186</sup> » du cosmopolite – passe par la manipulation des affects et le recours aux sentiments : charité, amitié, confiance. Comme le note Jean-Michel Rey, « il faut la médiation d'un bon sentiment [...] pour que l'entreprise frauduleuse réussisse<sup>187</sup> ». La manipulation de la vérité est donc principalement une affaire d'affects, dans laquelle paroles et vin font office de créateur d'effets. L'état-limite de la réussite de l'escroc, ce qu'on peut appeler sa jouissance, c'est de faire advenir la vérité de ce qui est dit : « [...] une espèce d'hiatus entre les deux moments de son activité, entre l'intention et l'effet, une solution de continuité à même de rendre la fraude imperceptible ou de la faire passer pour autre chose – une action bienfaisante, un geste généreux ou salutaire en direction de celui qui est lésé<sup>188</sup> ». Il ne s'agit pas d'adapter un discours à une réalité, mais une

184 *CM*, 734, 954.

185 *CM*, 804, 1028. Le verbe anglais *fuddle* signifie « enivrer », selon le *Webster's Dictionary* de 1846 (« *to make drunk; to intoxicate* »), et plus précisément « embrouiller par l'alcool », selon la définition de l'*Oxford English Dictionary* (« *to confuse with or as with drink, intoxicate, render tipsy* »).

186 *CM*, 759, 985 : « *your tipping theory* ».

187 Jean-Michel Rey, *Histoires d'escrocs*, t. III, *L'Escroquerie de l'homme par l'homme ou The Confidence-Man*, Paris, éditions de l'Olivier, 2014, p. 52.

188 *Ibid.*, p. 133.



réalité à un discours. L'exemple de la dame qui lisait la Bible est frappant à cet égard. L'escroc conclut le chapitre en disant : « Au revoir ; vous avez confiance<sup>189</sup>. » En bénissant de la sorte la femme qui lisait saint Paul au moment où il l'a abordée<sup>190</sup>, il la convainc qu'elle a bien lu saint Paul, qu'elle a fait preuve de charité, au moment même où il lui extorque de l'argent. L'escroquerie est double (extorsion et fausse bénédiction), mais elle s'annule. La dame est dupée par la mise en scène que met en place l'escroc, mais elle devient réellement fidèle aux enseignements de saint Paul : elle a bien été charitable. Le faux devient vrai. Et ainsi, par la grâce de l'escroc, comme le dit saint Paul (I Cor. XIII, 8), cité par le muet à l'ardoise, « la charité ne périt jamais<sup>191</sup> ». Ce processus est répété par l'escroc dans nombre de ses dialogues avec ses victimes potentielles, par exemple le « soldat de fortune » infirme, dont il fait « un homme meilleur » : les intentions sont peut-être fausses, mais les effets sont vrais<sup>192</sup>. Ces usages de faux sont autant d'usages de performatifs, réussis ou ratés, les effets d'une méthode unique appliquée dans des situations variées, et selon différents rôles<sup>193</sup>. Ces plaisirs de la métamorphose constituent une performance jouissive d'acteur : « l'escroc peut jouer tous les rôles avec délice [*delight*] », écrit Joseph Baim<sup>194</sup>. Il exhibe ainsi

189 *CM*, 654, 888.

190 Au début du chapitre 8, cette veuve à la robe crépusculaire tient un petit Testament à tranche dorée. Son doigt est encore glissé à la page du treizième chapitre de la Première Épître aux Corinthiens qu'elle était en train de lire (et qui contient les formules ayant trait à la charité citées dans le chapitre 1). Le narrateur suggère le lien avec la scène qui précède : « [...] passage sur lequel son attention a pu être attirée récemment par la scène du muet à l'ardoise et de ses avertissements, dont elle a été témoin. » (*CM*, 652, 886.)

191 « *Charity never faileth* », qu'on pourrait aussi traduire par « la charité ne faillit jamais » (*CM*, 607, 843). Il s'agit peut-être d'une charité superficielle, déconnectée de la véritable *agapè* paulinienne, mais il n'en reste pas moins que l'acte revêt les formes extérieures de la charité. Elle est donc à la fois vraie *et* fausse. Pour une lecture un peu différente de ce passage, voir Jean-Michel Rey, *Histoires d'escrocs*, *op. cit.*, t. III, p. 54-55.

192 *CM*, 716, 947.

193 Rappelons qu'un énoncé performatif, en lui-même, n'est jamais ni vrai ni faux : il réussit ou échoue.

194 Joseph Baim, « The Confidence-Man as Trickster », *American Transcendental Quarterly*, n° 1, 1969, p. 81-82.

son « amour » (« *love* ») de la tromperie (plus que du lucre, comme le devine le misanthrope<sup>195</sup>), à la fois comme plaisir de tromper et d'être trompé: « *I will be shaved, and with pleasure* », dit-il au barbier, où « *shaved* » peut signifier à la fois « rasé » et « trompé »<sup>196</sup>.

Cette pratique et jouissance du faux – dans un roman qui élabore une ébauche de théorisation littéraire<sup>197</sup> – fait de l'ivresse la caractéristique principale du discours littéraire. Qu'importe l'intention, pourvu qu'on ait l'ivresse? David Lapoujade parle de la « joie sans cesse renouvelée de créer [...] de nouvelles fictions<sup>198</sup> ». En termes deleuziens, cela revient à reconnaître la puissance du faux, non pas la confusion du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire, de l'original et de la copie, mais l'indiscernabilité des deux<sup>199</sup>. Le triomphe du faux comme puissance, écrit Deleuze, est aussi jouissance, « l'effet de fonctionnement du simulacre en tant que machinerie, machine dionysiaque »: « Loin d'être un nouveau fondement, il engloutit tout fondement, il assure un universel effondrement, mais comme événement positif et joyeux<sup>200</sup>. » Il y a là une forme d'« ivresse dionysienne », dirait Nietzsche<sup>201</sup>. *The Confidence-Man* nous invite ainsi à reconnaître la positivité et l'affectivité de la mascarade, contre le primat illusoire de l'original<sup>202</sup>.

210

---

195 *CM*, 752, 979.

196 *CM*, 863, 1087.

197 Voir les chapitres métaréflexifs sur la fiction, comme le chapitre 14 sur la contradiction chez les personnages de fiction ou le chapitre 44 sur l'originalité des caractères et des *characters*.

198 David Lapoujade, « *L'Escroc à la confiance* ou l'Efficace du faux », dans l'édition de la Pléiade (*CM*, 1230).

199 Comme le rappelle Michel Imbert, la notion de « puissance du faux » est utilisée par Deleuze pour qualifier *The Confidence-Man*: « La puissance du faux n'existe que sous l'aspect d'une série de puissances, se renvoyant toujours les unes aux autres et passant les unes dans les autres. [...] Dans la littérature et la philosophie, les deux plus grands textes qui aient développé de telles chaînes de faussaires ou de telles séries de puissances sont le dernier livre de *Zarathoustra*, chez Nietzsche, et le roman de Melville, *Le Grand Escroc*. » (*Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 174-175.)

200 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 303.

201 Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [1872], dans *Œuvres*, éd. Jean Lacoste & Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, t. I, p. 38. Ce qu'il appelle aussi « l'ivresse extatique de l'état dionysiaque » (p. 58).

202 « Renverser le platonisme signifie ceci: dénier le primat d'un original sur la copie, d'un modèle sur l'image. Glorifier le règne des simulacres et des reflets. »

C'est toute l'ironie d'un texte qui théorise l'original et l'originalité, sans lui-même avoir d'escroc originel ni de figure d'origine assignable: l'escroc est ce « soleil caché... qui tout à la fois illumine et mystifie » (l'expression désigne Shakespeare, « un homme bizarre [*queer*<sup>203</sup>] ») dont les rayons sont les innombrables effets de discours, vrais et faux comme le vin, par lesquels personnages et lecteurs sont enivrés. Le roman met ainsi en place ce que Jean-Michel Rey appelle une ontologie de la parole : du néant sort une plénitude<sup>204</sup>. Le fictif, c'est du réel. En ce sens, l'art de tromper de l'escroc, comme l'art nietzschéen selon la lecture de Deleuze, « invente des mensonges qui élèvent le faux à cette plus haute puissance affirmative<sup>205</sup> », et manifeste le primat de l'apparence sur l'essence, du devenir sur l'être : « Le monde n'est ni vrai, ni réel, mais vivant<sup>206</sup>. »

Cette ivresse du discours est ainsi révélatrice, pour reprendre la thèse de Laurent Zimmermann à propos de Rabelais, d'une pensée de la littérature<sup>207</sup>. L'héritage rabelaisien n'est pas une simple question de référence, il indique un usage similaire du discours. Les ambivalences du texte de *The Confidence-Man* constituent « une zone de savoir instable, in-constitué », initient un mouvement que l'on peut nommer ivresse, ou jouissance, dans lequel narrateur, personnages et lecteurs sont entraînés<sup>208</sup>. Le doute hyperbolique qui anime le roman est ainsi le principe d'une jouissance du texte. La satire est sans objet, conclut Jonathan Cook<sup>209</sup>, mais le dévoilement du non-sens n'est pas un désespoir du sens, en raison de la jouissance du discours sceptique lui-même, la tradition sceptique étant marquée par une jouissance inavouée. Lorsque Lawrance Thompson décrit les humanistes sceptiques renaissants ayant influencé Melville, on remarque que, selon ses termes, ces modèles sont des jouisseurs qui s'ignorent :

---

(Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 92.)

203 *CM*, 801, 1025.

204 Jean-Michel Rey, *Histoires d'escrocs*, *op. cit.*, t. III, p. 135.

205 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, PUF, 2014, p. 160.

206 *Ibid.*, p. 289.

207 Laurent Zimmermann, *La Littérature et l'ivresse*, *op. cit.*, p. 6.

208 *Ibid.*, p. 42.

209 Jonathan A. Cook, *Satirical Apocalypse*, *op. cit.*, p. 23.

Même si les humanistes sceptiques tiraient grand plaisir [*delight*] à remettre en question le calvinisme ou le catholicisme [...], ils gardaient toujours à l'esprit que la mort pouvait être leur punition [...]. En conséquence, les humanistes sceptiques trouvaient du plaisir [*pleasure*] et du réconfort dans leur capacité à user de différentes figures de style et de rhétorique qui les protégeaient de leurs ennemis<sup>210</sup>.

212

Parmi eux, Thompson met en exergue Rabelais et trois autres sources d'inspiration pour Melville : « Comme Lucien et Montaigne (pour n'en nommer que deux), Bayle prenait un grand plaisir sceptique [*great skeptical delight*] à montrer que “ce qui semble sage à certains semble ridicule à d'autres<sup>211</sup>”. » On retrouve l'idée de Montaigne selon laquelle les sceptiques sont motivés dans leur quête par le principe de plaisir<sup>212</sup>. Dans *The Confidence-Man*, il s'agit d'un principe de jouissance, par la multiplication infinie de points de vue sur le vrai et le faux. L'escroc remplace le fou et devient une nouvelle figure chargée de dire la vérité du chaos. La jouissance sceptique n'a pas vocation à réconforter ou masquer la potentialité terrifiante du néant (au contraire du plaisir, dont ce serait la fonction) : elle en est l'intuition même.

Dans le roman, cette jouissance sceptique n'est pas celle de l'auteur, c'est bien celle du texte, car il joue précisément sur la disparition de la figure d'auteur. Si Rabelais participe à l'invention de la figure d'auteur à la Renaissance, Melville anticipe son dessaisissement, ce que Zimmermann appelle le « désauteur<sup>213</sup> ». Le point de vue narratif externe, le narrateur non fiable, le modèle central du théâtre (baroque) dans la suite des scènes et des dialogues rendent difficile et inextricable tout discours d'auteur. Spectateurs de cette mascarade, narrateur et lecteurs partagent une même jouissance : un discours sceptique généralisé qui s'exerce sans résolution dialectique et sans principe auctorial unifiant. Tout propos docte est désavoué, la méthode consiste à déchirer ce

---

210 Lawrence Thompson, *Melville's Quarrel with God*, Princeton, Princeton UP, 1952, p. 20.

211 *Ibid.*, p. 26.

212 Rafal Krazek, *Montaigne et la philosophie du plaisir*, op. cit., p. 264.

213 Laurent Zimmermann, *La Littérature et l'ivresse*, op. cit., p. 9, 17.

qui est constitué, thésaurisé, abouti : l'ivresse de la littérature est cette opération menée à l'endroit du savoir, écrit Zimmermann, une lutte du mobile contre le stable du déchiffrement, contre tout figement<sup>214</sup>. La jouissance est un effet textuel. Aussi *The Confidence-Man* devient-il une allégorie moderne, très différente des allégories médiévales dont la lecture consistait à toujours retrouver derrière les apparences la vérité unique de la révélation<sup>215</sup>. Dans *The Confidence-Man*, même les révélations bibliques sont brouillées, détournées, invalidées, au profit de cette opération proprement melvillienne qui rend possible la lecture allégorique (si l'on en croit toutes les références historiques, politiques, philosophiques et culturelles que l'on peut tenter de déchiffrer<sup>216</sup>), tout en invalidant et satirisant la pulsion allégorique elle-même, dans une mascarade qui s'affiche comme telle, dénuée d'assise stable ou de rapport fixe à un original. Ivresse et jouissance du texte se comprennent alors non pas comme une élévation verticale, mais comme une fugue à l'horizontale, un sens mobile et inassignable, pris dans un mouvement perpétuel, où sont réunis narrateur, personnages et lecteurs. Cela fait du roman un texte de jouissance, selon la définition barthésienne. Plonger dans *The Confidence-Man*, ce n'est pas plonger dans les profondeurs, mais plonger en avant, dans le mouvement et la profondeur des surfaces. Cette fuite en avant peut alors se poursuivre jusqu'à l'infini, car c'est le domaine du potentiel qui triomphe dans la dernière phrase du roman : « *Something further may follow of this masquerade*<sup>217</sup>. » Avec cette fin hypothétique, dans quel monde le modal « *may* » nous (pro)jette-t-il ? Il ménage à la fois la possibilité d'une suite dans le monde fictif, mais aussi une soudaine excursion extradiégétique, un retour au monde réel

214 *Ibid.*, p. 45.

215 Voir Michel Jeanneret, *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997, p. 295.

216 Helen Trimpi a, par exemple, recensé ces références historiques (*Melville's Confidence Men and American Politics in the 1850s*, Hamden, Archon Books, 1997). Comme dans *Mardi*, elles sont à la fois essentielles pour comprendre *The Confidence-Man*, et inessentiels en tant qu'elles sont « néantisées », avalées et digérées par le roman.

217 « Il n'est pas certain que cette mascarade reste sans suite. » (*CM*, 891, 1112.)

du lecteur, un *effet*. L'ouverture finale du roman est certes celle de son sens, mais aussi et surtout celle de son effet.

*The Confidence-Man* nous invite donc à prendre sérieusement et littéralement des pots de chambre pour des bouées de sauvetage, de l'eau pour du vin, du vide pour du plein<sup>218</sup>. Le roman est la dernière étape d'un parcours de la jouissance dans l'œuvre en prose melvillienne, après *Mardi*, *Moby-Dick* et *Pierre*, qui constituent chacun à leur façon des variations sur l'ambivalence fertile d'une impossibilité de connaître qui nourrit la capacité à discourir. Ces expériences de pensée mettent ainsi en avant la dimension affective de l'expérience de la pensée : ces textes, qui dramatisent la possibilité et impossibilité de connaître, eux-mêmes souffrent, jouissent, font souffrir, font jouir. L'*épistémè* melvillienne de la jouissance valorise le processus de la connaissance lui-même plus que l'objet d'investigation, pour produire un savoir métacritique qui prend la forme d'un jeu à la fois humoristique et tragique, toujours affectif et effectif. Ainsi le texte de jouissance peut-il à la fois construire et déconstruire, critiquer et suggérer, dans un mouvement qui détruit et crée simultanément, au-delà du vrai et du faux. Il faut avoir confiance en l'élaboration d'un monde de paroles où la fuite des référents n'est pas un vide, mais un plein. *The Confidence-Man* est ainsi marqué par une esthétique baroque du mouvement de perpétuelle transformation où, si les corps disparaissent, demeurent des masques de paroles qui produisent des effets réels<sup>219</sup>. Jeux et mascarades ont une valeur épistémique qui

214

---

218 Le motif du pot de chambre pris pour une bouée de sauvetage, qui clôt le roman, n'est pas une dernière plaisanterie nihiliste moquant la pauvre chance de survie du vieil homme, mais plutôt la marque de la porosité du possible et du réel : cet objet à la poésie absurde a bel et bien existé, il s'agissait d'« un water-closet portable breveté », présenté à l'Exposition universelle de 1851 au Crystal Palace de Londres, qui pouvait se convertir en bouée de sauvetage, comme le note l'édition de Niemeyer et Parker (Herman Melville, *The Confidence-Man*, éd. Mark Niemeyer & Hershel Parker, New York, W. W. Norton & Co., 2006, p. 250).

219 Sur l'esthétique du mouvement et du changement perpétuel à la Renaissance, dont hérite *The Confidence-Man*, voir Michel Jeanneret (*Perpetuum Mobile*, *op. cit.*, p. 5-11), qui énonce une idée caractéristique de cette esthétique : « on peut toujours commencer, on ne finit jamais » (p. 11). C'est bien sur un refus de finir que se clôt *The Confidence-Man*. Cette question du mouvement *potentiellement* infini fait le lien entre l'esthétique renaissante pour Jeanneret et l'esthétique baroque

s'oppose à l'esprit de sérieux scientifique, pour reprendre les mots de Nietzsche, qui fustige « le préjugé de [la] bête sérieuse contre tout "gai savoir"<sup>220</sup> ».

« Toute vérité possède ses profondeurs » (« *All truth is profound*<sup>221</sup> »), déclare Ismaël. Cependant, toute profondeur est suggérée par une surface, et la profondeur elle-même est dans la surface, car la surface est créatrice d'effets et d'affects<sup>222</sup>. S'il n'y a peut-être pas de vérité au bout du chemin (et c'est bien ce doute qui anime toutes les expérimentations épistémologiques melvilliennes), reste une expérience affective partageable du mouvement de la pensée. Le refus de déconnecter corps connaissant et corps sentant donne une force particulière à la quête épistémologique melvillienne. Si la quête de la vérité peut être guidée par des affects (Ismaël), brouillée par des affects (Pierre), ou manipulée par des affects (l'escroc), les affects eux-mêmes ont leur vérité et leur

---

pour Deleuze, qui écrit : « Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. [...] Le trait du baroque, c'est le pli qui va à l'infini. » (*Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 5.)

220 Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, § 327, dans *Œuvres*, éd. Jean Lacoste & Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, t. II, p. 191.

221 *MD*, 212, 990.

222 Si, pour Melville, il faut plonger vers la vérité – voir Anne Wicke (« Le plongeur », dans Philippe Jaworski [dir.], *Profilis américains*, n° 5, « Herman Melville », 1993, p. 25-42), qui prend pour point de départ la remarque de Melville à propos d'Emerson : « J'aime tous les hommes qui *plongent* » (Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1986, p. 82) –, il ne faut pas se laisser duper par une compréhension trop simple de ce qui, dans son œuvre, constitue la profondeur. La profondeur est une accumulation de surfaces, et la surface la voie d'entrée dans la profondeur. Ainsi, comme la fiction de Melville le manifeste de plus en plus clairement de *Mardi* à *The Confidence-Man*, la vérité est dans la profondeur des surfaces. Sur ce point, on pense à ce qu'écrit Nietzsche dans l'avant-propos de la deuxième édition du *Gai Savoir* (§ 4) : « Ces Grecs étaient superficiels, *par profondeur!* » (*Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 32.) Pour lui, « le véritable perspectivisme », c'est que « le monde dont nous pouvons avoir conscience » n'est « qu'un monde de surfaces et de signes, un monde généralisé et vulgarisé » (§ 354, p. 220). Les affinités qu'entretient l'œuvre de Melville avec une telle pensée ne peuvent que frapper.

puissance d'affirmation. Ces textes de jouissance que sont *Moby-Dick* et *The Confidence-Man* ne manquent alors pas de produire des effets esthétiques qui sont aussi physiologiques, notamment par les plaisirs et les déplaisirs d'une lecture qui suit – et (re)constitue – le mouvement de la jouissance de l'écriture. La fiction melvillienne n'oublie jamais les corps, corps fictifs et corps réels de lecteurs, qui savourent ou digèrent mal, qui souffrent ou qui jouissent.



## PHYSIOLOGIE ET ESTHÉTIQUE DE LA VÉRITÉ

La question de la place du corps dans la pensée est au cœur du dialogue de Melville avec la philosophie occidentale. Pour Melville, boire et manger sont des actes épistémologiques, au sens où ils sont à la fois la source de métaphores centrales pour figurer l'acte de connaître et eux-mêmes des actes dignes de devenir des objets d'étude. La place du ventre dans le processus de la connaissance fait du goût et de la digestion les images clefs d'une épistémologie qui prend ainsi part au débat sur la réalité ou l'immatérialité du monde extérieur. La preuve du pudding, c'est qu'on le mange, dira Engels, reprenant un proverbe fameux de la Renaissance<sup>1</sup>. Le goût est ainsi réellement et métaphoriquement un mode d'accès à la connaissance et suggère un processus somatique : dégustation, indigestion et digestion peuvent être plaisantes ou douloureuses. En cela, Melville se situe à la croisée d'un héritage renaissant et d'une actualité romantique, d'un point de vue épistémologique mais aussi esthétique. Pour Denise Gigante, le projet romantique se caractérise par la volonté de relier à nouveau l'appétit du corps et le désir de l'esprit, après les tentatives des philosophes de la première modernité de sublimer le goût (*taste*) et de dissocier de l'appareil conceptuel de l'appétit, séparant ainsi l'esthétique et le gustatif, malgré leur origine et étymologie communes<sup>2</sup>. L'importance du corps est par là reconsidérée dans la littérature romantique, qui peut être aussi idéaliste que matérialiste, en quête d'idéal et en même temps sensible au somatisme de l'expérience<sup>3</sup>. De même, chez Melville, le corps est sujet de goût.

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

La critique melvillienne de la philosophie concerne souvent les rapports au corps et à la matière. Lorsque Taji mentionne Berkeley dans *Mardi*, c'est pour se moquer de son immatérialisme qui contredit la réalité vécue, en particulier la réalité du ventre : « [...] l'évêque Berkeley [...] n'en était pas moins fort matérialiste, pour tout ce qui touchait la matière elle-même. Pas de danger qu'il prît pour une pseudo-perception [...] une part de pudding<sup>4</sup>... » Cette remarque s'inscrit dans une tendance générale des narrateurs et personnages melvilliens : la critique des systèmes philosophiques dénués de corps et de cœur<sup>5</sup>. Au contraire, leurs goûts philosophiques se portent plus volontiers, par exemple, vers Montaigne et sa pensée incarnée. Le narrateur de « I and My Chimney » professe ainsi son amour pour ce « vieux Montaigne », qu'il associe au « vieux fromage » et au « vin vieux »<sup>6</sup>, et le capitaine Vere dans *Billy Budd* a aussi le goût des écrivains non conventionnels tel Montaigne, qui « [philosophe] honnêtement et avec bon sens sur les choses réelles [realities<sup>7</sup>] ». Cette manière de philosopher sur des réalités ne doit pas néanmoins se comprendre comme une simple philosophie du bon sens, mais comme une philosophie des matières, et en particulier, des matières à plaisirs.

**Penser, digérer, connaître**

Si le monde est une table, selon la métaphore centrale de *Mardi*, alors le connaître demande d'y goûter. Discours et savoirs y sont des aliments parmi d'autres, à ingérer et assimiler. Le récit étiologique du « système du sandwich » est ainsi une réponse alimentaire de Babbalanja à la question de Média, qui sollicite sa « sagesse » : « votre science [sapience] peut-elle nous expliquer l'origine de nos îles dans leur ensemble<sup>8</sup>? » Ce

4 *M*, 661, 723.

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

6 *UP*, 1309, 557.

7 *BB*, 914, 18.

8 *M*, 969, 1072.

terme central initie la métaphore filée culinaire par le lien étymologique qu'il suggère : saveurs et savoirs ont pour origine commune le verbe latin *sapere*, signifiant à la fois connaître et goûter<sup>9</sup>, que l'on retrouve dans le terme anglais *sapience*<sup>10</sup>. Ce lien remonte à la Bible : c'est le fruit de l'arbre de la connaissance qu'Ève dévore<sup>11</sup>. Dans *Paradise Lost*, elle décrit cet arbre par le terme *sapience* : « arbre vertueux, précieux, dont l'opération bénie est la sagesse [*sapience*<sup>12</sup>]. » Milton souligne ainsi régulièrement les affinités de goûter et connaître, par exemple lorsque Raphaël déclare à Adam que « la science est comme la nourriture » (« *Knowledge is as food* »<sup>13</sup>), ou lorsque Samson explique, dans *Samson Agonistes* (1671) que « pour connaître, il ne faut pas voir mais goûter » (« *The way to know were not to see but taste* »<sup>14</sup>). *Mardi* se nourrit de cette tradition biblique et miltonienne dans sa succession de banquets et de discours qui apportent des semblants de réponses gustatives à des questionnements épistémologiques ou théologiques<sup>15</sup>.

La poétique géologique de Babbalanja dans le système du sandwich fonctionne par littéralisation de l'étymologie de *sapience* et de la métaphore du « sandwich<sup>16</sup> ». Il faut savoir digérer les nutriments

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

qui composent ce sandwich d'un type particulier, car sous couvert de cosmographie culinaire fantasque se construit une parodie de discours scientifiques contemporains à la publication du roman<sup>17</sup>. L'image de la soupe originelle est inspirée d'Abraham Gottlob Werner, géologue allemand pour qui un océan universel était à l'origine du monde, et la métaphore culinaire du monde-sandwich, dont la profondeur est constituée de couches d'aliments superposées, une manière de vulgariser les théories de Charles Lyell sur la formation des strates géologiques. Or, comme l'explique Michel Imbert, le développement de la géologie en tant que science constituait une profonde remise en cause du dogme chrétien de la Genèse, et en particulier de la théologie naturelle de William Paley. Si le système du monde-sandwich peut être lu comme une fable étiologique virtuose dans son maniement de la métaphore filée culinaire, cela ne doit donc pas masquer l'importance des questionnements épistémologiques et théologiques que cette isotopie véhicule, le système-sandwich témoignant de la révolution scientifique à laquelle les systèmes de Lyell, et un peu plus tard de Darwin, donnèrent lieu. Ainsi, les sédiments sont des nutriments. L'explication du monde-table, savoureuse en tant qu'elle exploite les ressources poétiques de la langue en associant strates et sandwiches, est porteuse de savoirs-nutriments en contrebande, qu'elle permet de faire ingérer, digérer et assimiler. L'impasse à laquelle mènent les interrogations sur les différents modes d'accès à la vérité dans *Mardi* ne doit pas masquer l'élaboration de savoirs composés de nutriments intégrés à la fiction.

À la suite de *Mardi*, *Moby-Dick* est une grande « fable du ventre<sup>18</sup> ». Dans ce cadre, l'épistémologie ismaélienne est un système digestif, une philosophie du ventre qui cristallise les liens récurrents entre philosophie et alimentation chez Melville. Dans *Mardi*, Babbalanja s'interroge sur les liens entre lyrisme et indigestion : « les fées accompagneraient-elles

17 Comme le note, à la suite d'Elizabeth S. Foster, Michel Imbert (« L'utopie mystifiante du savoir dans *Mardi* d'Herman Melville », *Épistémocritique*, n° 10, 2012, en ligne : <http://epistemocritique.org/lutopie-mystifiante-du-savoir-dans-mardi-dherman-melville>, consulté le 15 octobre 2018).

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

l'indigestion ? Nos rêves viennent-ils donc d'en bas et non des cieux<sup>19</sup> ? » La question suggère qu'il est possible d'inverser le *topos* de l'inspiration divine en le remplaçant par celui de la production digestive : l'origine des rêves comme des idées, c'est peut-être le ventre. Comme il le rappelle, « nous mangeons et buvons bien longtemps avant d'être conscients de nos pensées<sup>20</sup> », et le philosophe ne peut ni ne doit se défaire de son existence incarnée, mais préférer son appétit satisfait à l'« impalpable<sup>21</sup> ». Ces rapports de philosophie et alimentation se retrouvent en des termes similaires dans *Pierre*, où les Apôtres se nourrissent de Berkeley et Kant à défaut de pouvoir se nourrir de Hobbes : « [...] les abondants loisirs de leurs greniers (au propre et au figuré) s'unissent à ceux de leur estomac pour les gratifier de cette attention sans mélange indispensable à la bonne digestion des sublimes catégories de Kant, seules substantielles [*palpable*] *kantités* de leurs vies généralement insubstantielles [*impalpable*]<sup>22</sup>. » Pour le narrateur, les Apôtres tentent vainement de renverser l'ordre du « palpable » et de l'« impalpable », en se nourrissant de Kant comme toute « nourriture intellectuelle<sup>23</sup> », faute d'aliments plus substantiels. S'il souligne à la fois l'admiration et la moquerie que lui inspirent ces clochards célestes (« *glorious paupers* »), il ne cachera pas, plus tard, la force de son dédain pour les contempteurs du corps : « Quelle sottise de croire qu'en affamant le corps tu engraisseras ton âme<sup>24</sup> ! »

De même, la philosophie pour Ismaël est une affaire de ventre, et il se moque des prétendus philosophes en les qualifiant d'hommes qui ont dû se « briser le tube digesteur<sup>25</sup> ». Plus tard, il se présente comme un homme qui pense en digérant, par le truchement d'une référence moqueuse à Platon et Kant : « J'ai, à l'époque, consacré trois jours entiers à la studieuse digestion de ces tombereaux de pain, de bœuf et de bière, au cours desquels me traversèrent l'esprit des légions de pensées susceptibles

19 *M*, 985, 1089.

20 *M*, 1004, 1112.

21 *M*, 1032, 1142.

22 *P*, 943, 311.

23 *P*, 958, 327.

24 *P*, 981, 349.

25 *MD*, 73, 847.

d'une application transcendantale et platonicienne<sup>26</sup> ». Pour Ismaël, la pensée naît dans l'estomac, corps et pensée entrent poétiquement dans des rapports consubstantiels. Le sujet qui pense est un corps qui pense. Ainsi, si « les corps melvilliens sont congénitalement dyspeptiques<sup>27</sup> », la dyspepsie n'en reste pas moins productive. De la même manière que l'ambre gris est issu de l'indigestion du cachalot (comme l'expliquent *Mardi* et *Moby-Dick*), la dyspepsie des corps humains peut aussi produire idées et pensées, comme l'idée de l'enfer. Dans ce qui relève à la fois d'une référence parodique à la pomme d'Ève et d'une remise en question de la transcendance des principes religieux, Ismaël explique que « l'enfer est une idée née d'un chausson aux pommes mal digéré et qui s'est depuis lors perpétuée à travers les dyspepsies héréditaires entretenues par les ramadans<sup>28</sup> ». Cette indigestion originelle, détermination historico-physiologique fantaisiste d'un système de règles religieuses, dont Ismaël se sert pour se moquer des interdits culinaires, doit aussi se lire sérieusement comme la marque d'une conception matérialiste de la pensée déjà présente dans *Mardi*. On peut lire cette pensée du ventre comme une réactivation poétique, parodique et critique de ce que Bachelard a appelé le mythe de la digestion (qui constitue pour lui un obstacle épistémologique), une forme de projection anthropomorphique qui consiste à penser que tous les phénomènes naturels procèdent de la même manière que le corps humain, par ingestion et digestion : « En réalité, la connaissance des objets et la connaissance des hommes relèvent du même diagnostic et, par certains de ses traits, le réel est de prime abord un aliment<sup>29</sup>. » Dans *Moby-Dick*, Ismaël joue avec ces formes de l'imaginaire préscientifique, moins pour expliquer sérieusement le monde que pour en faire un instrument métaphorique (un ventre autoparodique) qui sert sa critique des systèmes taxinomiques abstraits<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> *MD*, 488, 1269.

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

<sup>28</sup> *MD*, 110, 884.

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

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

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

Le chapitre « The Whale as a Dish » fait de la baleine en tant qu'aliment un objet de recherche scientifique, dont Ismaël retrace « l'histoire et la philosophie », en nourrissant son discours de multiples sources entremêlées sans être citées, c'est-à-dire digérées<sup>31</sup>. L'intérêt de ce chapitre est le paradoxe qui en constitue le centre : Ismaël étudie la baleine en tant que plat, mais son discours explique qu'en réalité, la baleine n'est pas un plat (ou ne devrait pas l'être). Les marins, s'ils consomment le spermaceti en y faisant tremper leurs biscuits, dédaignent la viande de cétacé. Stubb est le seul à en faire une consommation régulière, mais il en fait un rite de consommation guerrière qui se rapproche plus d'une forme de cannibalisme symbolique (ingérer la proie ennemie) que d'un simple goût pour la viande elle-même. Ismaël lui-même ne goûte qu'à une seule occasion une partie du corps du cachalot : le *plum-pudding*, qui, contrairement à ce que son nom suggère, n'est pas un plat. Le terme désigne certains morceaux de chairs qui adhèrent à la couverture de lard du cachalot mais ne sont pas censés être mangés. Il lui est cependant difficile de résister à l'envie de goûter un objet si « beau », et il confesse en avoir mangé un morceau à la dérobee, « en dépit de ce que commande la raison<sup>32</sup> ». Il s'agit ici plus de curiosité esthétique – qui se réalise oralement : cette impulsion est dite irrationnelle, mais elle est cohérente avec le devenir-aliment des matières dans la poétique du monde-table, où le goût esthétique est gustatif – que d'un goût véritable pour la baleine en tant qu'aliment<sup>33</sup>. Si elle est discréditée « chez les gastronomes du monde civilisé », c'est que, explique Ismaël, tout y est

---

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

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

32 *MD*, 459, 1240.

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

excessif: trop gros, « trop gras », trop onctueux<sup>34</sup>. Les épicuriens qui se délectent de la cervelle des petits cachalots sont en outre moqués comme autant de dandys à tête de veau. La dernière raison de ne pas considérer la baleine comme un plat ordinaire est un interdit d'ordre culturel, dit-il, faisant écho au chapitre « The Ramadan » : une réticence à « manger une créature fraîchement tuée, et en outre [à] la consommer à la lumière qu'elle fournit<sup>35</sup> ».

Contrairement au titre du chapitre, la baleine n'est donc pas un plat. De fait, c'est plutôt en tant qu'objet de connaissance que la baleine est au menu. Le cétacé en tant que plat métaphorique se découpe et se dissémine dans les images descriptives des chapitres techniques. Le cachalot peut ainsi être « pelé » comme une « orange »<sup>36</sup>. Son lard a la consistance d'une « viande de bœuf au grain serré<sup>37</sup> » et fournit la matière du *plum-pudding*. Ces morceaux de lard peuvent devenir des « grattons » qui « alimentent » les flammes<sup>38</sup>. Enfin, la substance transparente qui recouvre le cachalot est comparée à de l'« *isinglass*<sup>39</sup> », terme qui peut désigner des « lamelles de mica » (traduction de Philippe Jaworski) mais aussi de l'« ichtyocolle », matière utilisée au XIX<sup>e</sup> siècle dans la clarification du vin et de la bière ainsi que dans la préparation de la gelée et du blanc-manger. Le véritable cétacé en tant que plat est donc élaboré dans la description d'Ismaël (et participe ainsi à l'épistémologie du monde-table). L'étudier, c'est le mettre au menu, et tenter de le connaître, c'est le cuisiner selon les moyens du bord, car ce n'est pas un plat comme un autre : « Peux-tu échouer un cachalot adulte sur les bordages de ton pont pour procéder à son examen, comme un cuisinier présente un rôti de porc sur un plat ? Sûrement pas<sup>40</sup>. »

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

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

35 *MD*, 336, 1113.

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

37 *MD*, 341, 1119.

38 *MD*, 463, 1245.

39 *MD*, 341, 1119.

40 *MD*, 490, 1271.



découpe et se constitue en tant que plat métaphorique sous le regard et par l'écriture d'Ismaël le cuisinier-connaisseur-poète. Dans le prolongement de cette isotopie, c'est l'homme lui-même qui, dans *The Confidence-Man*, est mis au menu de l'examen et de la dégustation. Il se goûte à la mode des gastronomies locales, comme l'explique le cosmopolite, dans un passage qui pourrait s'intituler « Man as a Dish » et qui joue avec virtuosité sur les métaphores culinaires<sup>41</sup>. Selon le cosmopolite, « dégustateur de races », l'homme est à la fois « un mets délicieux » et un « vin » à siroter, qui se goûte selon ses variations gastronomiques raciales (« races »), et dont la saveur est toujours corsée (« racy »). Le plaisir ou déplaisir que sa dégustation procure divise le monde en épicuriens philanthropes ou « abstèmes » misanthropes<sup>42</sup>. L'humaine condition est ainsi une variété de préparations, une multiplicité de réalités culinaires qui peuvent nourrir une épistémologie, une physique et une métaphysique, pour reprendre une formule de Montaigne : « Je m'étudie plus qu'autre subject. C'est ma métaphysique, c'est ma physique<sup>43</sup>. » De la même façon, dans l'étude melvillienne de l'homme ou du cétacé, physique et métaphysique sont inséparables.

#### Le discours-nourriture

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

41 *CM*, 756, 982.

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

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

à boire de son vin vieux<sup>44</sup> ». Les distinctions génériques entre types de savoirs (poétique, historique, métaphysique) s'abolissent ici par la communion autour du vin et du même qualificatif (« *old* ») qui témoigne d'une qualité commune : leur âge. Ce critère d'excellence d'un discours est ainsi d'origine gustative. Une telle perception de la langue comme parole-nourriture se rencontre dans toute l'œuvre melvillienne. Dans *Omoa*, la métaphore est utilisée pour décrire l'effet de la conversation de Long-Spectre et Vaavi sur le narrateur, qui en souffre : « ils produisaient à eux deux une telle fricassée [*fricasse*] de voyelles et de consonnes qu'on avait la cervelle toute tourneboulée<sup>45</sup>. » À l'inverse, il goûte parfois avec volupté les talents d'orateur de Long-Spectre (« c'était un tel régal [*a treat*] de l'entendre<sup>46</sup> »). Ces métaphores culinaires figurent l'impact physiologique et somatique de mots qui se consomment et causent plaisir ou douleur. Dans *Redburn*, l'accent de Carlo procure un plaisir « pareil à un fort vin de Porto mélangé à un délicieux sirop<sup>47</sup> ». Ce qui prévaut alors n'est pas le caractère informatif de la parole mais sa capacité à nourrir et donner du plaisir. Cette équivalence de paroles et nourriture est aussi posée lors des repas des « mess » de *White-Jacket*, où les anecdotes des marins font office de condiments : « [Ils] agrémentaient leur rata de bœuf salé d'histoires de terribles embuscades dans les Everglades<sup>48</sup> ». Paroles, mets et boissons sont ainsi interchangeable, comme le montre Wellingborough dans *Redburn*, où, dans l'auberge d'un petit village anglais, il « régale » son auditoire d'histoires sur l'Amérique tandis qu'ils le « régalent » de bière<sup>49</sup>. L'isotopie de la parole-nourriture redéfinit par conséquent le sens de l'ouïe : entendre, c'est avaler, écouter, c'est digérer. Dans *The Confidence-Man*, le cosmopolite maximise l'attention qu'il prête à l'histoire du colonel Moredock par un transfert synesthésique de l'écoute à la digestion et fait montre d'une « concentration tout entière

---

44 *M*, 1135, 1251.

45 *O*, 561, 603.

46 *O*, 519, 559.

47 *R*, 252, 272.

48 *WJ*, 391, 413.

49 *R*, 215, 232.

occupée à digérer [*digesting*] les choses entendues<sup>50</sup> ». Cette digestion a des effets physiologiques, par exemple dans « Benito Cereno », où Cereno semble souffrir d'aigreurs d'estomac linguistiques, « comme occupé à digérer avec aigreur la lie du prétendu affront susdit<sup>51</sup> ». Plus tard, il se contredit et « ravale » ses paroles (« *this eating of his own words* »), au sujet de ce qui s'est passé pendant la traversée du cap Horn, en même temps qu'il semble « ronger » douloureusement son propre cœur (« *eating his own heart* »)<sup>52</sup>.

Le discours-nourriture relève ainsi d'une conception poétiquement matérialiste de la langue, au sens où le mot-signifiant est toujours déjà une matière, qui se consomme, se digère bien ou mal et peut ainsi donner du plaisir ou faire souffrir. Comme dans *Mardi*, l'aliment lui-même nourrit la parole-nourriture et devient matière à parole. Ainsi que l'explique Ismaël, ce n'est pas tant l'aliment lui-même qui l'intéresse, que la parole sur les aliments : « [...] je n'ai jamais été tenté de rôtir des volailles... encore que, une fois cuit, judicieusement beurré, habilement salé et poivré, personne n'évoquera [*no one will speak of*] un volatile doré avec plus de respect, et même de révérence, que votre serviteur<sup>53</sup>. » Il met en œuvre ce principe de célébration de l'aliment dans le chapitre « The Decanter ». Si les aliments y sont des objets d'étude, il transmute ses propres paroles en aliments pour les lecteurs. Les multiples éléments de la « table » statistique qu'il insère dans son chapitre deviennent les aliments d'un banquet de lecture : « La plupart des tables statistiques sont d'une lecture aride et desséchante ; ce n'est pas le cas ici : le lecteur croule sous une avalanche de barriques, futailles, gallons et canons de nourriture solide, et de bon gin<sup>54</sup>. » De même, sa description de la soupe de palourdes de M<sup>me</sup> Hussey glisse de l'odeur mystérieuse du

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

51 *PT*, 270, 692.

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

53 *MD*, 24, 797.

54 *MD*, 488, 1269.

plat à l'analyse de son élaboration pour en donner une « délicieuse explication ». Son élogé s'intéresse à l'art combinatoire des ingrédients et en fait une combinaison goûteuse de mots : « Cette soupe était faite de petites palourdes juteuses, [...] mélangées à du biscuit de mer écrasé et à du porc salé coupé en fines tranches, le tout enrichi de beurre et généreusement assaisonné de poivre et de sel<sup>55</sup>. »

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

55 *MD*, 89, 863.

56 *T*, 94, 104.

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

58 *WJ*, 463, 486.

des mots plein la bouche par contraste avec la maigreur des ressources. Leur mot d'ordre : manger le signifiant. Aussi le maigre repas à bord est-il élevé à la dignité d'un banquet de signifiants. Cette conception du discours-nourriture qui attire l'attention sur le signifiant comme matière à consommer rappelle les origines bibliques de la parole divine, comme le signale Ismaël qui, juste avant le sermon du père Mapple, pense à la « chair » (« *meat* ») et au « vin » (« *wine* ») de la Parole (« *word* »)<sup>59</sup>. La fiction de Melville sécularise cette métaphore biblique pour en faire un principe poétique qui détermine la manière dont se lit son œuvre. Le mot devient, littéralement, pain et vin<sup>60</sup>.

Au mot-mets s'associe une certaine conception du livre-aliment, qui s'inscrit dans l'héritage d'un motif commun à la Renaissance : la bibliophagie<sup>61</sup>. Dans la version mardienne de la bibliothèque de Babel, les paquets de manuscrits ressemblent à de « raides saucisses de Bologne » qui « fleurissent bon le vieux fromage de Stilton »<sup>62</sup>, tandis que certaines reliures ont l'apparence de la « croûte du fromage<sup>63</sup> ». Babbalanja découvre dans cette bibliothèque un auteur païen (Sénèque<sup>64</sup>), dont il va se repaître : « il fallait à ce cannibale dévorer [*feed upon*] un auteur<sup>65</sup> ». Ces lectures alimentaires ont des effets spécifiques sur leurs lecteurs, comme le déclare Egbert dans *The Confidence-Man* : « De même qu'une alimentation particulière engendre des rêves particuliers, de même des expériences ou des lectures particulières donnent naissance à des croyances ou à des sentiments particuliers<sup>66</sup>. » Dans ce roman, Sénèque n'est pas comestible, dit l'escroc à un jeune étudiant : « Je vous parie

59 *MD*, 60, 835.

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

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

62 *M*, 939, 1039.

63 *M*, 942, 1043.

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

65 *M*, 943, 1044.

66 *CM*, 856, 1080.

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

230

Cette poétique du discours-nourriture, paroles ou livres, suggère ainsi une certaine idée du roman. Le signifiant est une matière consommable que le roman fait proliférer. La philosophie melvillienne du ventre a un impact sur l'objet-livre et sa lecture-digestion, car les sèmes culinaires nous invitent à lire ces histoires de ventre comme des plats à déguster, des romans-banquets. C'est en effet *Moby-Dick* lui-même qui est un plat, suivant une logique inscrite dans le texte. Evert A. Duyckinck était plus pertinent qu'il ne le croyait lorsqu'il compara le roman à une « bouillabaisse intellectuelle [*intellectual chowder*] mélangeant romance, philosophie, histoire naturelle, belle écriture, bons sentiments, mauvaises expressions<sup>68</sup> ». Melville lui-même avait utilisé une métaphore culinaire pour en décrire la confection dans une lettre du 29 juin 1851 à Hawthorne : « Vous enverrai-je une nageoire du *Cachalot* [*The Whale*] pour y goûter ? La queue n'est pas encore cuite, bien que le feu d'enfer où flambe [*is broiled*] tout le livre ait déjà pu, raisonnablement, faire son œuvre [*might not unreasonably have cooked it all ere this*<sup>69</sup>]. »

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

---

67 *CM*, 658, 892.

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

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

Pierre veut calquer son livre, sont dites similaires à des « atolls », et « s'édifient selon un cercle qui digère et inclut [*digestively including*] tout ce que l'on peut connaître ou rêver<sup>70</sup> ». On retrouve dans cette remarque du narrateur à la fois le principe du discours en archipel, qui informe l'œuvre de Melville, et l'image de la digestion des savoirs dans l'œuvre littéraire. La métaphore de l'archipel n'est ainsi pas entièrement séparable de celle de la bouillabaisse. L'acte d'écrire est pour Melville, comme l'acte de connaître, un acte d'ingestion et de digestion. Leo Bersani parle par exemple de son « encyclopédisme cannibale » dans *Moby-Dick*<sup>71</sup>. Connaître et écrire partagent un même fantasme digestif : l'écrivain avale tout, « tout doit disparaître<sup>72</sup> », pour que soient produits à leur tour des romans-aliments : bouillabaisse, bol de lait, gâteaux et bière<sup>73</sup>.

#### POUR UNE ESTHÉTIQUE SOMATIQUE

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

70 P, 962, 330.

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

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

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

la spécificité de l'art, qui pense par percepts et affects<sup>74</sup>. Ces percepts (métaphores culinaires de la pensée) et affects (plaisir, souffrance, jouissance, parties prenantes de l'acte de vouloir connaître) sont ainsi constitutifs d'une esthétique. Lorsque Ismaël dit chercher à organiser les éléments constitutifs d'un chaos, il dit vouloir penser, dans la mesure où penser, c'est « affronter le chaos<sup>75</sup> », mais son objectif est aussi esthétique : donner une forme au chaos sans néanmoins le simplifier à outrance. C'est aussi la raison pour laquelle Pierre s'insurge contre les « romans communs » qui cherchent à « systématiser des éléments à jamais insystématisables<sup>76</sup> » : il leur préfère l'insystématisable tel quel pour ne pas trahir la vérité de l'expérience. Cette vérité de l'expérience demande de reconnaître la vérité des affects, la réalité d'un processus physiologique et affectif non seulement dans la pensée, mais aussi dans la réception esthétique. Dans cette esthétique somatique, le corps est central<sup>77</sup>.

Une telle perspective s'inscrit dans l'actualité littéraire romantique du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en ce que la poétique romantique n'a plus prioritairement pour objet la vérité, mais le plaisir, que Lionel Trilling considère comme une valeur clef de l'esthétique romantique britannique<sup>78</sup>. Il suit en cela la définition coleridgienne de la poésie dans *Biographia Literaria*, ouvrage bien connu de Melville : « Un poème est une sorte de composition qui s'oppose aux œuvres scientifiques en se proposant comme objet immédiat non la vérité, mais le plaisir<sup>79</sup>. »

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

75 *Ibid.*, p. 186.

76 *P*, 795, 168.

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

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

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



De même, la préface des *Lyrical Ballads* de Wordsworth (que Coleridge mentionne dans *Biographia Literaria*) parle du « grand principe élémentaire du plaisir par lequel [l'homme] connaît, ressent, vit et se meut<sup>80</sup>. » Il s'agit chez eux d'un principe esthétique qui n'a rien de naïf, à l'opposé par exemple d'Akenside et son poème philosophique, *The Pleasures of Imagination* (1744), cité dans « Fragments from a Writing Desk » et *The Confidence-Man* comme emblématique d'un optimisme béat<sup>81</sup>. Le plaisir romantique est au centre d'une épistémologie et d'une esthétique, la marque du sujet connaissant qui se sent être et penser. Si Melville n'abandonne jamais tout à fait l'objet de la vérité au profit du plaisir, il ne manque pas d'interroger ce qui fait la vérité du plaisir esthétique.

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

---

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

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

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

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

83 *P*, 777, 151.

consommation. Dans *Typee*, par exemple, les termes *delight* et *delightful* sont tout aussi fréquents que *beauty* ou *beautiful* pour décrire les réactions du narrateur face aux paysages, or le terme *delightful* prend un sens physique pour Tommo, si l'on en croit ce passage : « car ne serait-il pas délicieux [*delightful*] de contempler ce vieux navire haï d'une altitude de quelque mille pieds, et d'opposer un verdoyant paysage au souvenir [...] de son poste ténébreux ! Cette seule imagination m'était rafraichissante [*refreshing*<sup>84</sup>] ». C'est en termes physiologiques (« *refreshing* ») que Tommo imagine le délice d'une telle perspective (à la fois au sens d'événement à venir et de point de vue). Ainsi, si le sujet esthétique chez Melville est un sujet de goût, c'est un goût qui est chargé d'affect, encore très lié à ses origines physiologiques. Contrairement au sujet esthétique kantien, pour qui le goût est un jugement qui provoque un plaisir désintéressé, issu du libre jeu des facultés, donc intellectuel, dans la fiction melvillienne le plaisir esthétique est d'abord l'affection d'un corps<sup>85</sup>. La vérité de l'effet esthétique est dans son effet somatique. De ce point de vue, on peut considérer que Melville est l'héritier d'une conception burkénne de l'esthétique (le terme *delight* est d'ailleurs un lexème clef de l'esthétique burkénne), plutôt que d'une conception kantienne, qu'il ne connaissait que de seconde main<sup>86</sup>. Dans

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

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

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

*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), Burke développe ce que Richard Shusterman appelle une « esthétique somatique » (ou « somaesthétique »), caractérisée par l'accent placé sur le corps qui fait l'expérience esthétique. L'intérêt de Burke est de ne pas surestimer l'approche rationnelle et idéaliste de l'affect, mais de penser somatiquement l'affect<sup>87</sup>. C'est cette approche qui caractérise le mieux les fragments d'esthétique melvillienne disséminés dans sa fiction.

### Les plaisirs esthétiques

Chez Melville, les scènes de plaisirs esthétiques ne sont pas l'objet d'un jugement de goût mais d'une sensation de plaisir, dans un corps et dans une âme. Dans *Typee*, la réaction de Mehevi lorsqu'il entend Tommo chanter rappelle que le spectacle esthétique est d'abord un spectacle qui donne du plaisir : « Le roi fut enchanté [*delighted*] des vers ; mais le refrain le transporta [*transported*]<sup>88</sup>. » Dans *Redburn*, le narrateur décrit en détail les talents musicaux de Carlo. Sa métaphore filée architecturale pour décrire l'orgue et sa personification des sons (qui forment une « troupe ») donnent une dimension matérielle à la performance musicale et à son « pouvoir » physiologique : « donner à mon corps une forme, puis me l'ôter, me construire et me réduire en pièces, et m'assembler, membre après membre<sup>89</sup>. » L'excitation extrême dont il témoigne, multipliant adresses et exclamations, signale des

---

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

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

88 T, 243, 264.

89 R, 256, 275.

« ravissements divins<sup>90</sup> » dont les origines sont somatiques (et même érotiques, si on lit un double-discours érotique dans cet éloge d'un divin « *organ* »). De même, dans *White-Jacket*, la pièce de théâtre montée par les marins vaut moins par ses qualités artistiques que par le plaisir délirant qu'elle provoque : « *a delirium of delight*<sup>91</sup> ». Le terme *delirium* entre en écho avec un cas de *delirium tremens* mentionné plus tard<sup>92</sup>, et suggère que, pour une fois, les marins sont ivres de plaisir esthétique plutôt que d'alcool. Le narrateur lui-même fait état de son plaisir (« *the most pleasurable emotions* », « *pleasurable feelings* »<sup>93</sup>) à voir marins et officiers ainsi réunis par le plaisir d'un même spectacle, qui vient temporairement rompre les hiérarchies et la discipline ordinaires du navire. Une autre scène de représentation théâtrale, dans la deuxième partie de « *The Two Temples* », est marquée par un accent similaire mis sur les corps des sujets esthétiques, « transportés » et « réjoui[s] », dont les réactions sont « de toute évidence sincères » parce qu'elles sont affectives et font contraste avec la première partie de la nouvelle qui critique certaines formes d'hypocrisie religieuse<sup>94</sup>.

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

---

90 *R*, 254, 274.

91 *WJ*, 426, 446.

92 *WJ*, 507, 532.

93 *WJ*, 425, 447.

94 *UP*, 498, 1255.

95 *UP*, 434, 1197.

qu'impressionné par Hautboy, il soupçonne celui-ci d'être dénué de « qualités sublimes<sup>96</sup> ». Ces deux occurrences du « sublime » révèlent les préjugés du narrateur : elles ne sont que de simples usages rhétoriques clichés, qui font contraste avec la réalité du plaisir ressenti par Hautboy face au spectacle du cirque. Le narrateur est affecté par le « spectacle » de ce plaisir : « La joie vraie [*genuine enjoyment*] qu'il éprouvait me donnait [*struck me*], au plus profond de mon âme, le sentiment de la réalité de ce qu'on appelle le bonheur<sup>97</sup>. » Ce « plaisir rare » a pour effet de donner une forme physique et concrète (« *struck me* », « *reality of the thing* ») à l'abstrait (« *happiness* »). Plus tard, il écoute Hautboy jouer du violon et témoigne de ses effets physiologiques. Alors qu'il avait, à plusieurs reprises, insisté sur son « spleen<sup>98</sup> », le violon devient un remède : « Mon âme splénétique capitula entièrement devant le violon magique<sup>99</sup>. » Cette âme splénétique est déjà la suggestion d'un corps : le terme *spleen* (qui renvoie, étymologiquement, à la rate, organe supposé produire la mélancolie) relève d'une conception humorale de la psychologie, c'est-à-dire d'une détermination de l'âme par le corps<sup>100</sup>. Faisant contraste avec la catégorie rhétorique stéréotypée du sublime, dénuée d'affect (mot vide de sens et de corps), la musique du violoniste et le plaisir qu'elle procure ont donc un effet somatique, et même médical : celui de rééquilibrer les humeurs.

De même, dans « The Apple-Tree Table », bien que le spectacle ne soit pas de nature artistique, un étrange son à l'origine inconnue provoque des effets esthétiques (au sens étymologique d'affection par les sens) décrits par certains mots clefs du sublime, qui font de la nouvelle à la fois une satire de la mode spiritualiste de l'époque et une parodie des codes du sublime gothique<sup>101</sup>. Le « tic-tic » à la netteté terrifiante

96 *UP*, 435, 1199.

97 *UP*, 433, 1197.

98 *UP*, 435, 1199.

99 *UP*, 437, 1201.

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

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

(« *appalling*<sup>102</sup> », un terme clef de la rhétorique du sublime gothique) qui bouleverse le narrateur et ses filles, se révèle être le fait non d'un esprit frappeur mais d'un insecte, qui, lorsqu'il apparaît, n'est plus un objet de terreur sublime, mais de beauté : « C'était en vérité un scarabée magnifique [*beautiful*<sup>103</sup>] ». Les jeunes filles sujettes à des terreurs gothiques sont alors rassurées : « Elles n'avaient plus peur [*They were no more alarmed*]. Elles étaient ravies [*delighted*]. » La conclusion du conte reprend ce vocabulaire burkéen du sublime (« *alarm* » et « *delight* ») lorsque Julia remarque : « Je crois toujours aux esprits, mais j'y crois à présent avec délice [*delight*], alors qu'auparavant je n'y pensais qu'avec terreur [*terror*<sup>104</sup>]. » Ces deux affects, « *delight* » et « *terror* », décrits par Burke comme sublimes, sont invoqués ici dans un contexte qui suggère une intention parodique. Le terme *delight* qualifie chez Burke l'effet esthétique provenant du spectacle sublime mis à distance, c'est-à-dire du danger et de la menace qui s'éloignent<sup>105</sup>. Le « tic-tic » était bien un danger, mais illusoire. En conséquence, dans le contexte d'une nouvelle qui se moque de la médiocrité de ces manifestations du surnaturel et de ces fausses alarmes liées aux modes gothiques et spiritualistes, les affects du sublime trouvent une forme parodiée qui en appauvrit le sens et les effets<sup>106</sup>.

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

---

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

102 *UP*, 591, 1339.

103 *UP*, 599, 1347.

104 *UP*, 601, 1349.

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

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

de leur sens et de leurs usages, et plus particulièrement la déconnexion entraînée entre la rhétorique et le somatique. La catégorie esthétique du *pittoresque* fait l'objet d'une satire similaire<sup>107</sup>. Dans *Pierre*, la catégorie du « paupéresque » (« *povertiresque* »), forgée par le narrateur, s'attaque aux risques du pittoresque, dont l'effet pervers est de masquer la souffrance réelle par la représentation rhétorique stéréotypée. Le narrateur fait ainsi la satire de l'homme de goût, de l'école « optimiste », épris de Gainsborough, qui finit par nier la réalité de la souffrance<sup>108</sup>. Pierre, bien qu'influencé par la contagion optimiste de sa mère, a pu dès son enfance, via le vieux fermier Millthorpe, percevoir bien plus que « le simple *paupéresque* de la pauvreté » : il avait eu « quelque aperçu de ce que cela pouvait signifier d'être pauvre, usé, perclus de rhumatismes, tout proche des frissons de la mort, et éprouver la vie même comme insipide et glaciale »<sup>109</sup>. Contre l'abstraction de la catégorie de *pittoresque* considérée comme un cliché esthétique formel dangereux, le narrateur souligne la sensation corporelle du froid et des rhumatismes pour rappeler la réalité physique de la souffrance<sup>110</sup>.

On retrouve la satire du pittoresque dans « The Piazza », nouvelle qui attaque aussi les catégories du beau et du sublime à travers ses métaphores picturales. Richard S. Moore a décrit en détail la manière dont le texte cherche à réconcilier le beau et le sublime dans une esthétique pittoresque qui est en réalité parodique et profondément satirique de la convention romantique qui fait équivaloir paysage et présence du divin<sup>111</sup>. La nouvelle crée un effet d'ironie très critique vis-

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

108 *P*, 954, 323.

109 *Ibid.*

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

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

à-vis de son narrateur, qui s'illusionne et se perd dans un labyrinthe de catégories esthétiques vides, une prison rhétorique qui maquille et ignore la réalité de la souffrance de Marianna. Si ces catégories du sublime et du pittoresque sont régulièrement parodiées ou attaquées dans la fiction de Melville, c'est parce que, selon lui, pour qu'une catégorie esthétique soit valide, il faut qu'elle exprime la réalité d'une expérience somatique et ne soit pas simplement rhétorique<sup>112</sup>. On peut déceler dans *Moby-Dick* les traces d'une critique similaire des catégories esthétiques vidées de leur contenu somatique, et à l'inverse une tentative de reconnecter ces catégories esthétiques à la vérité des affects, en particulier délice, douleur et terreur, les affects fondamentaux du sublime.

#### *Moby-Dick* et la physiologie du sublime

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

L'anatomie d'Ismaël construit le cachalot comme un objet sublime au sens kantien : « Brisez le nez du Jupiter de Phidias, et il ne reste qu'une ruine lamentable ! Néanmoins, le Léviathan possède une si formidable stature [*magnitude*] et de si majestueuses proportions que cette même carence qui rendrait hideuse la statue de Jupiter n'est chez lui rien moins qu'un défaut<sup>113</sup>. » Ces catégories de *magnitude* et de *proportion* rappellent ce que Kant appelle le sublime mathématique : ce qui est à la fois « absolument grand » et noblement proportionné<sup>114</sup>. En outre, la

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

113 *MD*, 383, 1163.

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



comparaison du Léviathan au *Zeus* de Phidias, l'une des sept merveilles du monde antique, suggère que l'exemple est délibérément choisi pour sa qualité d'œuvre d'art rendue sublime par son gigantisme<sup>115</sup>. Au paragraphe suivant, Ismaël explicite cet usage sous-entendu de la catégorie du sublime en déclarant, à propos du front du cachalot : « Ce panorama est sublime<sup>116</sup>. » Le cachalot est donc présenté comme un archétype d'objet sublime. Dans l'ensemble du récit, la volonté de le représenter et l'incapacité à le faire rappellent certaines caractéristiques du sublime dynamique kantien : les facultés de l'entendement sont placées face à une réalité qui les dépasse, qu'elles ne peuvent se représenter, ce qui donne au sujet du jugement esthétique l'intuition de l'infini<sup>117</sup>. Le cachalot, comme objet d'étude qui élude constamment la représentation langagière ou picturale, correspond donc bien à la définition kantienne du sublime<sup>118</sup>.

Pour Moore, qui s'intéresse au sublime kantien chez Melville, la blancheur de *Moby Dick* est la principale source de son effet sublime<sup>119</sup>, comme le décrit « *The Whiteness of the Whale* ». Néanmoins, si ce chapitre fait bien usage des catégories kantienne du sublime, il est

---

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

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

également marqué, comme le note Moore, par un héritage burkéen, en ce que Burke pourrait être l'un des multiples échos à d'autres théorisations de la couleur présents dans le chapitre<sup>120</sup>. Ce chapitre sur le blanc pourrait ainsi se lire comme un pied de nez à ce qu'écrit Burke sur le noir dans les sections « Why Darkness is Terrible » et « The Effects of Blackness » de *A Philosophical Enquiry*<sup>121</sup>. Si le noir et l'obscurité sont le propre du sublime burkéen, Ismaël se plaît à faire du blanc le symbole du sublime kantien.

Ismaël jouerait déjà alors avec diverses définitions du sublime, ce qu'il ne manque pas de faire tout au long du roman, notamment lorsqu'il utilise explicitement le terme. S'il lui arrive d'en user pour désigner certains objets traditionnels du sublime, tels que les montagnes du New Hampshire (tours « sublimes<sup>122</sup> »), il l'utilise également de manière ironique et contradictoire. Ainsi, au début de « The Whiteness of the Whale », il explique que le blanc a longtemps été associé à « tout ce qui est doux [*sweet*], honorable et sublime<sup>123</sup> ». Cette utilisation du terme se fait à contresens, car on ne saurait trouver termes plus contradictoires que « doux » et « sublime ». Le terme est donc ici utilisé comme un cliché rhétorique vidé de son sens (somatique), qui désigne en réalité le (très) beau, catégorie à laquelle les adjectifs « honorable » et « doux » correspondent parfaitement.

Au début du roman, Ismaël fait une remarque teintée d'ironie vis-à-vis des catégories esthétiques stéréotypées dans son éloge de l'eau et de la méditation. Il y prend l'exemple du peintre qui, pour compléter l'effet « romantique » (pittoresque) d'un tableau combinant des arbres, un troupeau, un berger, une chaumière et une chaîne de montagnes en fond, y ajoute une rivière<sup>124</sup>. Dans la même perspective, la plupart de ses utilisations des termes *sublime* ou *sublimity* témoignent d'une utilisation purement rhétorique de la catégorie, dans des contextes qui en

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

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

122 *MD*, 221, 998.

123 *MD*, 217, 994.

124 *MD*, 23, 796.

dédramatisent la signification et suggèrent qu'on ne peut pas la prendre tout à fait au sérieux. Dans la description du tableau du Spouter-Inn<sup>125</sup>, « de nature à faire perdre la raison à un spectateur nerveux », le terme est utilisé en tant que catégorie esthétique descriptive, en une sorte de mise en abyme de ce que fera Ismaël lorsqu'il décrira le cachalot : « il se dégageait de la toile une sorte de sublimité indéfinie, une grandeur à peine imaginable qui vous figeait presque sur place [*that fairly froze you to it*<sup>126</sup>]... » Son usage est ici adéquat : il porte bien la trace d'un effet somatique et d'un trouble épistémique. Par la suite, néanmoins, il est utilisé dans des formes amoindries, par exemple de façon humoristique et exagérée pour décrire Daggou (Daggoo) qui renifle « la vie sublime des mondes<sup>127</sup> », dans la scène serio-comique où Boulette-de-Farine redoute d'être dévoré par les harponneurs. Puis le terme revient dans l'oxymore d'une « sublime absence d'incidents » (« *sublime uneventfulness* »<sup>128</sup>) pour décrire la vie ordinaire d'un baleinier sous les tropiques, ce qui ressemble plus à un état idéal de repos qu'à une situation de menace sublime. Enfin, Achab fait preuve d'un dédain manifeste vis-à-vis de cette catégorie lorsqu'il considère la tempête qui rage comme le fruit de la colique du ciel : « Quel tohu-bohu là-haut ! Je serais presque tenté de le dire sublime, si je ne savais que la colique est une maladie bruyante<sup>129</sup>. » Le sublime se trouve par là rabaissé en son inverse, le grotesque. Cette remarque est une attaque contre le sublime à la fois en tant que catégorie esthétique et dans ses liens avec l'idée de Dieu, chez Kant ou chez les théoriciens romantiques du sublime au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>130</sup>. Dans ces exemples, le lexème *sublime*, évidé de son effet somatique, est donc utilisé dans un sens suranné, conventionnel ou critique : un terme dont Ismaël se joue et

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

126 *MD*, 31, 805.

127 *MD*, 178, 954.

128 *MD*, 182, 958.

129 *MD*, 552, 1336.

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

dont Achab se moque<sup>131</sup>. Cette *rhétorique* du sublime fait, en revanche, contraste avec l'*expérience* du sublime manifestée dans la chasse physique de Moby Dick, où le sublime n'est plus une simple étiquette rhétorique mais une véritable affection physique et psychologique, telle que Burke la décrit. C'est dans la chasse qu'Ismaël va retrouver les origines physiologiques du sublime.

Si Moore et Fredricks se concentrent quasi exclusivement sur le sublime kantien chez Melville<sup>132</sup>, il est cependant essentiel d'insister sur l'héritage burkéen du sublime dans *Moby-Dick*<sup>133</sup>. Ce qui prévaut dans le sublime burkéen, c'est le somatisme d'une expérience, et non le jeu des facultés de l'entendement (cette prévalence est très ismaélienne, Ismaël privilégiant toujours l'expérience sur la catégorie). Si le sublime est un sentiment pour Kant, il est ainsi plutôt un affect pour Burke. Cette dimension affective se retrouve dans le mouvement de la chasse physique du cachalot. Les scènes de chasse manifestent un engagement total du corps des participants : personnages, narrateur, et, *in fine*, lecteurs, qui participent en tant que spectateurs à la mise en scène ismaélienne de ces spectacles sanglants. Comme l'écrit Ismaël à propos de la première mise à la mer, c'était une « scène [*sight*] intense où l'émerveillement [*quick wonder*] se mêlait à l'effroi [*awe*<sup>134</sup>] », c'est-à-dire un spectacle qui touche au corps, le terme *quick* devant ici s'entendre non au sens de *rapide*

244

---

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

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

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

134 *MD*, 254, 1031.

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

Les scènes de chasse physique de *Moby Dick* sont, sur ce modèle, entièrement construites sur l'engagement de corps qui souffrent et qui jouissent : lors du second jour de chasse, les marins sont à la fois excités par « les fureurs de la chasse<sup>136</sup> » et victimes physiques de sa violence (par luxations et contusions<sup>137</sup>). Les proies sont elles aussi des corps qui souffrent : la description de la mise à mort du cachalot dans le chapitre « *Stubb Kills a Whale* » multiplie avec une délectation qui touche au sublime (gothique) les notations désignant son corps meurtri, jusqu'à transfigurer la scène en corps-paysage ensanglanté : « des flots rouges sourd[ent] des flancs du monstre comme des ruisseaux sur la pente d'une colline », son « corps torturé » bouillonne et écume dans du sang qui forme un « étang cramoisi », dont les reflets font paraître les marins pareils à des Peaux-Rouges<sup>138</sup>. La cérémonie de mise à mort se conclut en apothéose sanglante, une « fleur » de sang :

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

<sup>135</sup> *MD*, 254-255, 1031.

<sup>136</sup> *MD*, 601, 1388.

<sup>137</sup> *MD*, 605, 1392.

<sup>138</sup> *MD*, 322, 1098-1099.

qui retomba, ruisselant, sur les flancs inertes et sur l'eau. Son cœur avait éclaté<sup>139</sup>.

L'horreur du spectacle est mise en valeur par le champ lexical du corps souffrant et les procédés d'hypotypose narrative. Les hypallages (« *horribly wallowed* », « *frighted air* ») suggèrent en outre la réaction affective du spectateur : effroi et horreur, qui relèvent bien d'une esthétique du sublime. Dans le chapitre final, c'est Moby Dick lui-même qui sera un corps blessé décrit en des termes similaires : « Moby Dick se tordit, roula convulsivement [*spasmodically*] son flanc tout proche contre l'avant du canot<sup>140</sup> [...] ».

246

Ce spectacle de douleur et d'horreur est complété par une esthétique de la terreur, deuxième composante du sublime gothique. Les marins poursuivant Moby Dick y sont toujours potentiellement sujets : Moby Dick fait par exemple volte-face, « comme pour les frapper [*strike*] de terreur sur-le-champ [*quick terror*<sup>141</sup>] », où l'on note que la terreur s'exerce toujours (« *strike* ») à même la chair (« *quick* »). Or, la terreur a pour composante essentielle le danger. Sans le sens du danger, pour Burke, il n'y a ni terreur ni sublime<sup>142</sup>. Dans « The Spirit-Spout », lorsque les marins au repos aperçoivent au loin le « souffle argenté » d'une baleine, ce spectacle esthétique ne relève pas du sublime, mais du beau : « Il n'y avait, cependant, dans [leur] frisson nulle terreur, mais au contraire un certain plaisir<sup>143</sup> ». Il s'agit du plaisir du beau, et non du délice de la terreur, car il n'y a aucun danger. À l'inverse, une fois lancée la poursuite de Moby Dick, le cachalot n'émet plus un souffle mais un « saut », qui commande un changement d'esthétique : « Ce n'était pas par ses souffles calmes et indolents, ni par la gerbe paisible [*peaceable gush*] de sa mystique fontaine, que le cachalot blanc révélait maintenant

---

139 *MD*, 323, 1099.

140 *MD*, 616, 1403.

141 *MD*, 603, 1390.

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

143 *MD*, 263, 1041.

sa présence, mais par le phénomène bien plus étonnant du “saut” [*the far more wondrous phenomenon of breaching*<sup>144</sup>]. » Là où « *peaceable gush* » évoque le beau, « *wondrous* » introduit le sublime. Aussi, dans la chasse finale, le champ lexical du sublime désigne-t-il Moby Dick tel qu’il apparaît *réellement*, avec ses révolutions pleines d’« épouvante » (« *so revolvingly appalling*<sup>145</sup> »), et non plus seulement théoriquement et hypothétiquement. Le spectacle de la chasse devient alors une bataille sublime (« *appalling battle*<sup>146</sup> ») par l’effet du fil conducteur du danger, placé au centre de la scénographie d’Ismaël, « périls excitants » (« *stirring perils* ») qui « entraînent leurs cœurs »<sup>147</sup>. Ce motif du danger est associé à celui de la menace de mort : les voilà lancés à la poursuite de « la chose qui allait peut-être les détruire<sup>148</sup> ». Le danger devient ainsi la texture même du réel dans la chasse finale, « ce chaos de mille violences et périls simultanés » (« *that wild simultaneousness of a thousand concreted perils* »<sup>149</sup>). Ce n’est plus alors le blanc qui est sublime par la concrétion de toutes les couleurs, comme dans « The Whiteness of the Whale » (« *the concrete of all colors*<sup>150</sup> »), mais la chasse par la concrétion de tous les périls (« *concreted perils* »).

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

---

144 MD, 602, 1389-1390.

145 MD, 591, 1383.

146 MD, 603, 1390.

147 MD, 601, 1389.

148 MD, 602, 1389.

149 MD, 604, 1392.

150 MD, 224, 1001.

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

Les passions relatives à la conservation de soi tournent autour de la douleur et du danger ; elles sont simplement douloureuses quand leurs causes nous affectent immédiatement ; elles sont délicieuses [*delightful*] quand nous avons une idée de douleur et de danger, sans y être réellement exposés ; ce délice [*delight*], je ne l'ai pas appelé plaisir, parce qu'il dépend de la douleur, et parce qu'il est différent de toute idée de plaisir positif. Tout ce qui excite ce délice, j'appelle sublime<sup>151</sup>.

248

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

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

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

152 *MD*, 496, 1277.



également fondée sur la possibilité d'affecter des corps, car jouissance du texte et jouissance du sublime ont en commun de produire des effets sur les corps : corps fictifs de personnages-narrateurs, et corps réels de lecteurs à la fois spectateurs et scripteurs. Ismaël est ainsi le premier bénéficiaire de son expérience et du récit de son expérience. Selon un argument (thérapeutique) de Burke, le sublime et l'excitation du corps évitent le relâchement et le suicide<sup>153</sup> : cela semble une bonne thérapie pour Ismaël, pour qui s'embarquer à bord du *Pequod* était une alternative au suicide.

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

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

---

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

de lecture anachroniques et modernes, un art de la jouissance et du « déplaisir<sup>154</sup> », un plaisir retors, lié à la difficulté, qui néanmoins retrace l'expérience somatique de corps sensibles par l'attention portée par le texte aux signifiants-aliments et aux expériences affectives de (la) pensée. La difficulté que la lecture de ses œuvres ne manque pas de causer est la marque même de cette jouissance : là où le plaisir est la conciliation d'un goût et d'un code, la jouissance est la perturbation de ces codes, leur usage et leur ébranlement simultanés<sup>155</sup>.

Melville construit ainsi un monde-table pour mieux le manger, c'est-à-dire le découper, l'ingérer, le digérer, monde dans lequel se met en scène le somatisme du corps-sujet connaissant et du corps-sujet esthétique : un texte-corps pour un lecteur-corps. L'écriture n'est jamais pure abstraction dénuée d'affects. La fascination pour le signifiant en tant que matière le rend tout à fait conciliable avec un souci du corps, ses plaisirs et ses souffrances, et d'une empathie possible : l'encre est sympathique. Le monde melvillien n'est pas un monde vide, mais un monde plein de signes-matières et de paroles-nourritures. Sa digestion devient une expérience affective de la compréhension comme incorporation en acte. Ce relèvement esthétique (au sens fort des deux termes, comme on parle du « relèvement » d'un navire qui s'est échoué) d'une quête épistémologique inachevable participe ainsi d'un questionnement religieux : un monde où Dieu est peut-être absent est un monde qui doit pouvoir tenir tout seul, dans un mouvement perpétuel contre la vanité des choses<sup>156</sup>. Melville se situe ainsi au point de rencontre (intertextuel)

250

---

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

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

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

d'un héritage renaissant (le corps, les matières à plaisirs, l'encyclopédisme digestif), d'une actualité romantique (le sujet, le plaisir et la vérité) et d'une intuition moderniste (la matérialité du signe, le plaisir dans la difficulté)<sup>157</sup>. En cela, il est un antimoderne, dirait Antoine Compagnon, un moderne malgré lui, qui avance en regardant en arrière<sup>158</sup>.

---

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

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



TROISIÈME PARTIE

**Éthique et diététique  
des plaisirs**



## ÉTHIQUE ET DIÉTÉTIQUE DES PLAISIRS

Dans le chapitre « The Hyena » de *Moby-Dick*, Ismaël a cette formule qui constitue le cœur de sa vision du monde : « Il est, dans cette chose singulièrement confuse que nous appelons la vie [*this strange mixed affair we call life*], des moments et des circonstances bizarres où l'univers tout entier apparaît à l'homme comme une énorme farce [*a vast practical joke*<sup>1</sup>]. » La vie est une étrange affaire hybride, mélange d'éléments et d'humeurs disparates, de bien et de mal, de comique et de tragique, de plaisirs et de souffrances, définition qui rappelle la formule de Babbalanja dans *Mardi* : « Eh ! la vie est une journée d'avril, qui rit et qui pleure en même temps » (c'est-à-dire un 1<sup>er</sup> avril)<sup>2</sup>. Si l'univers ressemble à une vaste plaisanterie (« *practical joke* »), il s'agit bien d'une plaisanterie qui relève de la « pratique », en tant qu'il faut bien « pratiquer » cet univers, d'une manière ou d'une autre. Ces diverses manières de s'orienter dans l'existence relèvent du champ de l'éthique. Bien que la notion puisse être comprise au sens de « science qui traite des principes régulateurs de l'action et de la conduite morale », nous adopterons, dans le cadre de mondes éthiques fictifs (car le monde fictif d'une œuvre de fiction est inséparable d'un monde éthique qu'il construit tout en se construisant), une définition de ces principes régulateurs qui est moins liée à la morale qu'à l'esthétique, selon une seconde définition proposée par le *Trésor de la langue française* : « Manière d'envisager la réalité en tirant d'elle des valeurs normatives liées à l'esthétique<sup>3</sup>. » Il s'agit donc de considérer

1 MD, 257, 1035.

2 M, 1158, 1274. De même, les événements de *The Confidence-Man* prennent place un 1<sup>er</sup> avril. Melville nota une même vision « moitié mélancolique, moitié farcesque » du monde dans son journal de voyage au Levant en janvier 1857.

3 Toute éthique, en tant qu'elle donne forme à une vie, est ainsi une esthétique, soit une esth/éthique, pour reprendre le mot-valise de Paul Audi (inspiré de Nietzsche) dans *Créer. Introduction à l'esth/éthique* (Paris, Verdier, 2010). Dans une tradition

l'éthique comme une question formelle, la mise en forme d'un rapport entre sujets et mondes (fictifs), en la différenciant de la morale, qui relève d'un contenu prescriptif plutôt que d'une forme. En ce sens, la notion d'*éthique* peut donc être rapprochée de celle de *forme de vie* et servira à désigner deux types de formalisations : la formalisation de la « vie » comme expérience, telle qu'elle est interrogée et représentée dans la fiction de Melville, et la formalisation de rapports individuels au plaisir<sup>4</sup>.

Cette compréhension de l'éthique est inséparable d'un sens secondaire issu de son étymologie grecque : *èthos*, signifiant à la fois « mœurs » et « caractère », qui désigne aussi, en particulier chez Aristote, le caractère projeté dans l'énonciation. L'*èthos* est ainsi une certaine image créée dans et par le discours, ou, dans les romans melvilliens, dans et par le discours fictionnel. C'est ce que Dominique Maingueneau appelle, dans le cas des discours en première personne, un *èthos* discursif<sup>5</sup>. Dans des récits de fiction, les rapports que narrateurs et personnages entretiennent vis-à-vis de leur(s) plaisir(s) créent bien une certaine image projetée, un *èthos* spécifique, et donc une forme éthique, en première ou troisième personne. Ces rapports sont partie prenante des procédés de construction des caractères et des *characters* dans la fiction. La question

256

---

différente, Wittgenstein a lui aussi noté que « l'éthique et l'esthétique sont un » (*Tractatus Logico-Philosophicus suivi de Investigations Philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 103).

- 4 Ce deuxième type de formalisation est une forme de vie au sens de Giorgio Agamben : une vie formée par une règle individuelle qui est inséparable de cette vie. Voir *De la très haute pauvreté. Règles et forme de vie*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 195 : « Comment l'usage – c'est-à-dire une relation au monde en tant qu'inappropriable – peut-il se traduire dans un *ethos* et dans une forme de vie ? Quelle ontologie et quelle éthique correspondront à une vie qui, dans l'usage, se constitue comme inséparable de sa forme ? » La question est reprise par Agamben dans le chapitre « Une vie inséparable de sa forme » de son *Usage des corps. Homo sacer, IV, 2* (Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 287-295). En ce sens, l'objet de l'éthique n'est pas ici pour nous la visée d'une vie *bonne*, mais la visée d'une vie imaginée et représentée comme *possible*, dans les mondes fictifs melvilliens.
- 5 Pour Dominique Maingueneau, l'*èthos* est une image projetée par l'énonciateur à travers son énonciation, et (re)construite par le destinataire (« Problèmes d'*ethos* », *Pratiques*, n° 113/114, 2002, p. 55-68). Nous utilisons une définition un peu élargie (que Maingueneau utilise parfois) pour inclure les images construites en troisième personne (notamment par le biais de discours rapportés).



éthique est ainsi inséparable d'une question formelle et narrative, que ce soit en tant que posture énonciative adoptée par un narrateur (qui se constitue comme personnage par son discours) ou en tant que mise en scène en troisième personne des postures et positionnements d'un personnage, qui constituent des « esthétiques de l'existence<sup>6</sup> ». Il ne sera donc pas question dans cette partie de morale des plaisirs, mais plutôt de mises en forme éthiques par lesquelles des sujets fictifs règlent leurs rapports à la vie et au plaisir, et élaborent ainsi des régimes.

La fiction de Melville, lorsqu'elle tente, comme le fait Ismaël, de définir la vie comme notion et comme expérience (et ainsi, la « formaliser »), s'inscrit dans une tradition ancienne de philosophie éthique, au sein de laquelle plaisir et souffrance ont une importance clef pour caractériser les traits définitoires de l'existence intramondaine. Platon explique, dans le *Philèbe*, que la vie est une expérience mixte de plaisirs et douleurs, qui sont décrits, dans le *Phédon*, comme inséparables<sup>7</sup>, tandis qu'Aristote fait de plaisir et douleur les notions centrales de son *Éthique à Nicomaque*. À l'époque moderne, Kant définit la vie comme le jeu de l'antagonisme du plaisir et de la douleur<sup>8</sup>, et Bentham fait de cet antagonisme le fondement de son utilitarisme éthique et politique. De la

- 
- 6 Voir Michel Foucault, « Une esthétique de l'existence » (1984), dans *Dits et écrits* (t. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1551), notion qu'il étudie en lien avec les « pratiques de soi » grecques (*Histoire de la sexualité*, t. II, *L'Usage des plaisirs* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 20), et qu'il appelle aussi « stylistique de l'existence » (*Histoire de la sexualité*, t. III, *Le Souci de soi* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 97). Agamben souligne qu'une telle conception esthétique de l'éthique suppose une « ontologie du style » (*L'Usage des corps*, op. cit., p. 322). Dans le domaine de la fiction, ces postures éthiques sont encore plus directement des esthétiques et des styles, des images projetées et mises en scène, exprimées dans des rapports au corps et aux plaisirs représentés dans le texte.
- 7 Voir notre introduction. Melville acquit en 1849 une nouvelle édition du *Phédon*, cité par Ismaël (*MD*, 185, 961).
- 8 Pour Kant, « la jouissance est le sentiment d'une promotion de la vie, la douleur celui d'une entrave à la vie. Mais, comme les médecins l'ont remarqué, la vie (de l'animal) est le jeu continu de leur antagonisme » (*Anthropologie du point de vue pragmatique* [1798], Paris, Vrin, 1970, p. 94). Il met ici *animal* entre parenthèses pour suggérer que la vie sensible de l'homme n'est pas essentiellement différente de celle de l'animal.

même manière, pour Melville, l'antagonisme du plaisir et de la douleur est, dans sa lettre à Hawthorne de début juin 1851, au centre d'une question d'éthique :

En lisant certains propos de Goethe, tant vénéré de ses fidèles, je suis tombé sur ce : « *Vis dans le tout.* » [« *Live in the all.* »] C'est-à-dire : votre individualité séparée ne vaut rien – bon ; mais sortez de vous-même, déployez-vous et faites vôtres les tressaillements de vie qui sont ressentis dans les fleurs et dans les bois [...]. Quelle sottise ! Voilà un gaillard qui souffre d'une rage de dents. « Mon brave, lui dit Goethe, cette dent vous tourmente cruellement ; mais *vivez donc dans le tout* et vous serez heureux ! » Comme avec tous les grands génies, il y a une immense part de boniment chez Goethe et, à proportion de mon contact avec lui, il y en a une immense part aussi chez moi. [...]

*N.-B.* Ce sentiment du « tout », il y a néanmoins quelque chose de vrai là-dedans. Vous l'avez sûrement éprouvé plus d'une fois, couché dans l'herbe par une chaude journée d'été. [...] Mais ce qui fait tort à la vérité, c'est que les hommes s'obstinent à donner une portée universelle à ce qui n'est qu'un sentiment ou une opinion passagers<sup>9</sup>.

Si, en soulignant la réalité de la rage de dents, Melville critique Goethe et se moque du précepte « *Live in the all* », c'est moins en raison du précepte lui-même que du contresens commis par ses interprètes, qui méconnaissent le caractère éphémère de ce sentiment (agréable) d'union du sujet avec le monde. Les minutes heureuses sont nécessairement passagères, et les adeptes de ce précepte goethéen confondent un moment furtif et précaire avec une posture éthique durable et tenable. La sensation du plaisir (car c'est bien ce que décrit ce sentiment du « tout », le plaisir comme sensation d'union et concordance avec le monde) ne doit pas conduire à nier la réalité de la douleur (« une rage de dents », désunion du corps et du monde). Au contraire, c'est cette réalité double qui est au cœur de l'éthique melvillienne : le contraste entre le plaisir furtif et la réalité de la souffrance est constitutif du plaisir

9 Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1986, p. 124-125.

lui-même et en fait toute la valeur. On trouve ainsi dans cette lettre les principaux germes de la pensée melvillienne du plaisir et de la joie. Le sentiment de l'éphémère qui l'imprègne est très marqué par la lecture de l'Écclésiaste (dont Melville fait état juste avant ce passage). De plus, cette critique adressée à Goethe suggère l'héritage de Spinoza (que Goethe avait beaucoup lu), pour qui la joie est une manifestation de plaisir qui n'est pas réduite à un bout du corps mais étendue à la totalité du corps, non pas l'amour d'un objet particulier mais du fait d'être (« *Live in the all* »)<sup>10</sup>. Pour Melville, le plaisir du fait d'être est un mystère, qui s'éveille sur fond de souffrance et se trouve sans cesse contredit et ravivé par cette dynamique de la souffrance. Il n'en est peut-être que plus précieux.

Dans la fiction melvillienne, le contraste du plaisir et de la douleur est donc essentiel pour déterminer ce qu'est une vie possible, une posture éthique tenable face à l'instabilité du monde. Dans les mondes éthiques qu'elle construit se pose ainsi la question de la possibilité et des formes du plaisir et de la joie. La fiction de Melville formalise l'expérience du plaisir de la même façon qu'elle formalise l'expérience de la vie : par l'antipéristase. Dans ce cadre, l'individu doit choisir son régime et la « forme » de sa vie, car le pendant éthique de l'épistémologie melvillienne du ventre est bien une question de régime : si connaître, c'est manger, vivre, c'est décider quoi et comment manger. Dans le monde-table melvillien, plaisirs et joie, souffrances et privations, sont comme des condiments, des manières de pimenter, agrémenter et consommer l'existence, ou préférer ne pas. L'éthique est une diététique. Les quatre grands ascètes de la fiction melvillienne, Achab, Pierre, Bartleby, Franklin, définissent ainsi des régimes de plaisirs personnels qui sont aussi des régimes idéologiques.

<sup>10</sup> Le narrateur de *Mardi* note que Goethe a « souscrit » à Spinoza et son « principe de l'universelle pénétration divine [*all-permeating principle*] » (M, 760, 838). Rappelons que pour Spinoza, « plus grande est la Joie dont nous sommes affectés, plus grande est la perfection à laquelle nous passons, c'est-à-dire plus il est nécessaire que nous participions de la nature divine » (*Éthique* [1677], éd. Robert Misrahi, Paris, PUF, 1990, IV, 45, p. 260).



## VIE ET ANTIPÉRISTASE

Dans sa lettre à Hawthorne de début juin 1851, Melville mentionne, outre Goethe, son contemporain Schiller. Si cette allusion a, en contexte, trait à la possibilité d'une « aristocratie du cerveau<sup>1</sup> », il se trouve que Melville partage avec Schiller l'idée romantique de la vie comme forme organique. La définition ismaélienne de la vie, étrange et hybride, relève de « l'insystématisable » que Melville tend à privilégier dans sa fiction<sup>2</sup>. Cette conception organique de la vie est notamment illustrée par la référence au polype (très importante pour Schiller) dans *Mardi*, qui en fait l'image d'une forme de vie aux propriétés corporelles particulièrement fascinantes. Le polype fut en effet, pour les romantiques européens, la source d'un renouveau des thèses vitalistes et d'une conception de la vie comme processus de prolifération non prédéterminée. Cette découverte scientifique est étroitement liée au développement d'une vision romantique de l'œuvre d'art et du poème comme matière à la fois proliférante et unifiée<sup>3</sup>.

Ce souci du vivant ainsi que du caractère polymorphe et métamorphe de la vie se retrouve dans la conception de la vie hybride ismaélienne. Néanmoins, bien que la fiction melvillienne soit toujours soucieuse

- 1 Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1986, p. 119. Bien que Melville dise mal connaître Schiller, Ismaël mentionne un de ses poèmes (*MD*, 375, 1155), et le cosmopolite le citera dans *The Confidence-Man* (*CM*, 818, 1044).
- 2 Voir *P*, 795, 168. De même dans *Billy Budd* : à l'esthétique apollinienne de la forme symétrique (« *pure fiction* »), le narrateur oppose la narration du « fait » véritable et de ses « bords irréguliers » (*BB*, 978, 68-69).
- 3 Sur l'intérêt de Schiller pour le polype, voir Denise Gigante (*Life: Organic Form and Romanticism*, New Haven, Yale UP, 2009, p. 25), qui souligne son importance dans la formation de l'idéologie romantique (p. 13-21, 28-33). Dans *Mardi*, le polype est un corps étrange, presque déviant (« *perverse* »), car il peut se retourner comme un gant tout en continuant à digérer (*M*, 1052, 1163). Toute la poétique mardienne est marquée par cette théorie romantique de la « forme organique ».

d'approcher le vivant dans son caractère organique et insystématisable, l'ordonnement du vivant est inévitable en tant que celui-ci est narré, et ainsi unifié, soumis à des organisations formelles. L'expérience de la vie est chez Melville similaire à celle du plaisir, dont la compréhension ne relève pas simplement de la notation d'une sensation, ou de la description d'un état, mais d'une élaboration formelle qui définit le plaisir (et la vie) par le contraste avec la souffrance (et la mort). Cette expérience du contraste se définit par une forme clef : l'antipéristase. Il s'agit d'une notion d'origine antique et renaissante, que l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert définit ainsi : « On définit l'*antipéristase* l'opposition d'une qualité contraire à une autre, par laquelle est augmentée & fortifiée celle à qui elle résiste ; ou l'action par laquelle un corps auquel un autre résiste, devient plus fort à cause de l'opposition qu'il essuie ; ou l'effet de l'activité d'une qualité augmenté par l'opposition d'une autre qualité<sup>4</sup>. » L'antipéristase est présentée comme une figure héritée de la philosophie aristotélicienne et critiquée comme physiquement et « métaphysiquement absurde », car la chaleur, dit d'Alembert, n'a pas besoin du froid pour exister. Néanmoins, la notion n'est pas *formellement* absurde si on en redéfinit l'application : non pour désigner les qualités en elles-mêmes (froid et chaleur, comme plaisir et douleur, ont leur positivité, indépendamment les uns des autres) mais la formalisation de l'expérience ressentie par les narrateurs et personnages melvilliens, un cadre d'appréhension de l'expérience du vivant. Chez Melville, la vision romantique de la vie organique se mêle ainsi à l'héritage de ce cadre formel antique et renaissant qui fournit une structure d'intelligibilité à l'informe. Les mondes melvilliens ne relèvent pas simplement du clair-obscur<sup>5</sup>, car là où le clair-obscur suggère un état statique, l'antipéristase désigne

4 Jean Le Rond d'Alembert, s. v. « Antipéristase », dans Denis Diderot & Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.* [1751], éd. Robert Morrissey & Glenn Roe, University of Chicago, The ARTFL Encyclopédie Project, en ligne : <http://encyclopedie.uchicago.edu>, consulté le 11 octobre 2018.

5 Comme l'écrit Edward H. Rosenberry dans : « Melville's Comedy and Tragedy », dans John Bryant (dir.), *A Companion to Melville Studies*, New York, Greenwood Press, 1986, p. 618.

une expérience dynamique : les affects de plaisirs et souffrances ne sont pas des oppositions figées, mais se renforcent mutuellement dans leur opposition dynamique. Ce sont des intensités.

## LE PRINCIPE MELVILLIEN DU PLAISIR

Le principe antipéristatique du plaisir qui traverse toute la fiction melvillienne est énoncé par Ismaël dans *Moby-Dick*, alors qu'il partage son lit avec Quiqueg :

Nous éprouvons une sensation de confort d'autant plus intense qu'il faisait très froid dehors, et même hors de nos couvertures, car il n'y avait pas de feu dans la chambre. Sensation particulièrement intense, dis-je, car pour jouir vraiment [*truly enjoy*] de la chaleur de votre corps, il faut qu'une petite partie de celui-ci éprouve le froid. Il n'existe pas, en effet, de qualité en ce monde qui ne soit ce qu'elle est par contraste [*by contrast*] avec une autre. Rien n'existe en soi [*Nothing exists in itself*]. Si vous vous flattez de connaître le bien-être de la tête aux pieds, et qu'il en est ainsi depuis longtemps, alors on ne saurait dire que vous continuez à jouir de cet état. Mais si, comme Quiqueg et moi au lit, le bout de votre nez ou le sommet de votre crâne tâte d'une légère fraîcheur, alors c'est une plaisante et indiscutable sensation de chaleur que vous ressentirez dans tout votre être [*you feel most delightfully and unmistakably warm*<sup>6</sup>].

Le contraste du chaud et du froid est au cœur de ce principe du plaisir. Le plaisir de la chaleur (agréable) ne peut être senti (« *delightfully* ») et connu (« *unmistakably* ») que par le contraste du froid (désagréable). Rien n'existe en soi. Un état qui s'extrairait de ces dynamiques contrastives – confort/inconfort, chaud/froid – relèverait même d'un non-lieu, car ce qui constitue le centre de ce contraste et existe même par le fait de ce contraste, c'est le sujet, qui est le point de rencontre de ces expériences contrastées et contrastantes, comme « l'étincelle ardente au cœur d'un cristal arctique ». Cette manière de définir et formaliser l'expérience du plaisir par l'antipéristase est un héritage renaissant, et plus précisément

---

6 MD, 76, 850.

montaignesque<sup>7</sup>. Dans l'essai « Que notre désir s'accroist par la malaisance », Montaigne utilise le même exemple qu'Ismaël, le chaud et le froid, pour expliquer l'importance du contraste : « Car il se sent evidemment, comme le feu se picque à l'assistance du froid, que nostre volonté s'aiguise aussi par le contraste [...]. La volupté mesme cherche à s'irriter par la douleur. Elle est bien plus sucrée, quand elle cuit, et quand elle escorche<sup>8</sup>. » Dans un autre essai, « De l'expérience », il décrit ses souffrances causées par la maladie de la pierre et confie que son plus grand plaisir, c'est la fin de la douleur, donnant ainsi une définition par antipéristase des rapports de plaisir et souffrance : « [...] nature nous a presté la douleur, pour l'honneur et service de la volupté et indolence. » Il ajoute l'exemple de Socrate qui, une fois libéré de ses fers, « se resjouit, à considerer l'estroite alliance de la douleur à la volupté : comme elles sont associées d'une liaison nécessaire : si qu'à tours, elles se suyvent, et entr'engendent<sup>9</sup> ».

- 
- 7 L'antipéristase prend un sens différent dans les écrits critiques sur Montaigne, en tant que figure de discours mettant en tension des positions incompatibles tenues successivement, suggérant ainsi un mouvement de « branloire pérenne » qui ne se résout pas, contrairement à la dialectique. Voir Marie-Luce Demonet, « À plaisir ». *Sémiotique et scepticisme chez Montaigne*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 12-13 ; ou Terence Cave, *Pré-histoires*, Genève, Droz, 1999, p. 35-36, 39-50. Ce n'est pas le sens dans lequel on utilise la notion ici.
- 8 Michel Eyquem de Montaigne, *Les Essais* [1595], éd. Jean Balsamo, Michel Magnien & Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, II, 15, p. 650. Ce passage est traduit dans l'édition que possédait Melville (*The Works of Montaigne*, éd. William Hazlitt, London, John Templeman, 1845, p. 384). Malheureusement, cet exemplaire ayant été perdu, il est impossible de savoir s'il y a prêté une attention particulière.
- 9 Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. cit., III, 13, p. 1142 ; *The Works of Montaigne*, éd. cit., p. 507. Cette dynamique du contraste dans les rapports de plaisir et douleur est probablement chez lui un héritage épicurien (qui imprègne l'ensemble de l'essai), si l'on en croit une remarque d'Épicure dans la « Lettre à Ménécée » : « un plaisir plus grand découle, pour nous, du fait que nous avons enduré pendant longtemps [des] états douloureux » (Daniel Delattre & Jackie Pigeaud [dir.], *Les Épicuriens*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 48). Cette conception des relations antipéristatiques de plaisir et douleur est assez répandue aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles européens et américains. On la trouve par exemple chez Kant, pour qui on ne peut ressentir le plaisir que par contraste avec la douleur, donnant les exemples du jeu (crainte vs espoir), de l'amour (passion vs jalousie) et du travail (pénible vs loisir plaisant) pour illustrer cette « loi des



On retrouve cette formulation du plaisir antipéristatique (qui se situe donc, chronologiquement, au cœur du corpus) sous différentes formes dans toute la fiction melvillienne. Dans *Typee*, un odieux mélange de biscuit et de tabac acquiert pour Tommo, par contraste avec la privation, « un goût, une saveur qu'en d'autres circonstances le mets le plus fin n'aurait jamais pu [lui] apporter<sup>10</sup> ». Redburn, lui, à bord du *Highlander*, élabore un petit stratagème pour maximiser le plaisir du sommeil : endormi, dit-il, « personne n'est conscient de son plaisir [*conscious that he is so enjoying himself*] » ; un acolyte vient donc le secouer de temps en temps en murmurant « Quart au poste », « ce qui lui rappelait plaisamment [*pleasantly*] sa situation délicieuse [*delightful fact*] », avant de se rendormir<sup>11</sup>. La conscience du plaisir s'éveille donc par le contraste entre le confort du sommeil et l'inconfort de la veille (et du quart). L'évocation fictive de cet inconfort permet de mettre en valeur le fait du plaisir réel. À l'inverse, dans *Pierre*, c'est le retournement du chaud en froid et l'abolition des contrastes qui caractérisent la stase de Pierre, lorsque Isabel et lui sont condamnés à loger à l'église des Apôtres, ce qui signale un état paradoxal de vie morte. Désormais incapable de profiter du confort du sommeil, Pierre reste dans un état où veille et sommeil se confondent sans être ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre, un « éveil infini » dans lequel il trouve parfois « l'immobilité ». Cet état voit sa chaleur vitale remplacée par un froid qui ne laisse aucun confort possible, malgré ses châles et manteaux : l'ancien jeune homme ardent « grelotte jour après jour<sup>12</sup> ».

---

contrastes » (*Anthropologie du point de vue pragmatique* [1798], Paris, Vrin, 1970, p. 94-95, 99). C'est aussi une définition antipéristatique de plaisir et douleur que donne Benjamin Franklin dans un essai de jeunesse : « Plaisir et Douleur sont par nature inséparables : si l'un des plateaux de la balance descend de tant de degrés, l'autre plateau en monte d'autant [...]. Il est impossible de goûter au Plaisir sans avoir précédemment goûté à une Douleur proportionnelle ; ou de ressentir de la Douleur, sans qu'elle soit nécessairement suivie de Plaisir : [...] Ils vont ensemble, ils ne peuvent être séparés. » (*A Dissertation on Liberty and Necessity, Pleasure and Pain* [1724], New York, The Facsimile Text Society, 1930, p. 20-21.)

10 T, 55, 62. Épicure fait une remarque similaire dans la « Lettre à Ménécée ».

11 R, 125, 135-136. Traduction légèrement modifiée.

12 P, 989, 356.

La relation antipéristatistique de plaisir et souffrance ne peut s'établir que dans la succession d'états contrastants, dans l'espace ou le temps. Le souvenir du bien-être peut ainsi devenir un plaisir ou une souffrance, selon le contraste qu'il suscite avec la situation présente. Dans *Redburn*, alors que Wellingborough est enfin de retour au pays natal, le souvenir de la souffrance se transforme en joie, le vaisseau « détesté » devient « aimable » (« lovely ») : « Car le théâtre de la souffrance devient théâtre de la joie quand la souffrance a pris fin, et le souvenir silencieux des épreuves évanouies est plus doux que le plaisir qui se présente à nous<sup>13</sup>. » Dans *White-Jacket*, les souvenirs heureux du « foyer » et des « tartines de beurre » nourrissent une tristesse délectable : « [ils] vous font très vite monter les larmes aux yeux ; car chacun sait que la tristesse est un luxe pour qui peut s'en délecter [*enjoy*] dans une retraite secrète<sup>14</sup> ». Dans *Pierre*, la souffrance n'est pas allégée par le plaisir du souvenir mais rendue plus cruelle encore. Pierre, qui vient d'apprendre la mort de sa mère, se retranche en lui-même dans une sorte de retraite secrète et se remémore avec une « merveilleuse » précision les « plus menus détails de l'heureuse vie [*joyous*] qu'il avait menée jadis avec sa mère »<sup>15</sup>. Ces souvenirs ne transforment pas la peine en joie, au contraire : « Évoquer ainsi l'innocence et la joie à l'heure du remords et de la peine, c'est chauffer à blanc les pinces qui nous déchirent<sup>16</sup>. » Ce contraste douloureux créé par les souvenirs heureux (véritablement cuisants) est définitoire de l'expérience du deuil. Plus tard, cette définition fait retour dans une image que le narrateur emprunte aux récits de captivité américains : si un homme de la Frontière est fait prisonnier des Indiens, « le plus sage pour cet homme est de bannir de sa mémoire [...] les moindres images des objets chéris dont il est privé pour toujours. Car leur évocation sera d'autant plus supplicante [*agonizing*] que leur possession était naguère plus délicate<sup>17</sup> ». Les intensités de plaisir et souffrance sont rendues inversement proportionnelles. Cela explique pourquoi Pierre décide de

---

<sup>13</sup> *R*, 306, 327.

<sup>14</sup> *WJ*, 504, 528.

<sup>15</sup> *P*, 965, 333.

<sup>16</sup> *P*, 966, 333.

<sup>17</sup> *P*, 990, 357.

remiser sa mère et Lucy dans le « caveau » du souvenir<sup>18</sup>. Il recherche par là l'assourdissement du contraste, dans le but d'atteindre un état de stase (qui semblait avoir été atteint un peu plus tôt), un terrain neutre où le sujet échapperait à la tension antipéristatique de la souffrance présente et du plaisir passé<sup>19</sup>. Néanmoins, comme l'indique le narrateur, « pareils oublis complets, qui ressemblent à des suicides, se révèlent pratiquement impossibles<sup>20</sup> », et la souffrance garde sa « vitalité » (« *vitality of suffering* ») : nul ne saurait échapper au mouvement antipéristatique du monde.

Chez Melville, plaisirs et souffrances s'expérimentent et se comprennent donc surtout par leur contraste, selon des effets dynamiques qui accentuent leurs degrés et caractérisent la condition de l'existence. Selon une formule du narrateur de *Pierre*, « les plus douces joies de la vie [croissent] dans les crocs mêmes du péril<sup>21</sup> ». Cette perception d'une condition existentielle contrastante et contrastée est partagée par les poètes romantiques britanniques, tel Keats dans « Ode on Melancholy » (1819), pour qui Beauté, Joie et Plaisir cohabitent avec la Mélancolie : « Ah ! Dans le temple même du Délice / Se trouve le sanctuaire souverain de la Mélancolie voilée<sup>22</sup>. » Le plaisir tire sa réalité du contraste avec la souffrance et la mort. Si Lionel Trilling appelle ce mouvement « dialectique<sup>23</sup> », nous l'appelons plutôt antipéristatique, pour souligner ses origines renaissantes et son caractère perpétuel. Le monde de *Mardi*, le plus directement renaissant des mondes melvilliens, est ainsi en balancement constant : le paradis lui-même, décrit dans une vision de Babbalanja, qui y entend « d'étranges sons où la joie et la

18 P, 966, 334.

19 Cette volonté de s'extraire de la mécanique antipéristatique du monde constitue l'une des nombreuses formes de neutre que cherche à atteindre Pierre. Voir, dans le chapitre 9 du présent ouvrage, la sous-partie « Pierre : écriture ».

20 P, 990, 357.

21 P, 709, 84.

22 John Keats, « Ode on Melancholy », dans *Complete Poems and Selected Letters*, New York, Modern Library, 2001, p. 250-251.

23 Lionel Trilling, « The Fate of Pleasure: Wordsworth to Dostoevsky », dans Northrop Frye (dir.), *Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute*, New York, Columbia UP, 1963, p. 82.

tristesse se confondaient dans une secrète et suave harmonie », n'est pas le lieu d'une joie éternelle<sup>24</sup>. Il ne marque pas la fin du contraste de joie et peine, mais leur harmonie. Babbalanja le comprend lorsqu'il se résigne à terminer sa quête, contrairement à Taji qui s'obstine à poursuivre des chimères, l'atteinte d'une joie éternelle et non mixte qu'il identifie à Yillah. En revanche, le monde terrestre est dysharmonique, explique Ismaël, car des surgissements contradictoires sont toujours possibles : « Les climats les plus chauds abritent les crocs les plus redoutables : c'est dans un infini de verdure, parmi les senteurs épicées des bosquets, que se tapit le tigre du Bengale<sup>25</sup>. » La formule inverse à celle du narrateur de *Pierre*, qui voit la joie au milieu du danger de mort, est donc tout aussi vraie : le danger de mort est au cœur de la joie.

Ce cadre antipéristatique détermine différentes trajectoires éthiques, qui privilégient l'un ou l'autre des termes de l'opposition. Dans *The Confidence-Man*, le célibataire misanthrope et le cosmopolite opposent deux visions antithétiques du monde et ses plaisirs, la vision trop-sobre et la vision trop-ivresse, mais leur débat est aporétique : les deux positions sont excessives et par trop absolues, idéologiquement figées<sup>26</sup>. De même, pour Pierre, la douleur de la révélation d'Isabel devient non seulement une préférence épistémique, mais aussi un principe de conduite éthique, un choc prodigieux de « vérité pratique<sup>27</sup> », qui lui demande d'agir immédiatement : son « esprit [est] appelé non seulement à endurer une douleur insigne [*signal grief*], mais à agir immédiatement à partir d'elle<sup>28</sup> ». Cette éthique de la souffrance est d'abord soutenue par le narrateur, pour qui « cette nécessité d'agir, qui semble être une aggravation de la peine, en est, à vrai dire, le palliatif, encore qu'avant d'exercer son action salutaire elle provoque un surcroît de souffrance ». Néanmoins, elle est critiquée plus tard, lorsqu'une même « peine » (« *signal grief* » devient « *signal misery* ») est liée à un choix de conduite à ses yeux plus discutable : Pierre est dit à deux reprises « poussé » à écrire

---

24 *M*, 1179, 1295.

25 *MD*, 544, 1329.

26 *CM*, 758, 984.

27 *P*, 825, 197.

28 *P*, 730, 106.

par un « éperon » invisible (« *goaded* »), en « pleine immaturité d'esprit », « à l'heure du plus pressant besoin »<sup>29</sup>. Ce verbe *to goad* est révélateur du lien entre la douleur (« *to prick with a goad* ») et l'action (« *to drive or urge on to something by such means*<sup>30</sup> »), alors même que le choix de Pierre ne semble pas, étant donné sa situation financière, la solution à court ou moyen terme la plus judicieuse.

Dans un monde marqué par le mouvement antipéristatique constant de plaisirs et souffrances, la véritable sagesse (pendant pratique et éthique du savoir) consiste plutôt à reconnaître et soupeser les vertus comparées des deux pôles pour définir des trajectoires éthiques dynamiques et flexibles. C'est la sagesse d'Ismaël, dans *Moby-Dick*, qui utilise l'image de l'aigle des Catskill pour résumer les dimensions à la fois épistémologiques et éthiques de ce mouvement antipéristatique<sup>31</sup>. Dans ce passage, qui cite Salomon, Ismaël admet que la souffrance peut équivaloir à la sagesse : « Il est une sagesse qui est souffrance [...] », formule qui fait écho à l'Ecclésiaste (1, 18) : « Car avec beaucoup de sagesse on a beaucoup de chagrin, et celui qui augmente sa science augmente sa douleur. » Néanmoins, ajoute-t-il, la sagesse ne peut *pas* être réduite à l'expérience de la souffrance : « [...] mais il est une souffrance qui est folie<sup>32</sup>. » L'adversatif marque bien le caractère inséparable de ces deux propositions, opposées mais tout aussi pertinentes tant qu'elles sont liées. Dans *Mardi*, Babbalanja avait déjà proposé une variation similaire sur l'Ecclésiaste : « Bien que la sagesse s'accompagne toujours de souffrance [...], à la fin tout aboutit à un grand cri de joie<sup>33</sup>. » En conséquence, Ismaël affirme qu'« il est, en certaines âmes, un aigle des Catskill qui peut aussi bien plonger dans les profondeurs des gorges

29 P, 1026, 392.

30 *Oxford English Dictionary*. Ce verbe pourrait être un souvenir de l'Ecclésiaste (xii, 11) : « Les paroles des sages sont comme des aiguillons [*goads*] », ce qui ne manque pas d'ironie : Pierre se guide par l'aiguillon de la douleur, mais manque de sagesse. Kant utilise le même terme : « La douleur est l'aiguillon de l'activité » (*Anthropologie du point de vue pragmatique, op. cit.*, p. 94).

31 MD, 466, 1248.

32 *Ibid.* La remarque pourrait s'appliquer aussi bien à Achab qu'à Pierre, rendus fous de souffrance par leurs manières respectives de la nourrir et de s'en nourrir.

33 M, 1159, 1275.

les plus noires, qu'en ressortir d'un vol vertical et disparaître dans les espaces ensoleillés » : les sphères lumineuses sont aussi accessibles et essentielles que les tréfonds obscurs. On retrouve la conjugaison du motif du clair-obscur (ombre et lumière) et du mouvement (envol et plongée), qui constitue le principe même de l'antipéristase : le contraste dynamique. La distinction entre optimisme et pessimisme n'a pas de sens pour le sage<sup>34</sup>, ce qui importe est précisément la manière dont lumière et noirceur, plaisirs et souffrances, contrastent de manière dynamique. Ismaël précise, en une discrète épanorthose, que dans la vallée montagneuse, l'aigle, « même quand il plonge bas, volera toujours plus haut que les oiseaux des plaines ». Élévation et profondeurs sont deux catégories relatives : rien n'existe en soi. Les deux pôles obscurs et lumineux sont inséparables, de forces peut-être inégales, mais branlant de manière pérenne. Ainsi la joie peut-elle surgir sur un arrière-plan de mort, tout comme le sens peut surgir sur l'horizon du non-sens. Au contraire d'Ismaël, Achab est celui qui échoue à percevoir et pratiquer le monde de manière antipéristatique. Il demeure prisonnier d'un seul pôle, le côté obscur : « Je me suis enfoncé si loin dans la moitié ténébreuse de la terre, que l'autre moitié, en théorie lumineuse, ne m'apparaît plus que comme un crépuscule incertain<sup>35</sup>. »

#### L'EXPÉRIENCE ANTIPÉRISTATIQUE DE LA VIE

Cette définition contrastive de plaisir et douleur par l'antipéristase, qui détermine aussi des conduites éthiques, va de pair, dans la fiction melvillienne, avec une condition existentielle constamment marquée par le contraste antipéristatique de visions de vie et visions de mort. Les intuitions de la mort sous la vie – qu'on a notées dans *Typee* et *Mardi* – et l'association de vie et mort, plaisirs et souffrances, dans un même mouvement, constituent même la charpente des mondes

34 Melville lui-même déclarait, à la fin de sa vie, n'être « ni pessimiste ni optimiste », dans une lettre à James Billson de 1885 (*D'où viens-tu, Hawthorne?*, *op. cit.*, p. 209). Il n'y cache pas néanmoins son irritation à l'égard de certaines formes contemporaines d'optimisme superficiel.

35 *MD*, 571, 1357.

fictifs melvilliens, où la mort nourrit la vie. Le narrateur de *White-Jacket* résume bien cette expérience vitale du contraste : « Dans le monde du navire de guerre, la vie pénètre par une coupée et la mort s'échappe par l'autre. Sous le fouet, les jurons se mêlent aux larmes ; et les soupirs et les sanglots forment la basse accompagnant l'octave aiguë de ceux qui rient pour cacher leurs peines secrètes<sup>36</sup>. » Cependant, si la souffrance a son évidence, comme dans ces scènes de fouet, le plaisir a aussi sa valeur : lorsqu'il aperçoit le « cosmorama » de la baie de Rio, le narrateur prend conscience de ce pour quoi « la vie vaut la peine d'être vécue » (« *there is something worth living for, even in our man-of-war world* »<sup>37</sup>), par contraste avec la privation à bord. Même la vie à bord est traversée de spectacles de gaieté qui fournissent un contrepoint essentiel aux spectacles de corps souffrants : par exemple, la visite de l'empereur dans *White-Jacket*, occasion d'une plaisanterie filée entre Jonathan et Jack à propos des couronnes (qui permet aux marins de rire de leur propre condition d'assujettissement, c'est-à-dire transformer temporairement la souffrance de l'oppression en plaisir par l'humour)<sup>38</sup>, ou la comédie vaudevillesque du tailleur jaloux et le spectacle du bain des jumeaux O'Regan dans *Redburn*<sup>39</sup>. C'est ainsi que les deux romans mettent en scène la vie à bord du navire, cette étrange affaire hybride.

Dans *Mardi*, la précarité de l'existence est l'effet d'un balancement perpétuel du sentiment de la vie à la perspective de la mort. Comme le déclare Babbalanja, la mort est, par antipéristase, ce qui donne sens et « saveur » à la vie<sup>40</sup>. L'échappée du narrateur et de Jarl est dès le début marquée par le contraste de la joie et du danger : « Ah ! malgré notre terrible situation, avec quelle joie nous voguions<sup>41</sup> ! » Ce passage, qui se prête aisément à une lecture métaphorique, met l'accent sur le contraste en mouvement qu'est la vie comme voyage. Un tel mouvement, à

---

36 *WJ*, 680, 712.

37 *WJ*, 502, 527. Traduction légèrement modifiée.

38 *WJ*, 570, 597.

39 *R*, 270, 290 ; 272, 293.

40 *M*, 1150, 1266.

41 *M*, 633, 690.

la fois joyeux et terrible, décrit bien le cheminement de la quête de Yillah : la joie de l'union initiale disparaît vite (« comme nos joies sont fugitives<sup>42</sup> ! »), et, si la quête (ponctuée des plaisirs du banquet) débute de manière optimiste (« *gayly*<sup>43</sup> »), elle sera finalement conclue par l'échec et la mort de Yillah. Le monde mardien est ainsi un théâtre précaire dans lequel joies et souffrances s'expérimentent sur fond de *memento mori*, car la condition de balancement constant rappelle que la vie elle-même est toujours menacée de mort. Les joies du banquet sont ainsi constamment hantées par les trois messagères de Hautia et les trois fils vengeurs d'Aleema, qui tuent Samoa et Jarl.

272

Cette condition est symbolisée par l'épisode des poissons rieurs du chapitre 48. Les bonites rejettent le souci et la mort : pas de deuil, « non, non, tout est joie, poissonneuse joie<sup>44</sup> ». Ils créent ainsi pour le narrateur l'image d'une vie joyeuse guidée par le principe de plaisir. Toutefois, ils sont bientôt rattrapés par « la mort farouche », principe de réalité, « sous la forme d'un chevalier »<sup>45</sup>, qui frappe une partie des poissons, avant que les survivants ne se remettent à « battre gaiement des nageoires<sup>46</sup> ». La personnalisation des poissons, qui chantent par prosopopée, met en évidence la perception allégorique du narrateur. Cette escorte joyeuse révèle une cruauté qui s'avance masquée – « l'air innocent, et pourtant cruel » –, car leur joie dissimule le grand cycle du cannibalisme universel : si Taji et ses camarades avaient sombré, les bonites n'auraient pas hésité à dévorer leurs restes<sup>47</sup>. Dans ce petit théâtre allégorique, la projection anthropomorphique suggère un discours éthique qui différencie l'humain du non-humain : seul le poisson irréfléchi peut jouir sans « souci » ni réfléchir à sa condition, l'homme (Taji) qui, lui, médite en observant ce spectacle, est frappé par la mort. Cela ne revient pas à dire que tout plaisir mondain est vain, mais que plaisirs et mort

---

42 M, 776, 856.

43 M, 782, 862.

44 M, 737, 811.

45 M, 739, 812.

46 M, 739, 813.

47 M, 737, 810.



sont inséparables, comme dans toute vanité. Cela ne fait qu'en renforcer la valeur<sup>48</sup>.

C'est un autre animal, la tortue, qui fournit dans « The Encantadas » le symbole de cette double vision de vie et de mort : « Souvent, dit le narrateur, lorsque je participais à des scènes de réjouissance sociale, [...] il me semblait voir émerger lentement de ces solitudes imaginaires et ramper lourdement sur le sol le fantôme d'une gigantesque tortue sur le dos de laquelle brûlait, en lettres de feu, *Memento* \* \* \* \*<sup>49</sup>. » Cette vision prend habituellement place dans des décors en clair-obscur créés par les flammes de bougies, pour mieux faire apparaître la tortue, gigantesque *memento mori* fantasmatique. À l'image des îles Enchantées elles-mêmes, la tortue est le microcosme d'un monde en clair-obscur, comme l'explique la seconde esquisse (« Les deux faces d'une tortue ») : « [...] malgré son dos sombre et mélancolique, [elle] n'en possède pas moins un côté brillant, son calape – ou plaque ventrale – étant parfois d'un ton pâle jaunâtre ou doré<sup>50</sup>. » Pour celui qui observe l'un ou l'autre de ses côtés, elle devient l'occasion d'une injonction éthique qui demande de constants retournements : « Jouissez du brillant côté [...], mais soyez honnête et ne niez pas l'existence du noir. » Et à l'inverse, « n'allez pas déclarer [...] que la créature n'est tout entière qu'un pâté d'encre. La tortue est à la fois noire et claire [*both black and bright*<sup>51</sup>] », tout comme l'expérience antipéristatique de la vie.

Pendant, modèle, la tortue est aussi antimodèle : bien qu'elle soit mobile, son mouvement obstiné et perpétuel est idiot, comme l'explique le narrateur un peu plus tard, décrivant trois tortues (réelles) prisonnières du bateau, dont l'une qu'il trouve « butée comme un béliet contre l'inébranlable pied du grand mât ». La résilience « bien connue » des tortues est aussi sublime que stupide : « Leur malédiction suprême est cette pénible aspiration à la rectitude dans un monde

48 Rappelons que, pour Jean-Claude Vuillemin, la vanité peut être une « invitation à jouir » (*Épistémè baroque. Le mot et la chose*, Paris, Hermann, 2013, p. 284-290).

49 *PT*, 350, 768.

50 *PT*, 351, 769.

51 *PT*, 351, 769-770.

semé d'embûches<sup>52</sup>. » Le monde tel qu'il est demande de pouvoir s'y adapter, c'est-à-dire de faire montre d'une certaine flexibilité éthique, en particulier face au danger constant du cannibalisme universel. On retrouve la leçon d'Ismaël. Le narrateur, admirant ces « créatures mystiques » un jour, n'hésite pas à les dévorer le lendemain : « Mais le soir suivant, chose étrange à dire, je m'attablai avec mes camarades de bord pour faire un joyeux repas de steaks de tortue et de ragoût de tortue<sup>53</sup> ». Il faut bien vivre.

---

52 *PT*, 353, 771.

53 *PT*, 354, 772.

## ESTH/ÉTHIQUES DE LA JOIE

Dans le tumulte de la chasse perpétuelle qui donne sa forme à *Moby-Dick*, le chapitre « The Grand Armada » décrit quelques minutes heureuses, un temps d'arrêt dans la poursuite infernale, lorsque la pirogue d'Ismaël et Quiqueg atteint le for intérieur de l'armée des cétacés, « ce monde de calme enchanté qu'abrite, dit-on, le centre de tout tumulte<sup>1</sup> ». Cette insularité heureuse devient pour Ismaël une métaphore du sujet. Là encore, la perception de formes de vie animales est l'occasion d'une méditation sur la forme d'une vie :

Ainsi, toutes cernées qu'elles fussent par les tourbillons concentriques de la terreur et de l'épouvante, ces créatures insondables, au centre des cercles, se livraient sans contrainte et sans peur à toutes sortes d'occupations paisibles, et même s'abandonnaient en toute sérénité aux délices du badinage. De semblable manière, au plus fort de la tempête atlantique de mon être [*the tornadoed Atlantic of my being*], je m'ébats malgré cela [*still*] à tout jamais dans le silence et la paix [*in mute calm*]; et tandis que les lourdes planètes d'une affliction sans remède accomplissent autour de moi leur course, loin dans les profondeurs de mes terres intérieures je folâtre tout de même [*still*] dans les eaux éternellement douces de la joie [*the eternal mildness of joy*<sup>2</sup>].

Cet îlot de joie intérieure ne se comprend qu'en contexte : la douceur de cette joie est mise en valeur par le contraste de la violence du monde qui l'entoure. Elle n'existerait pas sans. Il y a résistance de la joie (l'adversatif *still* est important) : ainsi demeure la tension antipéristatique de la joie et de la terreur, perçue en termes de siège, ce qui rappelle l'étymologie du terme *antipéristase* selon d'Alembert : « Ce mot est Grec,

1 MD, 426, 1206.

2 MD, 428-429, 1208-1209. Traduction légèrement modifiée.

ἀντιπερίστασις, & se forme de ἀντί *contra*, contre, & περίσταμαι, être autour ; comme qui diroit *résistance* à quelque chose qui entoure ou assiege<sup>3</sup>. » Le sujet est habité par une joie mystérieuse alors même qu'il habite un monde d'affliction, le « calme » de la joie paisible contraste avec la « tempête » qui l'entoure<sup>4</sup>. L'opposition pourrait paraître statique, mais il n'en est rien, car le calme, pour Ismaël, qui inverse singulièrement les termes spatiaux de la comparaison, est « le revêtement extérieur dont [la tempête] est enveloppée<sup>5</sup> ». Il est ainsi déjà travaillé par la potentialité de la tempête. De même, pour exister, la joie requiert la potentialité de l'horreur et de la terreur. Le sentiment de soi est nourri par ce contraste : le sujet vit sur la ligne de faite de joie et terreur. C'est le sens de l'avertissement d'Ismaël concernant l'« enchantement » des rêveries en haut du mât. Le sentiment de la dépossession de soi dans le « Tout » du monde est éphémère, avant que le risque de la chute ne signifie le retour de l'identité personnelle : « Mais tandis que tu dors et rêves de la sorte, [...] lâche ta prise ne fût-ce qu'un instant, et alors te revient dans l'horreur le sentiment de ton identité. [...] Prenez donc garde, jeunes panthéistes<sup>6</sup> ! » Ismaël redéfinit le panthéisme gothéen/spinoziste en mettant l'accent sur le contraste et la précarité permanente. La terreur répond à la joie, et réciproquement<sup>7</sup>.

L'idéal d'insularité ismaélien n'est ainsi pas une ataraxie : il est une joie qui insiste et persiste dans un océan perpétuellement et dangereusement

3 Jean Le Rond d'Alembert, s. v. « Antipéristase », dans Denis Diderot & Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.* [1751], éd. Robert Morrissey & Glenn Roe, University of Chicago, The ARTFL Encyclopédie Project, en ligne : <http://encyclopedie.uchicago.edu>, consulté le 11 octobre 2018.

4 Ismaël reprend une image du sujet-île déjà utilisée dans « Brit » : « Car de même que cet océan d'épouvante cerne un continent verdoyant, de même il se trouve dans l'âme humaine une île de paix et de joie, une Tahiti ceinturée de toutes les horreurs d'un monde à demi connu. » (*MD*, 311, 1087.)

5 *MD*, 317, 1094.

6 *MD*, 186, 962.

7 L'équilibre déséquilibré du monde (« *the uneven balance* ») peut ainsi être source de terreur, comme le montre brillamment Paul Hurh (*American Terror: The Feeling of Thinking in Edwards, Poe and Melville*, Stanford, Stanford UP, 2015, p. 191-192), mais aussi de joie.

mobile. La dynamique antipéristatique ne disparaît jamais. Bien plus que simplement rhétorique, l'opposition dynamique de joie et terreur définit à la fois des conduites éthiques et des formes esthétiques, qu'on appellera des esth/éthiques.

#### DE LA POSSIBILITÉ D'ÊTRE JOYEUX

Dans un poème de 1964 intitulé « Ahab at the Helm », Ray Bradbury – qui signa le scénario de l'adaptation de *Moby-Dick* par John Huston en 1956 – conclut : « Et quelque part les professeurs chantent et rient, quelque part les spécialistes crient / Mais il n'y a pas de joie chez Melville – Le puissant Achab a frappé<sup>8</sup>. » Contrairement à ce constat, remarquons que face à Achab, Ismaël est ce poète savant qui chante et qui rit. Il y a bien de la joie chez Melville : elle est même un mystère. Dans un monde composite, sans cesse parcouru de souffrances et de mort, comment peut-on être joyeux ? C'est ce que se demande Redburn : « Entourés que nous sommes par les besoins et les malheurs de nos semblables, et pourtant enclins à suivre nos plaisirs sans songer à leurs souffrances, ne sommes-nous pas comme des hommes qui veillent un cadavre et s'amuse[n]t [*making merry*] dans la Maison des morts<sup>9</sup> ? », question éthique qui reste ouverte, peut-être parce qu'elle est posée en termes inconciliables : le droit au plaisir face à une inégalité de fait. Plaisir et joie font scandale face à la souffrance d'autrui. Néanmoins, c'est aussi le propre de la joie, comme l'explique le narrateur de « The Encantadas », qui demande, après avoir décrit la désolation des îles : « Étant donné la description ci-dessus, peut-on être gai sur les Encantadas ? » Sa réponse est claire : « Eh oui ! Montrez à un homme où est la gaieté [*gayety*], et il sera gai [*gay*]. En vérité, quelque cendreuses et pénitentielles que soient ces îles, peut-être leur tristesse n'est-elle pas sans mélange<sup>10</sup>. » Il y a résilience de la gaieté. La véritable question tragique n'est ainsi pas

8 Poème publié de manière posthume dans Ray Bradbury, *I Live by the Invisible: New and Selected Poems*, Cliffs of Moher, Salmon Poetry, 2002, p. 23.

9 R, 188, 204.

10 PT, 350-351, 769. Traduction légèrement modifiée.

celle de l'existence de la souffrance, mais celle de la possibilité de la joie et de ses usages<sup>11</sup>.

#### L'Éclésiaste : joie et vanité

Pour Clarel, la terre sainte est une terre « vaine » d'où la joie semble « exclue », et le renoncement à la joie s'accompagne d'une crise de la foi<sup>12</sup>. En ce sens, le poème reflète le statut théologique ambivalent de la joie dans la tradition protestante, dont la présence est la récompense des vertueux dans la Bible<sup>13</sup>, et dont l'absence peut ainsi signifier le risque d'un défaut de grâce<sup>14</sup>. Le silence de Dieu rend, dans la fiction melvillienne, le statut de la joie encore plus problématique. L'affect est pris dans des discours dont on retrouve différentes traces.

278

Dans *Moby-Dick*, le sermon du père Mapple (Father Mapple) illustre le statut de la joie dans la tradition calviniste. L'hymne qu'il entonne résume les conditions de la joie pour le pécheur : Jonas, puni par la colère de Dieu, est prisonnier d'une terreur infernale dans le ventre de la baleine, avant qu'il ne soit sauvé par son Dieu<sup>15</sup>. Le récit de Jonas lui rend donc grâce pour cette libération qui clôt l'heure « de terreur et de joie ». Aussi la joie est-elle une récompense, comme le glose le père Mapple : « c'est l'histoire d'un péché [...], d'un châtement [...], et enfin de la délivrance et de la joie de Jonas<sup>16</sup>. » Son sermon, commentaire tropologique de cette histoire, explicite cette leçon et construit une opposition (antipéristatique) entre la réalité des souffrances terrestres et la promesse de délices célestes qui leur seront proportionnelles :

---

11 Pour Clément Rosset, l'étonnement premier du philosophe tragique, c'est que la joie soit (*Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, 1971, p. 48).

12 C, 31.

13 Voir le Psaume v, 11 : « Alors tous ceux qui se confient en toi se réjouiront, Ils auront de l'allégresse à toujours, et tu les protégeras ; Tu seras un sujet de joie pour ceux qui aiment ton nom. »

14 Sur la notion de *joylessness* dans la théologie protestante, en particulier luthérienne, voir Adam Potkay, *The Story of Joy: From the Bible to Late Romanticism*, Cambridge, CUP, 2007, p. 73-94.

15 *MD*, 62, 837-838. Cet hymne est une réécriture d'un hymne protestant populaire de l'époque.

16 *MD*, 63, 838.

« [...] sur le tribord de chaque peine, il est des délices certaines, dont le sommet sera d'autant plus élevé que la peine aura été profonde<sup>17</sup>. » Ainsi « délices » et joie sont-elles promises à qui suit le commandement de Dieu, en résultat d'un travail de longue haleine, pour qui dira : « Je me suis efforcé de T'appartenir, plutôt qu'au monde ou à moi-même<sup>18</sup>. » La lecture de Mapple suit le postulat calviniste de la dépravation de l'homme, central dans la tradition calviniste hollandaise<sup>19</sup>, et son affect clef qui définit la relation du pécheur à Dieu : la crainte<sup>20</sup>. La joie vient comme une récompense après la crainte et la soumission à la volonté divine, selon les thèses de Calvin dans son *magnum opus*, *Institution de la religion chrétienne* (1541) : « Si le croyant, atteint par l'amertume de la douleur, est retenu par la crainte de Dieu, comme par une bride, elle ne se transforme pas en colère ou autres excès. C'est cela qui produit la joie et le bonheur, lorsque le croyant, étreint par la tristesse et la douleur, reçoit la consolation spirituelle de Dieu<sup>21</sup>. » C'est la condition d'une « réconciliation joyeuse », après que Dieu, dit Calvin discutant le Léviathan de Job, nous a « attiré » à Lui et entièrement « abattu par la crainte<sup>22</sup> ». Pour T. Walter Herbert, néanmoins, cette conception de la joie comme récompense, qui demande de renoncer aux joies de ce monde, n'est pas partagée par Melville<sup>23</sup>. Il y a d'autres joies possibles.

17 *MD*, 70, 845.

18 *MD*, 71, 845.

19 T. Walter Herbert, *Moby-Dick and Calvinism: A World Dismantled*, New Brunswick, Rutgers UP, 1977, p. 113.

20 « Malheur à celui [*Woe to him*] que les charmes de ce bas monde écartent du devoir évangélique! [...] Malheur à celui qui cherche à plaire plutôt qu'à susciter l'épouvante! » (*MD*, 70, 845.)

21 Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, mis en français moderne par Marie de Védrines & Paul Wells, Aix-en-Provence/Charols, éditions Kerygma/Excelsis, 2009, p. 641.

22 T. Walter Herbert, *Moby-Dick and Calvinism*, *op. cit.*, p. 113, qui cite Calvin, *Sermons Upon the Book of Job*, trad. Arthur Golding, London, Lucas Harison and George Byshop, 1574, p. 803.

23 T. Walter Herbert, *Moby-Dick and Calvinism*, *op. cit.*, p. 115. Dans cette scène, la joie du père Mapple vient elle-même de Dieu : elle surgit dans et par la performance de son prêche. Il commence sa prière « avec des accents solennels » pour ensuite « faire carillonner joie et allégresse » (*MD*, 62, 837). À la fin du sermon, ses yeux sont « illuminés d'une joie intense » (*MD*, 70, 845).

Dans *Mardi*, le discours sur la joie de Babbalanja reflète une tradition différente. Lorsqu'il déclare que « les malheureux sont une offense à Oro, qui les a créés pour la joie », il fait écho à la tradition protestante luthérienne selon laquelle la joie est un signe du Saint-Esprit, l'attente assurée de la vie éternelle<sup>24</sup>. La joie n'est pas uniquement la récompense du salut futur, mais la conséquence de la vertu présente<sup>25</sup>. Dans la description de la religion d'Alma (avatar mardien du Christ) sur Serenia, Melville allégorise la relecture unitarienne du protestantisme, telle que popularisée par William Ellery Channing, comme le suggèrent quelques formules clefs qui rappellent le credo unitarien, par exemple : « Nous aimons [Alma] en vertu d'un instinct profond en nous<sup>26</sup> ». La pratique religieuse sur Serenia témoigne d'un changement complet de perspective par rapport à la vision calviniste de la joie : « Et quand nous rions, avec une joie humaine, de choses humaines, c'est alors que nous louons le mieux le grand Oro et faisons le mieux éclater l'amour du doux Alma. Cet amour nous rend joyeux, non pas tristes<sup>27</sup>. » Pour les disciples d'Alma, sa parole est Amour et la foi leur « plus grande joie<sup>28</sup> ». La joie peut ainsi être mondaine. Cependant, dans le songe de Babbalanja, qui a reçu la grâce d'Alma, « les joies grossières » n'ont pas leur place au paradis, « l'immuable béatitude » est impossible : « [La] joie humaine n'a pas de place ici, pas de nom »<sup>29</sup>.

Pour le père Mapple, la joie ne peut être que céleste et éternelle. Dans *Mardi*, elle ne peut au contraire qu'être terrestre et imparfaite. Ces conceptions opposées reflètent les débats théologiques de la période, entre calvinisme et unitarisme. Une troisième tradition, qui apparaît aussi bien dans *Moby-Dick* que dans *Mardi*, est issue du livre de Qohélet, dit l'Éclésiaste. C'est peut-être par un retour aux sources de l'Écriture,

24 *M*, 870, 963. Dans la théologie protestante, l'absence de joie spirituelle peut être un péché égal à celui de l'absence de foi. Voir Adam Potkay, *The Story of Joy*, *op. cit.*, p. 82-83, 89-90.

25 *Ibid.*, p. 97.

26 *M*, 1173, 1290. Voir T. Walter Herbert, *Moby-Dick and Calvinism*, *op. cit.*, p. 75.

27 *M*, 1174, 1290.

28 *M*, 1175, 1291.

29 *M*, 1179-1180, 1295-1296.



et à une conception de la joie directement héritée de l'Ancien Testament (qui examine ses conditions de possibilité dans l'existence terrestre), que l'on peut le mieux caractériser le statut de la joie chez Melville. *Mardi* est traversé de références à l'Ecclésiaste : par exemple, les deux maisons de Mondoldo, « la maison de la joie » et « la maison du deuil », reprennent deux expressions de l'Ecclésiaste (VII, 4)<sup>30</sup>. Dans *Moby-Dick*, si la critique s'est plutôt concentrée sur l'influence des livres de Job ou de Jonas, l'importance de l'Ecclésiaste y est en réalité tout aussi grande<sup>31</sup>, comme en témoigne la lettre que Melville adressa à Hawthorne le 1<sup>er</sup> juin 1851, alors qu'il en terminait l'écriture : « Je lis Salomon de plus en plus et je découvre chaque fois chez lui des significations de plus en plus profondes, inexprimables. » Il ajoute un peu plus tard : « Il me semble à cette heure que si Salomon fut l'homme le plus véridique [*the truest man*] qui ait jamais parlé, néanmoins il a un peu *arrangé* la vérité eu égard au conservatisme populaire, à moins que le texte n'ait été l'objet de force adultérations et interpolations<sup>32</sup>. » Melville fait ici état d'une difficulté récurrente dans l'histoire du livre de l'Ecclésiaste, celle de l'établissement du texte<sup>33</sup>. S'il est délicat de savoir ce qu'il veut dire par vérité « arrangée », on peut suggérer qu'il met en avant une complexité occultée par les lectures traditionnelles du texte. Cette complexité pourrait avoir trait au statut ambivalent qu'y détient la joie.

Un passage de « The Try-Works », où Ismaël reprend l'expression « *the truest man* » utilisée par Melville dans sa lettre, fait écho aux réflexions de sa correspondance. Après avoir manqué provoquer un accident, Ismaël pense à l'Ecclésiaste qui lui rappelle la précarité de l'existence :

30 M, 870, 963.

31 Joseph Urbas a noté l'importance de l'Ecclésiaste pour Melville à propos de la joie et du « sens de l'effort humain » (*La Contingence dans les romans de maturité de Herman Melville*, thèse sous la dir. de Philippe Jaworski, Paris, université Paris-Diderot, 1993, p. 77-90).

32 Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1986, p. 123-124. Melville, comme ses contemporains, considérait Salomon comme l'auteur du livre de l'Ecclésiaste.

33 Voir Eunny P. Lee, *The Vitality of Enjoyment in Qohelet's Theological Rhetoric*, Berlin, W. de Gruyter, 2005, p. 8.

Le soleil ne cache pas l'océan, qui est la partie obscure de notre terre et dont il couvre les deux tiers. C'est pourquoi l'être qui possède en lui plus de joie que de chagrin, celui-là ne saurait être vrai ; il ment – ou bien ce n'est encore qu'un enfant. Il en va de même pour les livres. Le plus vrai de tous les hommes [*the truest man*] fut l'Homme de Douleur, et le plus vrai de tous les livres est celui de Salomon, et l'Ecclésiaste l'acier le mieux trempé de la souffrance. « Tout est vanité. » TOUT. Ce monde entêté n'a point encore saisi la sagesse de Salomon l'infidèle<sup>34</sup>.

282

En faisant l'éloge de la souffrance, puis en condamnant les naïfs jouisseurs préférant Rabelais à Cowper, Young, Pascal ou Rousseau<sup>35</sup>, Ismaël anticipe une formule d'Achab sur l'inévitabilité de la souffrance : « [...] les dieux eux-mêmes ne sont pas joyeux à jamais. La marque de naissance, triste et indélébile, gravée sur le front de l'homme n'est que le sceau de la douleur des signataires<sup>36</sup>. » Néanmoins, si le passage est souvent lu comme une profession de foi en faveur de la souffrance, ce n'est pas exactement ce que dit Ismaël : si la joie est minoritaire, elle fait tout de même office de contrepoint. Joie et souffrance sont deux forces opposées qui coexistent, comme l'indique l'image du globe, dont les deux tiers sont obscurs, certes, mais le tiers restant lumineux<sup>37</sup>. Suivant le goût d'Ismaël pour l'autocontradiction, ce passage est, « pourtant », immédiatement suivi de sa remarque, plus nuancée, sur la folie de la souffrance, où il propose l'image antipéristatique de l'aigle. Lui-même, dans son récit, ne renonce ni à la joie ni au plaisir<sup>38</sup>. De même, le texte de l'Ecclésiaste est marqué par de constants revirements : bien que tout soit vanité, dit-il, « j'ai vu que la sagesse a de l'avantage sur la folie, comme la lumière a de l'avantage sur les ténèbres [*light excelleth darkness*] » (II, 13).

---

34 MD, 466, 1248.

35 Tous ont la réputation d'être des écrivains mélancoliques. Il y a néanmoins chez Rousseau aussi célébration de la jouissance d'être, notamment dans les *Rêveries du promeneur solitaire* (1782).

36 MD, 507, 1289.

37 Ismaël vient de faire l'éloge du soleil : « Soleil glorieux, tout or et joie – la seule vraie lampe » (MD, 465, 1247).

38 Voir *infra*, « L'humour tragique dans *Moby-Dick* », et dans le chapitre 12 du présent ouvrage, la sous-partie « L'espace-temps économique du labeur et du plaisir ».

L'homme qui a en lui plus de joie que de chagrin ne saurait être vrai, certes, mais Ismaël ne dit pas non plus que l'homme vrai ne doit jurer que par la souffrance. L'homme vrai, au sens éthique de la vérité d'un rapport à soi et au monde, est peut-être celui qui sait à la fois souffrir et jouir, reconnaître à la fois lumière et noirceur.

Ismaël associe ici Salomon/l'Ecclésiaste à la souffrance, représentation commune dans la tradition populaire mais aussi dans d'autres œuvres de Melville. Dans *Pierre*, le narrateur appelle vanité et tristesse des « intuitions salomoniennes<sup>39</sup> ». Dans « Cock-A-Doodle-Do! », Joyeuxmusc (Merrymusk), austère et sans excès, est décrit comme possédant « l'esprit de Salomon<sup>40</sup> ». Dans *The Confidence-Man*, « la sobre philosophie » de Salomon est mentionnée sur la tombe d'Aster-de-Chine<sup>41</sup>. Ces références concordent avec la vision ismaélienne de Salomon comme chantre de la souffrance et de la vanité. Néanmoins, dans « I and My Chimney », le narrateur invoque lui aussi Salomon, « dont les sentiments [...] correspondent entièrement aux [siens]<sup>42</sup> ». Cette remarque ne manque pas de surprendre de la part d'un amateur de Montaigne et sa philosophie des plaisirs<sup>43</sup>. Il s'agit donc soit d'une hypocrisie, soit d'une lecture qui voit aussi dans l'Ecclésiaste un discours sur la joie et les plaisirs terrestres, lecture historiquement avérée bien que minoritaire, qui est le résultat d'une tension centrale entre joie et vanité dans le livre de Qohélet<sup>44</sup>.

Ces deux visions de l'Ecclésiaste sont liées à une ambiguïté fondamentale dans le texte biblique au sujet des plaisirs terrestres, dont Melville était

39 *P*, 707, 83.

40 *UP*, 456, 1217. Néanmoins, toute la nouvelle peut être lue comme une méditation sur la joie, en particulier la joie mystique (et finalement mortelle), procurée par le coq.

41 *CM*, 853, 1077.

42 *UP*, 566, 1317.

43 *UP*, 557, 1309.

44 Sur ces lectures opposées qui suggèrent que le texte de Qohélet est à la fois pessimiste et optimiste, sombre et joyeux, voir : Eunny P. Lee, *The Vitality of Enjoyment* (op. cit., p. 32), et sur le caractère positif de la joie dans l'Ecclésiaste : Roger N. Whybray, « Qoheleth, Preacher of Joy » (*Journal for the Study of the Old Testament*, vol. 7, n° 23, 1982, p. 87-98).

probablement conscient si l'on en croit les passages qu'il avait soulignés dans sa Bible<sup>45</sup>. On peut faire l'hypothèse que si, pour Ismaël, Salomon recèle d'« insondables merveilles<sup>46</sup> », c'est aussi parce que les préceptes de Qohélet oscillent entre la perception de la vanité de toute chose et l'assertion de la joie possible dans l'existence incarnée. Si tout est vanité, le contrepoint de la vanité, c'est la joie. Les recommandations de l'Ecclésiaste sur ce point sont explicites et récurrentes : « J'ai donc loué la joie, parce qu'il n'y a de bonheur pour l'homme sous le soleil qu'à manger et à boire et à se réjouir » (VIII, 15). L'existence terrestre est caractérisée par l'expérience conjointe de la vanité comme constat et de la joie comme réponse. Cela décrit bien la posture éthique d'Ismaël dans son récit. Le livre de l'Ecclésiaste est le premier grand texte structuré par antipéristase, à l'image de l'ordonnement divin du monde : « Au jour du bonheur, sois heureux, et au jour du malheur, réfléchis : Dieu a fait de l'un le contrepoint de l'autre [*God also hath set the one over against the other*] » (VII, 14)<sup>47</sup>.

Les rapports antipéristatiques de souffrance et de joie chez Melville sont ainsi liés à une lecture de l'Ecclésiaste qui reconnaît le balancement constant de la joie et de la vanité. Néanmoins, si la joie chez l'Ecclésiaste est d'inspiration divine, don et réponse de Dieu, transcendance au cœur de l'éphémère<sup>48</sup>, Melville reconnaît dans sa fiction les ressources d'une joie sans transcendance, qui n'a pas besoin des ressorts divins.

45 Mark Heidmann, « The Markings in Herman Melville's Bibles », *Studies in the American Renaissance*, 1990, p. 380-381. Heidmann identifie les passages de l'Ecclésiaste marqués par Melville : les plus sombres (tels que I, 4, 11 ; III, 19-20 ; VI, 6 ; IX, 11) mais aussi ceux qui recommandent de prendre plaisir à l'existence terrestre (II, 13, 24 ; III, 13, 22 ; V, 18). Pour Stephen J. Bennett (« "A Wisdom that is Woe": Allusions to Ecclesiastes in *Moby-Dick* », *Literature & Theology*, vol. 27, n° 1, 2013, p. 48-64), Melville privilégie une interprétation pessimiste de l'Ecclésiaste, mais nous considérons plutôt qu'il préserve l'ambivalence du texte biblique et met en valeur un même balancement constant entre joie et vanité.

46 *MD*, 466, 1248.

47 Traduction de Louis Segond légèrement modifiée pour rester au plus près de la *King James Bible*.

48 Voir Marc Faessler, *Qohélet philosophe. L'éphémère et la joie*, Genève, Labor et Fides, 2013, p. 9, 95-96.

La joie permet de dire à la fois oui et non, et peut en cela devenir une posture éthique.

### La sagesse du rire

La joie, chez Melville, n'est pas le signe de la foi, ou la certitude de la grâce, mais une forme de résilience face à l'incertitude théologique et épistémologique. Elle est à la fois acceptation et révolte, forme de persévérance dans l'être et augmentation de la puissance d'agir, dirait Spinoza, qui s'exerce face à la souffrance. Elle est aussi expressive : elle éclate dans le rire. Le philosophe, penseur du ventre, adopte une philosophie pratique du rire, comme un condiment face à l'adversité. Le rire peut ainsi avoir pour fonction d'affirmer la vie malgré la souffrance et la mort, dans un éclat d'exubérance joyeuse, comme le dit Babbalanja : « Il nous faut rire ou mourir ; rire, c'est vivre<sup>49</sup> », et comme le souligne Camus à propos de la fiction de Melville : « la santé, la force, un humour jaillissant, le rire de l'homme y éclatent<sup>50</sup> ».

Dans *Moby-Dick*, Stubb est le représentant le plus manifeste de ce rire vital hyperbolique. Il en fait le principe de sa sagesse autoproclamée (« *sage Stubb*, puisque tel est mon titre ») et déclare qu'« un bon éclat de rire est la plus sage réponse, et la plus commode, à toutes les bizarreries du monde<sup>51</sup> ». Son rire constitue ainsi sa principale qualité de meneur : son calme « enjoué » (« *humorous* ») lui permet d'adopter une attitude parfaite dans les situations les plus critiques<sup>52</sup>, et de motiver ses hommes avec un ton qui mêle « la farce à la fureur » et fonctionne comme un charme, « par simple contraste » avec le danger<sup>53</sup>. Ce rire a même quelque chose d'hérétique dans sa radicalité, comme le signale Ismaël mentionnant sa « bonne humeur presque sacrilège<sup>54</sup> ». S'il est

49 *M*, 1159, 1275.

50 Albert Camus, « Herman Melville » (1952), dans *Œuvres complètes*, t. III, 1949-1956, éd. Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 899.

51 *MD*, 198, 975.

52 *MD*, 406, 1187.

53 *MD*, 248-249, 1026.

54 *MD*, 142, 918.

déconcertant par son caractère parfois « si étrangement ambigu<sup>55</sup> », il est aussi forcé, c'est-à-dire l'effet d'une posture éthique volontairement adoptée face au risque, par commodité, comme l'explique Stubb<sup>56</sup>.

La sagesse du rire est l'objet d'un éloge dans le chapitre 183 de *Mardi*, qui doit se comprendre dans le cadre de l'intertexte renaissant du roman, car les auteurs renaissants héritent des « conceptions du rire exaltant, régénérant » issues du bas Moyen Âge, selon Jean-Marc Moura, qui précise que Rabelais, Montaigne puis Spinoza insistent sur « le caractère bienfaisant du rire », en particulier contre la mélancolie<sup>57</sup>. C'est dans cette tradition que s'inscrit Babbalanja, qui cite Rabelais (« Tous les sages ont ri, [...] Rabélé hurlait de rire<sup>58</sup> ») et fait du rire un principe d'affirmation vitale. Il reprend et détourne les rapports de chagrin et sagesse (Ecc. 1, 18), profondeur et superficialité, en faisant du rire la sagesse suprême : « Il y a [...] une pensée profonde qui n'a que le rire pour s'exprimer. [...] la vraie souffrance a un visage gai. Il est superficiel, le chagrin qui fait triste mine<sup>59</sup>. » Si la sagesse est dans le rire, c'est aussi parce qu'il permet de combattre le *topos* romantique du *tedium*, comme le note Taji, reconnaissant les bienfaits occasionnels du « joyeux drille », qui « allège le poids assomant [*tedium*] de l'existence »<sup>60</sup>.

Cette jovialité renaissante fait contraste avec les nombreuses figures mélancoliques de l'œuvre melvillienne : Toby le « mélancolique » dans *Typee*, Nord le « saturnien » dans *White-Jacket*, Isabel dans *Pierre*, ou Vine dans *Clarel*. Cependant, l'importance (thérapeutique) de leurs contrepoints joyeux est tout aussi grande : Long-Spectre dans *Omo*,

55 *MD*, 249, 1026.

56 *MD*, 545, 1330.

57 Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, p. 20. Pour Rabelais, dont l'éloge du rire dans *Gargantua* est célèbre, l'humour est un « *catholicon* », terme utilisé par l'escroc dans *The Confidence-Man* pour qualifier l'humour (*CM*, 790, 1015). De même, pour Spinoza, « le rire est [...] une Joie pure », « bon pour lui-même », signe d'épanouissement de l'être, et remède pour « chasser la mélancolie » (*Éthique* [1677], éd. Robert Misrahi, Paris, PUF, 1990, p. 260).

58 *M*, 1159, 1275.

59 *M*, 1159, 1274-1275.

60 *M*, 637, 695.

Jack Chase et William (« un philosophe enjoué [*laughing philosopher*] », « remède contre la mélancolie »<sup>61</sup>) dans *White-Jacket*, Millthorpe dans *Pierre*. Si ces deux types de personnages entrent en contrepoint, c'est pour éviter toute naïveté dans la description de la joie, car les narrateurs melvilliens détestent la joie naïve : Ismaël le premier, mais aussi le narrateur de *White-Jacket*, qui critique Sans-Terre (Landless), « toujours hilare », mais « sans âme » ni « dignité humaine »<sup>62</sup>. La joie sérieuse reconnaît la nature composite et tragique du monde. De même, le rire peut n'être qu'une façade, comme le suggère Babbalanja (« le rire, est-ce la joie<sup>63</sup>? »), qui prêche la bonne humeur mais reconnaît aussi la réalité des larmes ; il est un mélancolique, comme Ismaël, aux humeurs contradictoires (au sens psychologique comme physiologique) : « J'avais envie de pleurer, mais mon corps avait envie de rire, et nous étions en train d'étouffer tous ensemble<sup>64</sup>. »

Dans *The Confidence-Man*, le cosmopolite fait régulièrement l'éloge de la joie, de l'humour et du rire, à la fois comme principe de vie<sup>65</sup> et comme opérateur critique, ainsi que le montre son conseil à l'enfant qui rit, à la fin du roman. Au vieil homme qui enjoint à l'enfant d'arrêter de rire, il répond : « Non, de grâce, [...] ne lui donnez pas à penser que le rieur est persécuté et tourné en dérision [*persecuted for a fool*] en ce bas monde<sup>66</sup>. » Le rire n'a rien d'idiot. Plus tôt, le narrateur avait mis en garde ses lecteurs contre les préjugés qui conduisent à dénigrer la jovialité, en racontant l'anecdote d'un savant qui méprise un « godelureau », avant de se rendre compte qu'il s'agit de Sir Humphrey Davy, grand scientifique anglais<sup>67</sup>. De même, la jovialité légère (« *jaunty levity* ») de l'homme à la casquette ne doit pas tromper : il est « capable de tenir un discours philosophique et chargé d'humanité<sup>68</sup> ». Il ne faut donc

61 *WJ*, 380, 402.

62 *WJ*, 721, 752 ; 723, 753.

63 *M*, 861, 952.

64 *M*, 1049, 1160.

65 *CM*, 790, 1014.

66 *CM*, 882, 1104.

67 *CM*, 673, 907.

68 *CM*, 674, 907.

pas sous-estimer l'homme qui rit, qui peut aussi penser sérieusement, associer « profondeur et légèreté » pour reprendre le titre d'un poème de Melville (« Profundity and Levity »), car selon les termes d'un autre poème : « Héroïque dans ta légèreté [*levity*] étais-tu, Jack Roy<sup>69</sup>. »

Dans *Clarel* se pose la question : « [...] seul celui / Qui rit est considéré comme sot / Pourquoi cela ? Nous ne chercherons pas à savoir<sup>70</sup>. » La question est en réalité complexe : le préjugé contre le rire ne doit pas faire oublier que rire et joie sont aussi des opérateurs critiques de transformation, qui retournent la défaite en victoire, la souffrance en plaisir, la tragédie en comédie, comme le montre l'humour tragique d'Ismaël dans *Moby-Dick*. « *Tragique*, écrit Deleuze, désigne la forme esthétique de la joie. [...] Ce qui est tragique, c'est la joie<sup>71</sup>. » Ainsi, la composante la plus centrale du tragique melvillien, ce n'est pas la souffrance (la souffrance est bête), mais plutôt la possibilité du plaisir et de la joie, l'expérience antipéristatistique d'un monde composite, où terreur et joie, souffrances et plaisirs, se nourrissent mutuellement.

« TALES OF TERROR TOLD IN WORDS OF MIRTH » :

L'HUMOUR TRAGIQUE DANS *MOBY-DICK*

Joie et terreur sont deux affects complémentaires dans *Moby-Dick*, qui coexistent dans l'expérience de la vie à bord du *Pequod*, mais aussi dans un mode d'énonciation qui caractérise le discours d'Ismaël le survivant : l'humour. C'est bien d'un ton allègre que celui-ci raconte son récit de terreur, comme les harponneurs travaillant aux fourneaux, qui « narr[ent] d'un ton allègre leurs récits de terreur », dans un passage du chapitre « The Try-Works » construit sur une esthétique gothique qui conjugue isotopie de l'enfer, personnification (ou plutôt, animalisation) des éléments du décor (le vent hurle, la mer bondit, le

69 Herman Melville, « Jack Roy », *Published Poems*, éd. Robert C. Ryan, Harrison Hayford, Alma MacDougall Reising & G. Thomas Tanselle, Evanston/Chicago, Northwestern UP/The Newberry Library, 2009, p. 217. La figure de Jack Roy est inspirée de Jack Chase.

70 C, 199.

71 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, PUF, 2014, p. 26.



navire grogne), et clair-obscur en rouge et noir. Le *Pequod*, fournaise navigante, devient ainsi la « réplique matérielle momentanée de l'âme du monomaniacque qui le command[e] ». C'est donc du plus profond des ténèbres (« *that blackness of darkness* ») que surgissent les « rires barbares » et « fourchus » des harponneurs, comme des langues de feu<sup>72</sup>. Ce contraste de la gaieté et de la noirceur donne à leur rire quelque chose de diabolique, et même tragique, si l'on en croit les termes d'Ismaël dans un passage qui précède, associant déraison, joie et prédestination pour décrire « le vaisseau prédestiné, jovial parfois au-delà de toute raison<sup>73</sup> ». L'expression « *blackness of darkness* » fait en outre écho à « Hawthorne and His Mosses », où elle est utilisée par Melville pour souligner la réalité de la noirceur dans la fiction d'Hawthorne, sous ses apparences lumineuses<sup>74</sup>. Or, chez Hawthorne, le rire qui surgit face à la noirceur peut détenir un « pouvoir tragique », dit le narrateur de *The House of the Seven Gables* (1851) décrivant Clifford, qui n'est pas doué de ce « pouvoir tragique du rire », « profond » et « ardent », devant les « pires aspects de la vie »<sup>75</sup>. À l'inverse, Ismaël fait montre, dans son récit, de cette posture éthique qui consiste à rire de la noirceur (une dynamique antipéristatique), sous une forme privilégiée : l'humour<sup>76</sup>.

Comme Stubb, Ismaël loue les vertus du rire : « un rire franc est une excellente chose<sup>77</sup> ». Il n'adopte cependant pas la même posture. Stubb et Starbuck définissent deux positions antithétiques : l'esprit de sérieux de Starbuck s'oppose à la philosophie hyperbolique du rire de Stubb. Leurs divergences suggèrent deux esth/éthiques, deux manières, au double sens éthique et stylistique, de mettre en forme leur rapport au monde, comme le résume Achab : « Vous êtes les deux pôles contraires d'une seule

72 *MD*, 464, 1246.

73 *MD*, 452, 1233.

74 *UP*, 1159. Traduit dans *MD*, 1099.

75 Nathaniel Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, dans *Collected Novels*, New York, Library of America, 1983, p. 493-494.

76 On ne s'intéresse pas ici aux liens entre l'humour chez Melville et les formes traditionnelles de l'humour américain. Sur cette question, voir John Bryant, *Melville and Repose: The Rhetoric of Humor in the American Renaissance*, Oxford, OUP, 1993, p. 31-128.

77 *MD*, 51, 825.

et même chose ; [...] et vous constituez à vous deux toute l'humanité<sup>78</sup>. » Le rire hyperbolique de Stubb n'a pas le sens du tragique : Achab critique Stubb, qui rit d'une épave (une attitude « sans âme », dit-il – l'hôpital se moque de la charité), et lui oppose la vision tragique de Starbuck, qui la perçoit au contraire comme un sinistre présage du destin. Pour Stubb, la destinée n'est jamais tragique, mais toujours confortable : c'est « l'infaillible confort de penser que tout [est] écrit d'avance », dit-il<sup>79</sup>. En conséquence, bien que qualifié d'« humoriste » (« *one of those odd sort of humorists* ») par Ismaël<sup>80</sup>, il est plutôt un comique, constatant et assertant le contraire (sans douleur), plutôt que relevant le sentiment (tragique) du contraire<sup>81</sup>. Face à l'étrangeté du monde, Stubb choisit le mode esthétique du comique, Starbuck celui du tragique, et Ismaël une *via media* : l'humour tragique<sup>82</sup>.

L'humour tragique d'Ismaël est à la fois une posture existentielle et un mode d'énonciation, c'est-à-dire une éthique et une esthétique. À la différence du comique qui relève d'une mise en scène en troisième personne, l'humour relève d'un acte d'énonciation que la narration en première personne peut véritablement « performer ». Il permet de construire et projeter un certain *ethos* d'Ismaël-narrateur tout en décrivant l'éthique d'Ismaël-personnage selon un certain style (une esthétique). Le caractère d'Ismaël, en tant qu'artiste fictif, se construit ainsi de la même façon que la spiritualité de l'artiste se dévoile dans ses traits d'humour, selon Hegel : « Dans l'humour, c'est la personne de l'artiste qui se produit tout entière dans ses traits tant particuliers que profonds, de sorte que ce dont il s'agit avant tout dans cette forme de

78 MD, 598, 1385.

79 MD, 198, 975.

80 MD, 249, 1026.

81 Selon la distinction de Luigi Pirandello entre le comique, la constatation du contraire, et l'humour, le sentiment du contraire (« Essence, caractères et matière de l'humorisme » [1908], dans *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, Paris, Gallimard, 1990).

82 Stubb et Ismaël sont d'accord pour trouver le monde étrange (« *queer* » pour l'un, « *strange* » pour l'autre) et d'en rire. Ismaël s'inscrit en outre dans la continuation de l'éloge mardien du rire, et plus particulièrement dans celle de la « gaieté désespérée » de Donjalolo (M, 827, 915).

l'art, c'est de la valeur spirituelle de l'artiste<sup>83</sup>. » Dans le cadre d'un texte de fiction, l'humour narratif devient ainsi un effet de surface qui a sa profondeur, au sens où il projette et construit esthétiquement l'image d'un caractère, un *ethos*, une éthique.

Le chapitre « The Hyena » est central dans la formulation et l'illustration de cette posture esth/éthique. Après avoir décrit la vie comme une étrange affaire hybride et une « énorme farce », dont l'homme ne saisit pas les tenants et aboutissants, Ismaël décrit néanmoins une « humeur étrange et fantasque [*wayward mood*] » qui le « surprend en pleine gravité », transformant les événements de la plus grande importance en un « simple épisode de la farce universelle ». Cela constitue une philosophie éthique (une « insouciantie philosophie de desperado ») qu'Ismaël fait sienne. L'homme possédé par cette humeur « avale tout [...] ce que le monde visible et le monde invisible contiennent de plus coriace et de plus indigeste », jusqu'à « la mort même », comme l'autruche digère « balles et pierres à fusil »<sup>84</sup>. Cette image de l'ingestion-digestion suggère que l'humoriste tragique digère les vicissitudes du monde par l'humour, défini ainsi comme une opération digestive à la fois physique et énonciative<sup>85</sup>. Si le terme *mood* signifie en premier lieu ici une humeur, un état d'esprit, il peut aussi désigner un mode au sens linguistique (comme on parle de mode indicatif dans le système verbal), et en examinant attentivement les termes d'Ismaël (« *with it I now regarded this whole voyage of the Pequod* »), on remarque qu'il suit cette humeur à deux niveaux : lors des événements vécus par Ismaël-personnage, mais aussi au temps de l'énonciation par Ismaël-narrateur. Le déictique *now*, s'il relève clairement d'un repérage passé marqué par le prétérit, laisse tout de même entendre le présent de son énonciation

83 Georg W. F. Hegel, *Esthétique*, t. II, *L'Art symbolique*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, p. 356.

84 *MD*, 258, 1035.

85 En anglais, l'adjectif *wayward* désigne ordinairement une personne obstinée (« *self-willed* ») qui a le goût de la contradiction (au sens de « *perverse* »), selon le *Webster's Dictionary* de 1846 : « *Froward; peevish; perverse; liking his own way* ». L'expression « *wayward mood* » est probablement un souvenir de Shakespeare (*The Comedy of Errors*, IV, 4, l. 4).

et suggère que le récit qui est en train de se faire adopte ce même mode « humoristique ». Ce double repérage informe tout le bref chapitre, faisant de cette digestion à la fois une posture éthique adoptée dans la diégèse et une posture énonciative adoptée dans le récit rétrospectif. Ainsi se trouvent conjuguées éthique et esthétique, au sens où la posture éthique s'exprime et se constitue dans un mode du dire : l'humour.

Après la profession de foi philosophique énoncée dans un présent de vérité générale, la suite du chapitre illustre et « performe » ce processus de digestion de l'adversité par l'humour. Le dialogue entre Ismaël et ses trois interlocuteurs (Quiqueg, Stubb et Flask) reprend, empreint d'un humour pince-sans-rire : « Monsieur Stubb, je vous ai entendu dire que, de tous les baleiniers que vous avez connus, M. Starbuck, notre second, était de loin le plus avisé et le plus prudent. J'imagine donc que piquer droit sur une baleine en fuite, la voile hissée en pleine rafale dans la brume, est le comble de la sagesse chez un pêcheur de baleine<sup>86</sup>? » On note ici certaines caractéristiques de l'humour : l'exagération du caractère solennel de la prise de parole, ainsi qu'une contradiction perçue entre le comportement dangereux de Starbuck et sa réputation de prudence. L'humour du passage prend ensuite la forme d'une parodie de discours légal. Les trois interlocuteurs deviennent les « témoins impartiaux » d'un « dossier », qu'Ismaël présente sous la forme d'un affidavit dont la dimension parodique et humoristique est soulignée par la répétition anaphorique de l'hypothétique « considérant » (« *considering* »), avant la conclusion : « [...] considérant enfin que, poursuivant le cachalot blanc, j'étais engagé dans une chasse de tous les diables – je me dis que, tout compte fait, j'avais intérêt à descendre au poste pour y rédiger le brouillon de mes dernières volontés<sup>87</sup>. » La perspective de la mort est ainsi domestiquée par la parodie d'une déclaration légale qui conclut avec humour à la nécessité d'écrire un testament, « diversion » à laquelle les marins prennent « plaisir » : « C'était la quatrième fois que je m'y livrais au cours de ma vie nautique<sup>88</sup>. » L'écriture du testament est ainsi

---

86 *MD*, 258, 1035.

87 *MD*, 259, 1036.

88 *Ibid.*

à la fois dramatisée par la parodie de discours solennel et dédramatisée par l'humour. Le testament est bien une « diversion », à la fois un divertissement et une esquivé face à la mort, qui a pour fonction de désamorcer le risque perpétuel de mort pour mieux y faire face. Ce double mouvement de dramatisation et dédramatisation (qui donne du plaisir) est, comme dans la cétologie, caractéristique de l'humour ismaélien.

L'écriture du testament est donc une performance au double sens du terme, une mise en scène et une cérémonie performative qui soulage : « Une fois la cérémonie terminée, je me sentis plus léger<sup>89</sup> ». En anglais, Ismaël utilise l'expression « *After the ceremony was concluded upon the present occasion* », où l'on retrouve l'ambiguïté du déictique *now*. Certes, il s'agit d'un événement passé, mais l'adjectif *present* rappelle que le récit *a posteriori* répète et continue la performance de désamorçage. La cérémonie est donc double, en tant qu'elle raconte la résolution d'Ismaël-personnage comme une conversion éthique et la perpétue par l'humour du récit lui-même, raconté rétrospectivement par Ismaël-narrateur. Tout le passage est ainsi construit sur le double jeu du double *je*, comme le signale la remarque d'Ismaël : « Je me survivais ; ma mort et mes funérailles étaient serrées à double tour dans mon coffre<sup>90</sup>. » En anglais, l'expression « *I survived myself* » signifie littéralement qu'après avoir écrit son testament, Ismaël se considère comme vivant « en sursis », mais le prétérit anglais est ambigu, il marque aussi le dédoublement du *je* survivant, entre personnage et narrateur : le narrateur a bien *survécu* au personnage. De même, ce « coffre » fait référence au coffre où est rangé le testament, tout en revêtant un sens proleptique créé par la narration rétrospective : Ismaël, narrateur et témoin, a justement survécu grâce à un coffre (le cercueil de Quiqueg, que celui-ci utilisait comme « coffre personnel<sup>91</sup> »). Le récit rétrospectif fait donc d'Ismaël un « Lazare » à double titre, à la fois au moment des événements, comme il l'indique lui-même, et au moment de l'énonciation. L'humour de ce chapitre est bien « lazaréen » : il permet à Ismaël-personnage et Ismaël-narrateur de

89 *Ibid.*

90 *MD*, 259, 1036-1037.

91 *MD*, 524, 1307.

coexister, au sens poétique et énonciatif du terme. Il devient ainsi ce que Jane Mushabac appelle un « humour de survie<sup>92</sup> » et Jonathan A. Cook une forme de « résilience comique<sup>93</sup> ».

Dans « The Hyena », la description-performance de cette philosophie de l'humour combine donc deux traits fondamentaux de l'humour ismaélien : l'image de la digestion rappelle les origines corporelles de l'humour comme remède au déséquilibre des humeurs, et cet humour humoral devient, par la performance du discours humoristique en première personne face à la mort, un mode de discours tragique. On note ainsi, dans *Moby-Dick*, la continuité de la mélancolie et de l'humour, physiologiquement et étymologiquement liés. La voix d'Ismaël désamorçe l'angoisse de la mort et la prédestination tragique par l'humour (un humour noir). C'est donc par un retour à ses origines physiologiques que l'on peut comprendre l'esth/éthique ismaélienne de l'humour tragique.

#### Humour et humeurs

Ismaël est un mélancolique. Sa « noire mélancolie » (« *hypos* ») est le fondement de sa vision farcesque du monde et la raison pour laquelle il prend la mer, comme il l'explique dans le premier chapitre, où il déclare s'embarquer pour fuir la tentation du suicide, sa façon de « chasser la morosité » (« *driving off the spleen* ») et « corriger le désordre de ses humeurs »<sup>94</sup>. Ismaël travaille ainsi contre le *spleen*, aux deux sens du terme, à la fois humeur physiologique et humeur psychologique. Ce corps humoral et ses humeurs demandent un traitement adapté : la thérapie par l'humour.

92 Jane Mushabac, « Ishmael or Ishfemale: Gender and Humor », *The Columbia Journal of American Studies Online*, 2007, en ligne : <http://www.columbia.edu/cu/cjas/ishfemale.html>, consulté le 11 octobre 2018.

93 Jonathan A. Cook, *Inscrutable Malice: Theodicy, Eschatology, and the Biblical Sources of Moby-Dick*, DeKalb, Northern Illinois UP, 2012, p. ix. Cook lit *Moby-Dick* à la lumière d'un modèle biblique alternant passages tragiques et passages comiques (p. 160). Toutefois, il s'intéresse plus au comique comme mode de mise en scène qu'à l'humour comme posture énonciative.

94 *MD*, 21, 795.

Le terme *spleen* inscrit Ismaël et son récit dans une double tradition, médicale et littéraire, qui relie la mélancolie à l'humour. Il désigne originellement, par métonymie, une affection localisée dans la rate (« *spleen* »), et par voie de conséquence un état psychologique expliqué par son origine physiologique. Selon la théorie médicale des humeurs d'Hippocrate, qui imprègne toute la physiologie de la Renaissance<sup>95</sup>, la mélancolie, ancêtre du *spleen*, s'expliquait par le déséquilibre des humeurs (bile noire, bile jaune, sang et phlegme) et en particulier l'excès de bile noire dans la rate. Le sens actuel du terme *humeur* est ainsi issu d'une transition sémantique du physiologique au psychologique, de l'humeur qui relève des flux et fluences dans le corps de la physiologie classique, à l'humeur qui désigne un état d'esprit ou une disposition passagère, dès le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>96</sup>. De même, le terme *humour*, qui apparaît à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle en Angleterre pour désigner une tournure d'esprit particulière, est étymologiquement lié aux humeurs, et, comme la mélancolie, à l'une d'entre elles en particulier : la bile noire. En effet, Aristote notait déjà, comme le rapporte Burton, que l'homme d'humeur mélancolique était plus susceptible que les autres d'avoir de l'esprit/humour<sup>97</sup>.

C'est Ben Jonson qui a rendu possible l'emploi du terme *humour* en Angleterre pour désigner une « drôlerie particulière » qui n'avait pas encore de nom<sup>98</sup>. Comme l'explique Jonathan Pollock, la comédie des humeurs de Jonson, genre théâtral qui met en évidence la transition des humeurs humorales aux humeurs-caractères, est une étape essentielle dans la conceptualisation de l'humour, en ce qu'elle crée un lien nouveau entre une série médicale (l'humour comme pathologie humorale) et une série esthétique (l'humour comme genre comique)<sup>99</sup>. Avec Jonson,

95 Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour?*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 15.

96 *Ibid.*, p. 13.

97 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, Clarendon Press, 1989, vol. 1, p. 400. Burton utilise le terme *witty*, le plus proche équivalent disponible en son temps du terme *humour*, qui n'avait pas encore pris son sens moderne. Pirandello perpétue ce lien entre mélancolie et humour (« Essence, caractères et matière de l'humorisme », art. cit., p. 126).

98 Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour?*, op. cit., p. 47.

99 Voir aussi Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 48, 58.

Shakespeare est considéré comme l'un des premiers grands humoristes anglais. Ses personnages mélancoliques transforment leur humeur en humour (satirique), tels Jaques dans *As You Like It*, ou Hamlet, le plus célèbre<sup>100</sup>. Ismaël n'est sur ce point pas très différent d'Hamlet : son rire prend sa source dans sa mélancolie. Son humour est à la fois le symptôme d'un déséquilibre humoral et l'instrument d'un rééquilibrage, car pour Paracelse, grand médecin humoral, le rire est le meilleur des médicaments<sup>101</sup>. Ce conseil hérité d'Aristote (qui, dans le célèbre Problème XXX, suggère que si la terreur refroidit la bile noire, le rire la réchauffe<sup>102</sup>) est repris par nombre d'auteurs antiques et renaissants, comme Sénèque, Montaigne et Burton<sup>103</sup>. Ismaël met ainsi en œuvre une automédication par l'humour pour soigner son humeur.

Dans *Mardi*, le lien entre récit et humeur est évoqué dans un passage qui convoque, à la faveur d'une référence à *The Anatomy of Melancholy*, la tradition littéraire qui associe humour et mélancolie. Le narrateur note qu'une citation de Burton sur la mélancolie lui donnerait plus de plaisir que les histoires de marins infiniment et platement répétées<sup>104</sup>. Ainsi le discours sur la mélancolie peut-il traiter la mélancolie. Cet intertexte burtonien est central dans *Moby-Dick* pour deux raisons : la première, bien connue, est que l'œuvre de Burton fournit un modèle d'encyclopédie parodique, la deuxième, moins souvent notée, est que le traitement de la mélancolie passe aussi, pour Burton, par le discours. Comme Ismaël, le narrateur de *The Anatomy*, Democritus Jr., est atteint de mélancolie et prend la plume pour s'en guérir : « Lorsque j'entrepris

100 Pour Jonathan Pollock, Jaques et Hamlet sont représentatifs du passage de l'humeur à l'humour (*Qu'est-ce que l'humour?*, op. cit., p. 50-51, 59).

101 Jean Starobinski, « Recettes éprouvées pour chasser la mélancolie », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 32, 1985, p. 79.

102 Voir William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 102-103.

103 Burton recommande le rire et la joie comme remèdes à la mélancolie (*The Anatomy of Melancholy*, Oxford, Clarendon Press, 1990, vol. 2, p. 116-124).

104 *M*, 609, 665. Melville était un grand lecteur de *The Anatomy of Melancholy*, dont il avait acquis un exemplaire en 1848, qui se révéla avoir précédemment appartenu à son père. Burton est aussi cité par le narrateur de « Cock-A-Doodle-Do! » (*UP*, 455, 1217), lui-même un mélancolique qui avait auparavant lu *Tristram Shandy* (*UP*, 446, 1208).



cette tâche, [...] mon but était [...] de soulager mon âme par l'écriture [*to ease my minde by writing*<sup>105</sup>]. » Cette initiative burtonienne a également inspiré un autre intertexte important de *Moby-Dick*, *Tristram Shandy* (1759), grand récit humoristique s'il en est, qui est « écrit », dit Tristram, « contre le *spleen* »<sup>106</sup>. Pour Tristram, l'écriture a pour visée le rire, « pour extraire la bile et autres suc amers de la vésicule biliaire » (« *gall-bladder* », siège de la bile noire selon la médecine humorale, synonyme de *spleen*) et du « foie » (siège du sang), donc guérir les déséquilibres humoraux. Cette physiologie de l'humour en fait un traitement et un principe vital, comme l'écrit Sterne dans sa « Dédicace » : « Je vis dans l'effort constant de me défendre contre les maux de la mauvaise santé, et autres maux de l'existence, par la gaieté [*mirth*]<sup>107</sup>. »

Pour Sterne, l'écriture humoristique transforme l'affection mélancolique en affirmation d'être. Cette transformation passe aussi par le plaisir procuré par le rire. Ismaël s'inscrit parfaitement dans cette tradition : dans son récit – qui met en scène un petit théâtre des humeurs, au sens où il est lui aussi traversé de flux et de fluides (sang, spermaceti, lait...) –, l'humour permet à la fois le rééquilibrage des humeurs et la sublimation de la souffrance en plaisir. S'il a des vertus thérapeutiques, en termes humoraux, l'humour est aussi le moyen, en termes psychanalytiques, de retourner la mélancolie en plaisir. Pour Freud, il s'agit d'un mécanisme de défense du moi qui transfigure la réalité pour mieux la supporter. Le sujet négocie de cette façon les traumatismes du monde extérieur et montre qu'ils peuvent même devenir occasions de plaisir<sup>108</sup>. L'humour est ainsi plus qu'un mode de discours : il est un mode de rééquilibrage psychique, un « mode de pensée qui tend à

105 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, op. cit., vol. 1, « Democritus to the Reader », p. 7.

106 Laurence Sterne, *Tristram Shandy* [1759], New York, W.W. Norton & Co., 1980, p. 218. Tristram est, comme Ismaël, un humoriste mélancolique qui traite son humeur par l'humour (et aime à digresser). Melville a lu *Tristram Shandy* pendant son séjour en Angleterre en 1849.

107 *Ibid.*, p. xv.

108 Sigmund Freud, *Le Trait d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), voir en part. la partie IV, dans *Œuvres Complètes. Psychanalyse*, t. VII, 1905, éd. Jean Laplanche, Paris, PUF, 2014, p. 132-155.

l'épargne de la *dépense nécessitée par la douleur* », comme le résume André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* (1940), une revanche du principe de plaisir sur le principe de réalité<sup>109</sup>. En cela, l'humour comme posture éthique et esthétique est un processus à la fois physiologique et psychologique de défense contre la souffrance : le rééquilibrage des humeurs est un rééquilibrage des tensions psychiques<sup>110</sup>. L'humour d'Ismaël, issu de la mélancolie, devient ainsi le principe d'un plaisir paradoxal : l'humour noir représente « la prise exacte du principe contradictoire auquel se heurte toujours toute conscience de la vie », « une intense innervation du monde par le plaisir »<sup>111</sup>. Pour Ismaël, ce plaisir humoristique se prend, en particulier, face à la perspective de la mort, devenant ainsi une affirmation antipéristatique de vie, qui fait de son humour un humour tragique.

#### Humour et tragique

Bile noire, humeur noire et humour noir sont liés. Pour Breton, l'humour noir est une marque d'insoumission, c'est-à-dire non seulement une esthétique mais une manière de vivre (une éthique), et l'acte d'énonciation humoristique un acte subjectivant. De même, agissant comme remède à la mélancolie et se nourrissant de la noirceur, l'humour (noir) d'Ismaël combine soumission et insoumission au destin tragique. Rosenberry a décrit son humour comme « une approche oblique des significations tragiques et métaphysiques de son récit<sup>112</sup> ». Toutefois, cet humour tragique est moins oblique que frontal. Ce qui le

109 André Breton, *Anthologie de l'humour noir* [1940], Paris, Livre de poche, 1973, p. 15.

110 Sur les liens entre humeurs et pulsions, voir Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour?*, op. cit., p. 90.

111 Annie Lebrun, citée par Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 135. On ne s'intéresse pas ici aux plaisanteries grivoises d'Ismaël, qui peuvent être lues comme une manifestation du principe de plaisir (selon l'analyse freudienne du *Witz* obscène) tout en ayant une fonction critique. Voir Robert Shulman, « The Serious Functions of Melville's Phallic Jokes », *American Literature*, vol. 33, n° 2, 1961, p. 179-194.

112 Edward H. Rosenberry, *Melville and the Comic Spirit*, Cambridge, Harvard UP, 1955, p. 134.

rend tragique, c'est la combinaison d'une détermination (le destin, dont Ismaël fait souvent état et dont le caractère téléologique est renforcé par la narration rétrospective) et d'une posture individuelle humoristique face aux événements de ce destin, qui lui permet d'exprimer et assumer le caractère tragique de son itinéraire. Cette posture de gaieté face au tragique est décrite dès le chapitre « The Chapel », où il aperçoit des stèles de marbre qui lui rappellent le sort funeste des pêcheurs qui l'ont précédé, et conclut : « Oui, Ismaël, un sort [*fate*] identique pourrait être le tien. Cependant [*But*], je ne sais pourquoi, je ne tardai pas à me sentir à nouveau le cœur joyeux<sup>113</sup>. » L'adversatif *but* marque bien la réaction inattendue et pourtant spontanée de gaieté face au *memento mori*.

C'est ainsi comme un défi à la mort que s'exerce l'humour ismaélien comme posture esth/éthique. Comme dans « The Hyena », l'humour travaille son récit de manière paradoxale au sens où il dramatise et dédramatise à la fois la perspective de la mort. Ismaël explique par exemple : « [...] je suis prompt à percevoir une horreur mais puis tout de même [*still*] établir avec elle, si nul n'y fait obstacle, la plus cordiale relation [*be social with it*]. On a toujours intérêt, n'est-ce pas, à être dans les meilleurs termes [*friendly terms*] avec les occupants du lieu où l'on se trouve<sup>114</sup>. » Il dramatise, au sens où il met en scène et spatialise la cohabitation avec l'horreur, et dédramatise, en soulignant la familiarité de l'expérience par l'adversatif *still*. L'humour de survie est ainsi une véhémence calme, à l'image de sa décision originelle face à la tentation du suicide (« tranquillement, je lève l'ancre<sup>115</sup> »), une poét(h)ique de l'adversatif, qui prend pour cible privilégiée la mort. Raillant les pirates, dont la carrière « peut s'achever sur une situation exceptionnellement élevée, mais seulement à la corde d'une potence », Ismaël raille aussi la mort elle-même, par le biais d'une syllepse sur « *elevation* »<sup>116</sup>. Il fait par là œuvre d'humoriste selon la définition

113 MD, 58, 833.

114 MD, 26-27, 800. Traduction légèrement modifiée.

115 MD, 21, 795.

116 MD, 272, 1049. Rappelons que pour Jean-Marc Moura la syllepse est la figure maîtresse de l'humour (*Le Sens littéraire de l'humour, op. cit.*, p. 183).

qu'en donne Pirandello : il énonce le sentiment du contraire<sup>117</sup>. Le sentiment du contraire est une conscience du contradictoire par un changement de point de vue, ou plutôt, une superposition des points de vue, qui permet l'union des extrêmes : dans l'acte d'énonciation, la perception du tragique devient risible, aussi le tragique et le risible peuvent-ils coexister dans la perception-narration. Moura appelle cet effet de l'humour une « poétique de la coexistence<sup>118</sup> ». Il est aussi, pour Ismaël, un *èthos* de la coexistence. La vie est tragique, mais on peut en rire plus ou moins finement : « Car, en ce bas monde, les vents debout prévalent largement sur les vents arrière (si, du moins, l'on ne viole pas la maxime pythagoricienne)<sup>119</sup> ». La plaisanterie scatologique, qui repose sur une allusion à la recommandation diététique pythagoricienne d'un régime sans haricots pour éviter les flatulences, fait du corps matière à plaisanteries tout en énonçant une prise de position éthique : il faut faire face au vent, face à l'adversité. L'humour ismaélien, que Rosenberry appelle « métaphysique<sup>120</sup> », relève donc plutôt de l'éthique.

Cet humour, comme énonciation du sentiment du contraire, ne consiste pas à nier la souffrance ou la fatalité, mais à les accepter comme telles et en tirer du plaisir par la plaisanterie. Le principe du plaisir humoristique, s'exerçant dans le récit d'Ismaël dans le cadre particulier de la prédestination tragique, exprime et constitue une résignation joyeuse, ce que Nietzsche appellerait un *amor fati*<sup>121</sup>. L'humour fait cohabiter souffrance et plaisir, destin et libre arbitre, comme Ismaël cohabite avec la mort, pour devenir un élément essentiel de la composante

117 Luigi Pirandello, « Essence, caractères et matière de l'humorisme », art. cit., p. 117. À la différence du comique qui est la constatation du contraire, l'humour suppose une réflexion plus élaborée, le sentiment d'une contradiction, qui établit une relation entre deux objets qui semblent relever d'oppositions de formes et d'images. L'humour est ainsi un agencement d'opposés.

118 Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 183.

119 *MD*, 25, 799.

120 Edward H. Rosenberry, *Melville and the Comic Spirit*, op. cit., p. 105.

121 Sur cette notion, voir Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 276, dans *Œuvres*, éd. Jean Lacoste & Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, t. II, p. 165, pour qui l'*amor fati* consiste à « considérer comme la beauté ce qu'il y a de nécessaire dans les choses ». Ici, Ismaël voit le plaisir dans la souffrance.

tragique du roman. Cette coexistence des contraires (qui se nourrissent réciproquement) est clairement décrite dans les chapitres « The Line » et « The Monkey-Rope », qui reposent sur des images de cordes qui lient, relie et enchaînent dans un destin commun, à la fois terrible et gai. Dans ce cadre déterminant, l'individu n'a de latitude que sa propre posture, comme l'explique l'image du « tresseur de nattes ». Pour Ismaël, les lignes de la destinée (et des Parques), matérialisées par les fils de la natte, sont tissées selon le jeu de la « nécessité », du « libre arbitre » et du « hasard »<sup>122</sup>. Le sujet exerce son libre arbitre dans un cadre contraint, faisant courir sa « navette » le long des fils de la chaîne tout comme le marin, pris dans des cordes, n'a de latitude que dans sa posture vis-à-vis des cordes. Partant, le rapport des marins et d'Ismaël aux cordes symbolise des postures éthiques, les ressorts de leur libre arbitre dans le récit.

Dans le chapitre « The Line », Ismaël affirme « l'esthétique en toute chose », notable dans la ligne elle-même, à la fois « magique » et « horrible », et dans le rapport que les marins entretiennent avec elle<sup>123</sup>. Les membres d'équipage affairés autour de cette ligne sont comme des « charmeurs de serpents qui laissent les plus mortels reptiles folâtrer [*festooning*] autour de leurs membres<sup>124</sup> ». Ils deviennent des Laocoon, car l'image des serpents pour décrire la corde et ses « dangereuses contorsions » ne manque pas d'évoquer la célèbre sculpture du *Laocoon*, référence renforcée par la graphie /oon/ de « *festooning*<sup>125</sup> ». Les lignes-serpents sont des lignes qui enserrant, une image qui suggère le danger de souffrance et de mort, si la ligne venait à s'animer et à les enserrer sous l'effet d'un lancer de harpon. Le non-initié, dit Ismaël, tremble à la pensée d'un tel risque, mais sa description est dédramatisée par l'image

122 *MD*, 244, 1021.

123 *MD*, 314, 1091.

124 *MD*, 316, 1093.

125 Melville connaissait bien cette sculpture, citée dans *Mardi* (*M*, 890, 987), *Redburn* (*R*, 234, 252), ou encore *Clarel* (*C*, 118). Dans sa conférence intitulée « Statues in Rome » (1857), il y voit « le côté tragique de l'humanité » (« Reconstructed Lectures », dans *The Piazza Tales, and Other Prose Pieces*, éd. Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, G. Thomas Tanselle, et al., Evanston/Chicago, Northwestern UP/The Newberry Library, 1987, p. 404-405).

censée décrire la peur, dont le prosaïsme humoristique fait sourire: « [...] la moelle de ses os n'est plus que gelée tremblotante [*shaken jelly*<sup>126</sup>]. » Ce désamorçage de la tension tragique se poursuit dans la conclusion du paragraphe, qui insiste (avec humour) sur la familiarité des marins avec le risque de mort: avec « joyeuses saillies », « rires [...] éclatants », et « plaisanteries [...] fines », « les six membres d'équipage se jettent de toute la force de leurs avirons dans les mâchoires de la mort, la corde au cou, pour ainsi dire »<sup>127</sup>. Ismaël redouble leurs plaisanteries d'un bon mot, tout en en faisant l'image de l'humaine condition par un présent de vérité générale: « Tous les hommes vivent avec une ligne à baleine autour d'eux<sup>128</sup>. » Il s'agit d'une posture éthique propre aux marins: ils plaisantent et rient bien que pris au piège d'une corde qui est un nœud de pendu en puissance.

Si l'humour dans son acte d'énonciation exprime ainsi le sentiment du contraire, en ce que la perception du tragique de la condition humaine coexiste avec le plaisir de la plaisanterie, l'humour est aussi une *conduite* contraire, une philosophie pratique, comme l'indique la comparaison finale: « Et si vous êtes un philosophe, assis sur le banc de la baleinière, l'épouvante ne vous glacera pas [...] le cœur<sup>129</sup> [...] ». L'humour comme principe de conduite s'exerce face à la situation potentiellement mortelle par antipéristase, dans un face-à-face qui se nourrit du contraste, « dans les crocs [*jaws*] mêmes du péril », pourrait-on dire en reprenant l'expression de Pierre<sup>130</sup>, très similaire à celle d'Ismaël, qui parle de « mâchoires de la mort ». Les marins en sont les premiers capables, comme autant de déclinaisons de Stubb, qui convertit « les mâchoires de la mort [*the jaws of death*] en un fauteuil capitonné<sup>131</sup> ». Néanmoins, c'est aux yeux et dans la narration d'Ismaël que leur rire acquiert un pouvoir tragique, car les marins eux-mêmes n'ont pas véritablement conscience du tragique, comme Stubb, qui ne songe pas à la mort. Le tragique

---

126 *MD*, 316, 1093.

127 *MD*, 316-317, 1093.

128 *MD*, 317, 1094.

129 *Ibid.*

130 *P*, 709, 84.

131 *MD*, 142, 918. Traduction légèrement modifiée.

est dans la perception/narration d'Ismaël, pour qui, par exemple, « le rire malheureux » et les « étranges pantomines » de Pip « se mêl[ent] de manière si profondément suggestive à la noire tragédie du navire mélancolique, et la moqu[ent] »<sup>132</sup>. Rire et mélancolie s'entremêlent ici dans la *perception* d'Ismaël et constituent pour lui l'étoffe dont est faite la tragédie noire (tout droit issue de la bile noire) du *Pequod*.

Le chapitre « The Monkey Rope » confirme l'importance de cette posture est/éthique de l'humour tragique par un autre type de corde : la laisse à singe. Humour et danger coexistent dans un oxymore d'Ismaël : « *It was a humorously perilous business for both of us*<sup>133</sup>. » Là encore, la description du danger que court Quiqueg, entouré de requins, est pleine d'humour ; mais surtout, la laisse à singe qui attache Quiqueg à Ismaël symbolise le lien qui unit leurs destinées, sur un mode à la fois marital (« provisoirement unis [*wedded*] ») et fraternel (« mon inséparable jumeau ») : il s'agit là d'une « réjouissante mission » (« *cheerful duty* »), dit Ismaël. L'expression ne doit pas se lire comme une antiphrase, mais au contraire comme la reconnaissance de la joie de ce lien face au danger de mort<sup>134</sup>. La laisse à singe symbolise en effet une communauté de destins, « une société anonyme à deux associés » qui, si elle limite la liberté du sujet en subordonnant son destin individuel à un destin collectif, est bien néanmoins une chance<sup>135</sup>. Ce lien à la fois funeste et gai est à l'image du lien que l'humour établit entre Ismaël et le monde. Comme le rire des marins éclate au milieu du péril, l'humour d'Ismaël face au danger de mort est celui du spectateur embarqué, conscient de la vanité des choses et de la prédestination tragique, mais se nourrissant de ce spectacle pour en tirer une joie. L'humour manifeste ainsi l'état d'être simultanément détaché et attaché au monde, un état de tension sur la corde, témoignant à la fois d'une forme de sympathie avec l'objet de la raillerie (comme l'illustre le rapport des marins à la mort) et de

132 *MD*, 532, 1316.

133 « La situation était à la fois périlleuse et comique pour tous deux. » (*MD*, 356, 1135.)

134 *MD*, 355-356, 1135-1136.

135 L'amitié est aussi un des remèdes contre la mélancolie conseillés par Burton (*The Anatomy of Melancholy*, *op. cit.*, vol. 2, p. 106).

l'acceptation d'une communauté de destins<sup>136</sup>. En ce sens, il marque une forme d'empathie avec le sort commun, à la différence du comique dont le regard est détachant et qui relève d'une anesthésie momentanée du cœur<sup>137</sup>. Dans et par l'humour, *logos*, *ethos* et *pathos* sont liés, il n'y a pas d'anesthésie du cœur. Au contraire, il s'agit d'un *sentiment* (du contraire), qui est l'un des principaux ingrédients de l'encre sympathique d'Ismaël. L'humour empathique d'Ismaël est solidaire d'un devenir collectif qui, dans la narration rétrospective, prend la forme d'un destin, et participe pleinement à la dimension pathétique du récit. L'humour acquiert ainsi une fonction réparatrice<sup>138</sup>. Il est donc moderne, au sens où il sublime ses origines humorales pour devenir une posture esth/éthique empathique, qui différencie Ismaël de Stubb, « sans âme », et du charpentier, dont l'humour est « antédiluvien » car cruel et conjugué à une « placidité vaguement inquiétante »<sup>139</sup>. Melville lui-même associait l'amour et l'humour dans « Hawthorne and His Mosses », déclarant à propos d'Hawthorne que « l'amour et l'humour sont seulement les yeux avec lesquels pareil intellect considère le monde<sup>140</sup> ».

Plus qu'un ton, l'humour est donc dans le récit d'Ismaël à la fois un mode d'énonciation et un mode d'être, une esth/éthique qui est une forme de subjectivation fictive par laquelle Ismaël construit et exerce son libre arbitre fictionnel. Le sourire d'Ismaël n'est pas coupé de la sensibilité, il contient la joie et la tristesse, et son humour reconstitue la communauté des marins tout comme elle constitue une communauté

136 Dans *John Marr and Other Sailors* (1888), les marins sont liés (« *entwined* ») par le face-à-face joyeux de chacun avec la tempête (Herman Melville, *Published Poems*, éd. cit., p. 199). Dans *Two Years Before the Mast* (1840), Richard Henry Dana Jr. expliquait que l'« on doit rire de tout en mer », même lorsque l'on « réchappe d'une mort certaine » (*Two Years Before the Mast and Other Voyages*, New York, Library of America, 2005, p. 32-33).

137 Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1901], Paris, PUF, 1981, p. 4.

138 C'est l'empathie qui, pour Vladimir Jankélévitch, distingue l'ironie de l'humour, qui a partie liée avec l'amour (*L'Ironie* [1964], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010, p. 172, 178). Le cosmopolite fait une distinction similaire entre ironie « satanique » (*CM*, 761, 986) et humour « bénéfique » (*CM*, 790, 1015).

139 *MD*, 510, 1292.

140 *UP*, 1097, 1157.



de lecteurs, par l'effet de la narration en première personne qui facilite l'identification. Parce qu'il informe la narration rétrospective, l'humour agit ainsi comme une forme de *catharsis*, à la fois pour le personnage embarqué, le narrateur écrivant et le lecteur, qui, grâce à l'humour, prend plaisir à la narration d'événements terrifiants. La *catharsis* avait, pour Aristote, la vertu première de rétablir les équilibres humoraux et s'accompagnait de plaisir<sup>141</sup>. Il y a ainsi, dans la sublimation de la terreur en plaisir opérée par l'humour tragique d'Ismaël, quelque chose de cathartique. Les sentiments de crainte et pitié tragiques sont équilibrés par le plaisir humoristique, qui produit ses effets cathartiques à deux niveaux : pour l'énonciateur-narrateur mélancolique, sur qui l'action concomitante de terreur et plaisir, tragique et humour, constitue une cure, et pour le lecteur, qui suit le récit humoristique d'une tragédie noire. On peut donc parler d'une physiologie ismaélienne de l'humour, qui fait effet sur le corps mélancolique fictif d'Ismaël ainsi que sur le corps du lecteur.

La conclusion de Jean-Marc Moura est lumineuse pour comprendre l'humour d'Ismaël : « [...] l'humour apparaît finalement lié au fait de chercher et de trouver le plaisir là où il n'est pas, dans l'inconsistance du monde et du langage, dans la contradiction entre noblesse et ridicule inhérente à la réalité humaine, dans l'importance risible du moi<sup>142</sup>. » L'humour est l'une des formes que revêt le mystère de la joie, s'exerçant de manière immotivée, face à tout et contre tout. Si le repos n'est jamais atteint de manière pérenne, l'humour en tant que mode d'énonciation et mode d'existence permet la mise en tension des contraires, plaisir et terreur, libre arbitre et nécessité. *Moby-Dick* peut ainsi être simultanément un grand roman tragique et un grand roman comique. La vie en antipéristase est à la fois digérée (par Ismaël-personnage) et représentée (par Ismaël-narrateur) grâce au mode énonciatif de l'humour, seul capable de percevoir et conjuguer les opposés, la contradiction

141 William Marx définit la *catharsis* selon Aristote comme « une action d'équilibrage du mélange humoral » (*Le Tombeau d'Édipe*, *op. cit.*, p. 105). Il n'y a pas de contradiction entre la *catharsis* et le plaisir : la *catharsis* donne du plaisir (p. 96).

142 Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, *op. cit.*, p. 269.

dynamique de la vie entre plaisirs et souffrance, liberté et nécessité. Le sourire, l'arme du sage, disait Alain, fait donc intégralement partie de la sagesse d'Ismaël, comme posture face au destin, éthique et forme de vie dans la fiction. Si le rire de Stubb peut sembler diabolique, l'humour d'Ismaël a plutôt quelque chose de religieux, en ce qu'il constitue la voie d'un salut individuel et collectif qui ne repose pas sur Dieu<sup>143</sup>. C'est le credo du cosmopolite dans *The Confidence-Man*, pour qui l'humour est une « qualité salutaire<sup>144</sup> ». En tant que « bénédiction », il peut « racheter [...] les mauvaises pensées » et « contient un je-ne-sais-quoi de bénéfique, c'est une véritable panacée [*catholicon*], un charme »<sup>145</sup>. De même, il est la principale vertu et le principal *catholicon* d'Ismaël. C'est en cela qu'Ismaël n'est pas qu'un simple histrion. L'humour tragique lui permet de faire sien ce qui n'est pas sien, témoigner de la lucidité de sa condition, sympathiser avec l'inévitable, et exercer une forme de libre arbitre énonciatif dans le cadre de la nécessité narrative.

Dans son rapport à la prédestination, Ismaël est ainsi une figure inverse à celle d'Israël Potter, antihéros picaresque toujours porté par les événements, sans subjectivation possible, ce qui pousse Rosenberry à l'appeler, à raison, « un pantin tragicomique du Destin<sup>146</sup> » (ou plutôt, un pantin de l'Histoire). Le pantin peut être à l'origine de scènes comiques ou tragiques, mais jamais d'humour, car cela demanderait une prise de conscience (et une prise en charge énonciative) de la coexistence (antipéristatique) des contraires. Pour Ismaël, l'humour se nourrit du destin tragique, et le tragique n'en est que mieux représentable et expérimentable. Son humour est par là un élément clef de sa noblesse tragique. Comme l'indique le narrateur de *Pierre*, la noblesse ne craint pas l'humour : « la noblesse essentielle [...] ne ne sent point atteinte par la plaisanterie [*merriment*]<sup>147</sup>. » Celle de Pierre est aussi liée, sinon à

143 Pour Kierkegaard, par exemple, l'humour est « la catégorie la plus proche du religieux » (Jacques Colette, *Histoire et absolu. Essai sur Kierkegaard*, Paris, Desclée, 1972, p. 39).

144 *CM*, 802, 1026.

145 *CM*, 790, 1015.

146 Edward Rosenberry, *Melville and the Comic Spirit*, op. cit., p. 173.

147 *P*, 943, 312.

l'humour, du moins à la joie, car on retrouve dans *Pierre* un dispositif narratif qui entremêle le tragique et la joie via le motif du destin. Si Ismaël est un spleenétique, Pierre est un « jeune Enthousiaste<sup>148</sup> » ; or, pour Burton, l'enthousiasme est à la fois un symptôme et une cause aggravante de mélancolie, en particulier religieuse<sup>149</sup>. L'enthousiasme mélancolique de Pierre prend la forme de la joie tragique.

#### « A WILD, PERVERSE HUMOROUSNESS » : LA JOIE TRAGIQUE DANS *PIERRE*

Les ambiguïtés de la joie dans *Pierre* s'intègrent pour Pierre dans une esth/éthique, une forme donnée à son existence dans le cadre de la fiction. Le Vrai y est l'objet d'un questionnement épistémique, mais aussi éthique, car Pierre interroge la vérité des conduites. S'il cherche d'abord à connaître la vérité sur son père et Isabel (rétablissement des faits), il cherche ensuite à agir suivant cette vérité révélée (établissement d'une conduite), découvrant avec un mélange d'effroi et d'enthousiasme qu'au moment où ses certitudes s'effondrent, c'est tout un système de l'action qui est à reconstruire sur les ruines de l'unité familiale<sup>150</sup>. Cette question éthique est, dans le cadre du roman, aussi esthétique, au sens où elle se pose sur le mode tragique. Le modèle (ou contre-modèle) d'*Hamlet* est convoqué par le narrateur, pour qui la morale en est que « toute méditation est sans valeur, qui n'invite pas à l'action<sup>151</sup> ».

Ainsi la révélation d'Isabel arrive-t-elle dans la vie de Pierre comme une catastrophe, au sens esthétique du terme dans la tragédie classique,

<sup>148</sup> *P*, 869, 240.

<sup>149</sup> Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, Clarendon Press, 2012, vol. 3, p. 330-331.

<sup>150</sup> La question éthique est aussi au cœur de l'opposition de l'horologique et du chronométrique établie par Plinlimmon (*P*, 877-883, 247-252), dont la doctrine est pour Bruno Monfort une « métaphysique vicieuse » qui constitue le « fondement occulté d'une éthique opportuniste et accommodante » (« Obscurités dans le *Pierre* de Melville : du logos aux acousmates », dans Françoise Sammarcelli [dir.], *L'Obscur*, Paris, Michel Houdiard, 2009, p. 49).

<sup>151</sup> *P*, 829, 200. Pierre est un « double inversé » d'*Hamlet*, note Marc Amfreville : sujet non à la procrastination, mais à des actions téméraires et précipitées (*Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009, p. 172).

tel que défini dans la *Poétique* d'Aristote : une péripétie qui entraîne le basculement de la situation de bonheur à celle de malheur. Cette catastrophe provoque la révolution éthique de Pierre, qui demande à ce que les notions auparavant acceptées soient déconstruites et renversées : la Vérité en Mensonge, le Bien en Mal, la Joie en Peine. Par l'effet de la révélation d'Isabel et son acceptation par Pierre, le récit devient un « écrit en souffrance », pour reprendre l'expression de Marc Amfreville, qui voit dans la tragédie de Pierre la mise en scène et la répétition d'un trauma originel<sup>152</sup>. Si le roman est bien parcouru d'une pulsion de mort qui entraîne Pierre dans un mouvement d'(auto)destruction qui se conclut par un suicide collectif, il est aussi travaillé par une pulsion contradictoire : un désir de vie, une rébellion contre l'hypocrisie des formes mortes, par opposition à sa mère, prisonnière de « formes de vie et d'usages héréditaires<sup>153</sup> ». Cette ambivalence dynamique entre promotion de vie et quête de mort est caractéristique de ce qu'on appellera la joie tragique. Si, donc, on se demande quelle forme prend cette pulsion paradoxale de vie dans *Pierre*, il faut la chercher dans la joie, affect qui, central au début du roman sous une forme que Pierre considère plus tard comme illusoire, est ensuite interrogé et enrichi par sa confrontation à la souffrance. *Pierre* est un grand roman de la joie tragique.

Cette progression de la joie à la souffrance puis à un nouveau type de joie fait tout le paradoxe de la joie dans *Pierre*, énoncé par le narrateur lui-même, qui décrit « un humour sauvage et pervers<sup>154</sup> » possédant Pierre au moment où il quitte Saddle Meadows :

Si l'occasion s'en présente à l'heure d'une affliction exceptionnelle, les hommes d'un certain tempérament trouvent un soulagement étrange et hystérique dans une sorte d'humour sauvage et pervers [*a wild,*

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>153</sup> *P*, 733, 108. Sur la révolte de Pierre contre « la tyrannie des formes », voir Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986, p. 331.

<sup>154</sup> Il faut entendre *pervers* au sens étymologique de *perversus*, ce qui est « renversé », « de travers », ou « appliqué à contretemps », selon le *Grand Gaffiot*.

*perverse humorousness*] – d'autant plus grisant qu'il est moins adapté à la situation –, humour qu'ils manifestent toutefois rarement à l'égard des individus immédiatement impliqués dans la cause ou l'effet de leurs souffrances<sup>155</sup>.

L'on peut ainsi retracer les trois actes de ce renversement de la joie en peine et de son dépassement dans la joie tragique.

### *American pastoral*

Le tableau inaugural de *Pierre* est celui d'une Joie hyperbolique. Le décor mis en place est une « Arcadie théâtralisée<sup>156</sup> », une scène pastorale idyllique volontairement exagérée, caractérisée par un système de félicité dont le centre est « l'Amour », dit le narrateur, « engendré par la Joie et la Paix dans l'Éden ». Le monde de Pierre avant sa chute est ainsi un monde de pureté éthique où la terre « engendre » beauté, joie, et « suave délice », et où les relations de joie, beauté, amour et vérité sont stables et harmonieuses. Si le monde est une scène, c'est donc une scène qui paraît solide, cimentée par une forme de pensée mythique (cohérente en tant qu'elle fait système) selon laquelle cette Arcadie est le meilleur des mondes possibles. En cela, il s'agit bien d'une pastorale américaine, comme le suggère le narrateur célébrant ce « nouveau Canaan »<sup>157</sup>.

Les habitants de ce monde sont des « anges joyeux », et c'est la joie qui caractérise les formes de l'amour au début du roman. L'amour filial de Pierre et Mary Glendinning est décrit comme le reflet terrestre d'une félicité céleste, qui les entraîne dans « une commune orbite de joie<sup>158</sup> ». Comme l'indique le narrateur, la félicité terrestre de Mary Glendinning et Pierre se rapproche du caractère « éthéré » et « purifié » du paradis à venir, tel que rêvé par les « enthousiastes religieux »<sup>159</sup>. De même,

---

155 P, 849, 220.

156 Ronan Ludot-Vlasak, *La Réinvention de Shakespeare sur la scène littéraire américaine (1798-1857)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 277.

157 P, 664-665, 40-41.

158 P, 645, 22.

159 P, 645, 23.

l'aimée de Pierre, Lucy, est de « nature angélique<sup>160</sup> », et son plus haut degré d'existence physique se limite à son parfum<sup>161</sup>. À ses côtés, Pierre a « l'avant-goût des délices les plus éthérées de la terre » et lui promet « toutes les éternités immuables de la joie [*joyfulness*] »<sup>162</sup>. Ce monde de félicité éternelle selon Pierre est donc en situation de stase, sans histoire, et pour ainsi dire, sans destin (puisque cette félicité est « immuable »). La joie y constitue pour Pierre un principe éthique (« la vie est un fardeau, dit-on ; pourquoi ne pas l'endosser allègrement<sup>163</sup> ? ») et même « un droit humain<sup>164</sup> ». Sa conduite est cohérente avec ce principe : tantôt « mystique », tantôt « débordant d'une gaieté parfaitement débridée [*mad, unbridled merriment*] », Pierre est à la fois « mage » et « saltimbanque », mêlant « vers dorés » et « plaisantes boutades »<sup>165</sup>. Cette forme de gaieté hyperbolique amène Lucy à lui faire remarquer sa « joyeuse virilité » (« *joyful manliness* »), qui sera remise en question par la suite<sup>166</sup>.

Comme la critique l'a souvent noté, il est difficile de lire cette rhétorique hyperbolique de la joie sans une pointe d'ironie. Cette ironie narrative est en réalité déjà une forme d'ironie tragique, car elle sert à mieux mettre en valeur la violence du renversement de cette joie en souffrance après la Chute. Pour le narrateur, bien que « l'Amour commence dans la Joie », il peut « aboutir à la peine et à la vieillesse, à

---

160 P, 656, 33.

161 P, 666, 42.

162 P, 669-670, 45-46.

163 P, 653, 30.

164 P, 676, 51.

165 P, 668, 44.

166 P, 670, 46. Cette masculinité joyeuse sera vite affectée d'une angoisse du genre, que Deleuze appelle « le devenir-femme » de Pierre (*Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 96), Marc Amfreville son « amphibologie sexuelle » (*Herman Melville, Pierre or the Ambiguities. L'ombre portée*, Paris, Ellipses, 2003, p. 96), et nous-même le « devenir-neutre du genre » (« 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 Isabelle Alfandary, Vincent Broqua & Charlotte Coffin [dir.], *Genres/Genre dans la littérature anglaise et américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2015, t. II, p. 105).

la souffrance et au besoin »<sup>167</sup>. Cette prophétie sera réalisée par le texte. En outre, dans le portrait de Pierre en saltimbanque, l'expression « *mad, unbridled merriment* » est aussi pleine d'ironie tragique, puisque cette joie paraîtra, dans la suite du roman, littéralement folle et infondée, et Pierre se souviendra de « sa propre tendance héréditaire à la folie<sup>168</sup> ». Sa joie était bien follement excessive, c'est-à-dire fondée sur une illusion qui ne la justifiait pas, tout comme le monde lui-même : « le jour débordait d'une folle joie » (« *the day was mad with excessive joy* »<sup>169</sup>).

### Le grand renversement

Comme dans toute pastorale, il y a des ombres au tableau. À la joie hystérique et sauvage de Pierre (« Pierre poussait des clameurs de joie et les tigres rayés de ses yeux châtains sautaient dans leurs cages cillées avec un plaisir extrême [*fierce delight*] ») répond déjà l'« Émerveillement » mêlé de « Crainte » de Lucy<sup>170</sup>. C'est elle qui, la première, fait état d'un doute après l'extravagante déclaration d'amour et de joie éternelle que lui fait Pierre, en soulevant la question de « ce visage mystérieux, obsédant », introduite par l'adversatif *but* (« *-But-* »), qui marque bien l'intrusion d'un trouble au paradis<sup>171</sup>. Le visage vient hanter le décor : la scène de la « réalité véritable » est désormais envahie par de nouveaux figurants fantômes, « armées de spectres encapuchonnés »<sup>172</sup>.

« L'hypnose du monde vert et doré<sup>173</sup> » qui ouvrait le roman était déjà ambiguë, comme le suggère le narrateur, qui explique que le vert est tout autant la couleur de la luxuriance que celle de la corruption (le vert-de-gris, composant d'un certain type de peinture verte, est obtenu par corrosion<sup>174</sup>). Au moment du tournant tragique du roman, le narrateur se souviendra du « temps juvénile de la gaieté » d'avant la catastrophe<sup>175</sup>,

167 P, 666, 42.

168 P, 967, 334.

169 P, 669, 45.

170 P, 668, 44.

171 P, 670, 46.

172 P, 685, 61.

173 P, 629, 7.

174 P, 636, 13-14.

175 P, 732, 107.

tout comme Pierre lui-même se rappellera son « heureuse [*joyous*] vie<sup>176</sup> ». Les souvenirs de ces formes passées de joie sont une façon d'en souligner *a posteriori* la précarité et les apparences trompeuses, car la révolution éthique de Pierre se met en place en déconstruisant chacun des termes qui constituaient le système de sa félicité, en premier lieu l'Amour de sa mère, qui n'était que l'« amour orgueilleux » de sa propre image<sup>177</sup>. Beauté, Amour et Joie n'étaient et ne sont, dit Pierre, que les « mailles du mensonge » : la vérité est dans la « Laideur, Pauvreté, Infamie », « habiles ministres de la Vérité ». Selon ce nouveau credo (épistémologique et éthique), « la Joie s'enfuit bien vite quand la Vérité est venue »<sup>178</sup>.

312

Ainsi le grand renversement des valeurs éthiques consiste-t-il pour Pierre à percevoir l'envers du décor et frapper à travers les masques, dirait Achab. Les « lieux de joie » sont remplacés par le « lieu du malheur »<sup>179</sup>, Saddle Meadows par l'église des Apôtres, où Pierre, Isabel, Delly puis Lucy doivent se réfugier. Pierre prend plus particulièrement refuge dans un « très mélancolique cabinet<sup>180</sup> ». Le qualificatif suggère ici une hypallage rapportée, le reflet de l'état d'âme de Pierre dans son nouvel espace, ou du moins un jugement du narrateur. Le terme nous rappelle aussi le lien étroit qu'entretiennent enthousiasme et mélancolie, car c'est d'abord le cœur « enthousiaste » de Pierre qui le conduit à vouloir réhabiliter celle qu'il croit sans hésitation être sa sœur<sup>181</sup>. Cet enthousiasme se retourne bientôt en son affection jumelle (dont il est en réalité le symptôme), une mélancolie qui prend une forme de plus

---

176 *P*, 965, 333.

177 *P*, 734, 110.

178 *P*, 734-735, 110. Voir, dans le chapitre 5 du présent ouvrage, la sous-partie « Pierre ou les ambiguïtés de la souffrance ». Si Pierre rejette la joie comme idiote, il se trompe néanmoins quant à ses vertus éthiques. Millthorpe est un personnage dont l'« imperturbable hilarité » (*P*, 1005, 371) fait contraste avec l'humour « pervers » de Pierre. Si le narrateur et Pierre lui-même le suspectent d'abord de superficialité, voire de bêtise (*P*, 957, 326), Millthorpe se révèle à la toute fin du roman le seul véritable ami de Pierre, et le seul à pleurer sa mort.

179 *P*, 813, 186. Deux expressions utilisées par Isabel dans son récit de vie.

180 *P*, 984, 352.

181 *P*, 731, 106.



en plus noire<sup>182</sup>. Il ressent, face à Lucy qui refuse de manger par peur de trop consommer leurs maigres ressources, une « tristesse amusée » (« *humorous sadness* »<sup>183</sup>) qui est directement liée à sa mélancolie, car il s'agit d'une référence intertextuelle à Jaques dans *As You Like It*, qui fait part « d'une mélancolie à [lui] » qui le plonge dans une morosité singulière, « *a most humorous sadness* »<sup>184</sup>. « *Humorous* » chez Shakespeare désigne l'humeur au sens humoral, mais l'effet de citation dans un contexte historique où le sens du terme a évolué lui donne ici le sens moderne d'humour, tout en gardant la connotation humorale. Pour Pierre, ce mélange d'amusement et de tristesse cache une mélancolie plus profonde. En son for intérieur, dit le narrateur, sa mélancolie est noire et désespérée, en particulier lorsqu'elle est exprimée par l'intermédiaire de son personnage, Vivia, qui, habité d'une « indicible tristesse », rejette « les déguisements de l'humour »<sup>185</sup>.

On retrouve ainsi, dans les humeurs de Pierre, les rapports étymologiques et physiologiques d'humour et mélancolie. Sa mélancolie est une mélancolie romantique, celle d'un « jeune homme poétique<sup>186</sup> », qui retrouve ses origines humorales, comme le remarque Millthorpe : « Il y a toujours eu une veine de noirceur [*black vein*] chez ce Glendinning, et cette veine-là est gonflée à présent<sup>187</sup> [...] ». À mesure que l'humeur noire progresse, les scènes initiales d'hilarité se retournent en scènes de haine pour le cousin Glendinning. Cette mélancolie est tragique : Pierre est, dit le narrateur, conscient de la dureté de sa « condition » (au double sens anglais de *condition*, situation existentielle et maladie)

<sup>182</sup> Pour Burton, la mélancolie, qui peut prendre la forme de l'enthousiasme, conduit au « désespoir » : les mélancoliques religieux finissent par succomber ou tentent des « impossibilités » qui ne doivent pas être tentées par les hommes (*The Anatomy of Melancholy*, *op. cit.*, vol. 3, p. 409). Burton parle, à mots couverts, du suicide, une « impossibilité » au sens où il est interdit par la religion chrétienne. Or, le suicide sera la solution adoptée par Pierre.

<sup>183</sup> P, 1019, 385.

<sup>184</sup> William Shakespeare, *As You Like It*, IV, 1, 1. 14, dans *Comédies II*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 616.

<sup>185</sup> P, 985, 352.

<sup>186</sup> P, 789, 161.

<sup>187</sup> P, 1051, 415.

et des « choses noires et terrifiantes » dans son âme, mais aux prises avec une fatalité qui le conduit à sombrer, impuissant, comme l'homme qui se noie<sup>188</sup>. La joie semble alors irrémédiablement perdue. Pourtant, le renoncement aux joies de ce monde n'est que de surface. Dans le dernier acte de sa tragédie, Pierre va recouvrer un peu de cet « humour sauvage et pervers » qui surgit en cas d'extrême affliction.

**Que la joie demeure : *amor fati*, joie tragique et jouissance**

314

Le tragique est une économie de la joie et de la peine, selon la définition que donne le narrateur du Destin, « qui trafique sans s'émouvoir des joies et des peines des hommes<sup>189</sup> ». À ce titre, le monde diégétique du roman est bien un théâtre tragique, métaphore filée omniprésente, comme le déclare Pierre, pour qui « la parade humaine » (« *man's play* ») a toujours un « dénouement tragique »<sup>190</sup>. Outre Hamlet, le roman convoque aussi l'intertexte des Trois Sœurs, associées aux Trois Parques<sup>191</sup>, dans ce qui ressemble à une reconfiguration de l'image du tresseur de nattes dans *Moby-Dick* concernant les lignes et les fils. Le modèle dramatique de la tragédie pose ainsi la question du déroulement de l'action éthique dans un cadre construit comme contraint. En réalité, le tragique dans *Pierre* est une immanence tragique, et non une transcendance. Il est créé par les enchevêtrements infinis d'images, fantômes, décisions et actes de parole, dans lequel le personnage principal s'emprisonne lui-même<sup>192</sup>. Dans ce cadre, la résolution finale du héros tragique est une joie morbide : une déliaison.

---

188 *P*, 986, 353.

189 *P*, 752, 128.

190 *P*, 862, 234.

191 *P*, 709, 85.

192 Voir l'avertissement du narrateur : « [...] la dextérité même des trois Parques ne pourra guère l'en dégager s'il tisse ces nœuds complexes autour de lui et d'Isabel. » (*P*, 836, 208.) Sur la question de l'immanence tragique, voir notre article, « La performance tragique des liens dans *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852) de Herman Melville », *Travaux en cours. 6<sup>e</sup> Rencontres doctorales Paris-Diderot*, n° 10, « Le lien », dir. Gwennaëlle Cariou, Muriel Gleser-Neveu & Nathalie Mauffrey, 2014, p. 153.

Le caractère transgressif de la joie est suggéré dès le début du roman. Lors de leur petit déjeuner en famille, Mary Glendinning rappelle à Pierre que sa joie transgresse les limites de la bienséance sociale, et le prie « de ne point permettre à [sa] bonne humeur [*hilariousness*] de franchir les strictes limites des convenances dans [ses] rapports avec les domestiques<sup>193</sup> ». De même, la réaction de Pierre lors du retour des frères de Lucy souligne la transgression opérée par la joie. Dans un élan d'enthousiasme, il les prend dans ses bras, ce que le frère cadet trouve « inconvenant » et l'aîné « extraordinaire ». Pierre répond en riant (« *hilariously* ») que la joie l'empêche de s'expliquer : « *I can't explain for joy*<sup>194</sup> ». Dans cet épisode, la joie conduit donc Pierre à enfreindre involontairement les règles sociales ordinaires et devient l'expression spontanée d'un corps qui se libère de la tyrannie des formes. Ce potentiel transgressif se réalise à la fin du roman dans la joie tragique.

La dernière partie du roman met en scène le retour de la joie sous une forme inversée, non plus lumineuse et éthérée, mais noire et perverse. À ce moment-là, pour Pierre, la seule perspective de jubilation, c'est le meurtre : « son âme accueillait avec jubilation [*joyfully*] la haine suprême de Glen et Frédéric ; et la perpétration d'un meurtre [...] semblait le seul couronnement naturel [*congenial sequel*] d'une carrière aussi désespérée<sup>195</sup>. » L'adjectif anglais *congenial* a bien le sens de « naturel » mais est aussi lié, dans un sens secondaire, à l'idée de concordance et « ce qui est agréable<sup>196</sup> ». Le destin et ses ambiguïtés entraînent donc un nouveau renversement des valeurs : la haine devient jubilation, le meurtre une conséquence naturelle et agréable du désespoir. Un peu plus tard, Pierre prend goût aux promenades pendant les nuits de tempête et en ressent « une joie sombre et triomphante<sup>197</sup> » : il a trouvé le temps et le lieu de ses promenades. Le plaisir et la joie qu'il en tire ont quelque chose de para-doxal, au sens où il s'oppose ainsi à la foule ordinaire (« les

193 P, 647, 24.

194 P, 660, 37.

195 P, 1025, 391.

196 Selon l'*Oxford English Dictionary* : « *Suited or agreeable to one's temperament or disposition; to one's taste or liking* ».

197 P, 1029, 395.

autres avaient rampé peureusement dans leurs niches<sup>198</sup> ») et donc de pervers, au sens étymologique de ce qui est de travers, à contretemps. C'est bien une forme perverse d'humour et d'humeur (« *a wild, perverse humorousness* ») que représente cette joie noire et triomphante.

Il n'y a ainsi rien de contradictoire entre la joie et les accès de désespoir qui caractérisent l'humeur de Pierre. Au contraire, pour Clément Rosset, la joie n'est pas incompatible avec le pessimisme ou le désespoir (elle est par contre incompatible avec l'optimisme et le bonheur). La véritable expression de joie n'est pas dans une affirmation de la joie naïve, qui n'est qu'un masque (comme le comprend Pierre), mais dans une affirmation des données tragiques avec lesquelles l'homme se déclare irréconciliable<sup>199</sup>. Ce que les dernières pages du roman mettent en scène, et ce que la joie de Pierre manifeste, c'est bien son refus final de conciliation. Lors de sa déambulation dans la galerie de portraits, il ressent une dernière fois « les plus mélancoliques pressentiments » à l'égard de lui-même<sup>200</sup>, qui se réalisent sous la forme d'un choc provoqué par le portrait d'un jeune inconnu, « souriant d'un sourire ambigu » comme le portrait de son père, qui vient bouleverser à nouveau son système de conduite<sup>201</sup>. Il s'agit d'une ultime marque d'amphibologie tragique : le tableau devient l'infirmité possible (mais non avérée) d'un possible qui avait été choisi comme vrai (l'acceptation par Pierre d'Isabel comme sa sœur, de par sa ressemblance avec le portrait du père), en suggérant la possibilité d'autres possibles (d'autres portraits lui ressemblent tout autant). Aussi le doute hyperbolique est-il jeté à nouveau sur les certitudes de Pierre et relance-t-il la question qui avait été à l'origine de la catastrophe : « Comment savait-il qu'Isabel était sa sœur<sup>202</sup> ? » Néanmoins, si la question est posée à nouveau, la mélancolie, elle, prend fin. Pierre prend conscience que son enthousiasme (mélancolique) a été la cause première de son malheur : ses « convictions complexes, inexplicables et transcendantales » étaient « nées [...] d'un

---

198 *Ibid.*

199 Clément Rosset, *La Philosophie tragique* [1960], Paris, PUF, 2014, p. 32-33.

200 *P*, 1041, 406.

201 *P*, 1043, 407.

202 *P*, 1044, 409.

intense enthousiasme procréateur qui n'exerçait plus sur lui la même omnipotente influence »<sup>203</sup>. Après quelques réflexions supplémentaires qui déconstruisent le système interprétatif qu'il avait bâti et qui fondaient sa conduite, Pierre ne cherche plus à obtenir de réponse à cette question.

Certes, l'événement peut être considéré comme tragique au sens où il suggère que Pierre s'est peut-être trompé et a inutilement ruiné son existence joyeuse. Néanmoins, s'il constitue le climax tragique du roman, c'est aussi et surtout parce qu'il devient une révélation tragique au sens de Clément Rosset : le soudain refus radical de toute interprétation<sup>204</sup>. Pour Pierre, il ne s'agit pas d'une résignation passive, mais d'un acquiescement actif : « Dont acte », semble-t-il dire à ce moment du récit. En ne cherchant bientôt plus à poser ni résoudre la question des origines d'Isabel (comme il le dira à la toute fin du roman : « L'ambiguïté demeure<sup>205</sup> »), Pierre met fin aux interrogations pour se précipiter dans une danse de mort. L'ultime credo de Pierre pourrait donc s'énoncer comme la prise de conscience de « cette vérité, ce mystère, cette joie : tout est mensonge ; seul existe, seul vaut, seul vit, le Tragique<sup>206</sup> ». S'il est impossible pour Pierre de sortir des entrelacs du vrai et du faux, du réel et du fictif, il lui est possible d'acquiescer au tragique<sup>207</sup>. La seule valeur du philosophe tragique, c'est ainsi « le caractère ininterprétable, donc invulnérable, de l'approbation<sup>208</sup> ». La fin de l'interrogation marque l'acceptation d'une destinée tragique

<sup>203</sup> P, 1045, 410.

<sup>204</sup> Clément Rosset, *La Philosophie tragique*, op. cit., p. 7.

<sup>205</sup> P, 1053, 418.

<sup>206</sup> La formule est de Clément Rosset, *La Philosophie tragique*, op. cit., p. 178.

<sup>207</sup> Un autre grand axe de la pensée de Rosset, la question du réel et son double, permet d'éclaircir certaines questions essentielles dans *Pierre*. Pour Rosset, le réel, c'est ce qui est sans double (*L'Objet singulier* [1979], Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 110). Le fantasme vient recouvrir le réel comme un double, mais le réel peut aussi nourrir le fantasme (p. 50). Pour Pierre, le réel est toujours redoublé par des images, réelles (les portraits) ou fantasmatiques (les visages). Ce sont ses propres désirs fantasmatiques qui font écran à son appétit de réel.

<sup>208</sup> Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 48. Sur ce point, Rosset s'inspire de Nietzsche qui, par exemple dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, fait l'éloge de la joie : « Car la joie, quand déjà la douleur est profonde : la joie est plus profonde que l'affliction. » (*Œuvres*, op. cit., t. II, p. 540.)

qu'il a lui-même construite, ce qu'on pourrait appeler, comme pour Ismaël mais selon une modalité différente, un *amor fati*. La pensée tragique de Pierre, qui prône finalement l'acceptation de la souffrance et l'affirmation du malheur, va de pair avec l'affirmation paradoxale d'un « être ». Il y a bien, malgré tout, dans la joie tragique de Pierre une « jouissance de l'être », pour reprendre un mot de Lacan<sup>209</sup>, alors même qu'il provoque sa propre destruction.

C'est une telle affirmation d'être que fait Pierre dans la fameuse tautologie qu'il affirme face à Glen et Frédéric qui veulent récupérer Lucy : « Je n'ai pas de comptes à rendre : je suis ce que je suis [*I am what I am*<sup>210</sup>]. » Si l'interprétation à donner à cette assertion prête à discussion<sup>211</sup>, il faut la comprendre comme une tautologie vive, car elle est une expression de joie tragique et une affirmation d'être, si l'on comprend la tautologie non pas comme un vide rhétorique mais comme une plénitude expressive, comme le fait Rosset contre Wittgenstein<sup>212</sup>. Les modèles intertextuels de cette tautologie permettent d'en comprendre la dimension assertive : Shakespeare, qui, dans le sonnet 121, s'insurge contre les hypocrites (« *I am that I am* »), et la Bible, qui affirme l'autosuffisance divine : « *I am that I am* » (« Je suis celui qui suis », Exode, III, 14). La tautologie de Pierre doit ainsi se lire comme la

209 Jacques Lacan, *Encore (1972-1973)*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 66.

210 *P*, 1011, 377.

211 Hélène Guillaume parle de l'« enfermement tautologique » de Pierre et y voit une affirmation vide (*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, p. 107). Néanmoins, cette tautologie n'a pas du tout le même sens que celle d'Achab déclarant à Starbuck : « Achab est Achab à jamais » (*MD*, 607, 1394), et qui, selon Michel Imbert, est prisonnier d'un enfer tautologique, la répétition intertextuelle de la figure biblique d'Achab (« Sous l'empire de la folie : *Moby-Dick*, Shakespeare & compagnie », *Transatlantica*, n° 1, 2010, § 45, en ligne : <http://transatlantica.revues.org/5009>, consulté le 11 octobre 2018). Contrairement à celle d'Achab, la tautologie de Pierre n'est pas vide : elle est pleine.

212 Pour Clément Rosset, seule la tautologie rend honneur à l'unicité du réel (*Le Démon de la tautologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 47). Il faut donc en reconnaître la force expressive (p. 49), car il s'agit du seul type d'énoncé qui échappe à l'ambiguïté du réel et du double. Pour Pierre, elle signifie la sortie du labyrinthe des faux semblants et exprime ainsi une force assertive de soi.

volonté d'un retour à une pleine assurance, une recomposition après la décomposition, l'affirmation d'une affirmation<sup>213</sup>. Cela est confirmé par un écho intratextuel qui fait de cette formule la réponse à une remarque du narrateur décrivant la déconfiture initiale de Pierre, juste après la catastrophe de la révélation d'Isabel, qui « s'échappait à lui-même » : « *Himself was too much for himself*<sup>214</sup>. » Par l'usage (voulu performatif) de cette tautologie, Pierre se veut à nouveau maître de lui-même.

La joie perverse qui possède Pierre dans le dernier acte du roman relève ainsi de la joie tragique telle que la définit Rosset, après Nietzsche. Elle s'en différencie néanmoins en ce qu'elle n'est pas une approbation sans objet mais s'accompagne d'un projet de mise à mort. En cela, elle est la réalisation d'une pulsion (narcissique) de mort<sup>215</sup>. Les derniers mots de Pierre à Glen : « Il est indiciblement doux de te tuer » (« *'Tis speechless sweet to murder thee* »), signalent une apothéose tragique au sens où ils accompagnent l'acte qui précipite la chute finale<sup>216</sup>. Énoncé dans une langue shakespearienne qui rappelle le meurtre de Tybalt par Roméo sur la place publique<sup>217</sup>, le modèle intertextuel tragique est utilisé pour exprimer la joie (sucrée) indicible (mais dite tout de même par prétérition) de la mise à mort. Il s'agit donc d'une configuration particulière de joie tragique, orientée vers un objet : la vengeance, donner puis se donner la mort. Cette joie de la destruction correspond à la joie tragique nietzschéenne, selon la lecture qu'en fait Adam Potkay : la satisfaction d'un désir de mort, ou la volonté de vivre plus intensément face à la mort, ou les deux à la fois. Potkay y voit une oscillation d'*éros* et

213 Notons que pour Eve K. Segdwick, reprenant Silvan Tomkins, la joie est un affect « autotélique » (*Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke UP, 2003, p. 21).

214 *P*, 685, 61.

215 Voir Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture* ([1930], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995, p. 63-64), qui écrit que « même là où [la pulsion de mort] survient sans visée sexuelle, y compris dans la rage de destruction la plus aveugle, on ne peut méconnaître que sa satisfaction est connectée à une jouissance narcissique extraordinairement élevée, du fait qu'elle fait voir au moi ses anciens souhaits de toute-puissance accomplis ».

216 *P*, 1053, 417.

217 Comme le remarque Ronan Ludot-Vlasak dans *La Réinvention de Shakespeare sur la scène littéraire américaine (1798-1857)* (*op. cit.*, p. 311).

*thanatos*: une pulsion affirmative de vie qui entre dans un jeu ambivalent avec une pulsion régressive de mort<sup>218</sup>. Il distingue ainsi deux types de joie étroitement liés dans *La Naissance de la tragédie* (1872) : la joie (inférieure et apollinienne) de créer, et la joie (supérieure et dionysiaque) de détruire ce que l'on a créé<sup>219</sup>. Dans la dernière scène du roman, Pierre jouit de la destruction du système domestique qu'il avait lui-même mis en place pour endiguer le chaos, avec une joie sombrement éclairée. Ainsi, selon les termes de Deleuze commentant la joie tragique nietzschéenne, « la destruction devient active dans la mesure où le négatif est transmué, converti en puissance affirmative : [...] “joie de l'anéantissement”, “affirmation de l'anéantissement et de la destruction”<sup>220</sup> ».

320

C'est en cela que cette joie tragique est une jouissance. Lorsqu'il tue Glen, Pierre jubile. Un tel passage à l'acte relève de ce Juan-David Nasio décrit comme une manifestation de l'état de jouissance : « [...] le passage à l'acte et en général, toutes les actions, qu'elles soient dangereuses ou non, qui vont au-delà de nous-mêmes. Quand la jouissance domine, les mots disparaissent et l'action prime<sup>221</sup>. » Si Pierre va au-delà de lui-même, c'est au sens où il n'est désormais plus mené par le sens du devoir et la volonté du réordonnement, mais par la jouissance du désordonnement et de la destruction, qui s'accompagne de joie. Didier Moulinier, qui rappelle que *joie* et *jouissance* ont une étymologie commune (*gaudere*, « se réjouir<sup>222</sup> »), rapproche sur ce point Nietzsche et Lacan, qui partagent le sens de l'expérience tragique : l'expérience de la vie est inséparable de l'expérience tragique pour Nietzsche, c'est-à-dire la traversée ou la sublimation des états d'angoisse et d'effroi, tout comme la jouissance de l'angoisse est traversée de tragique pour Lacan<sup>223</sup>.

218 Adam Potkay, *The Story of Joy*, *op. cit.*, p. 194.

219 *Ibid.*, p. 208. Voir Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, dans *Œuvres*, éd. Jean Lacoste & Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, t. I, p. 40-41.

220 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 274, qui cite Nietzsche, *Ecce Homo*, III, « Origine de la tragédie ».

221 Juan-David Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Rivages, 1992, p. 58.

222 Didier Moulinier, *Dictionnaire de la jouissance*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 126.

223 *Ibid.*, p. 75-76.



Ce passage à l'acte (de destruction) est le point d'orgue de tout un parcours de jouissance dans *Pierre*, qui se manifeste sous les corps et sous le langage: le travail de l'indicible, régulièrement thématisé par préterition<sup>224</sup>, pourrait bien suggérer la poussée infralinguistique d'une jouissance interdite et inter-dite, qui tend à s'exprimer par les multiples transgressions auxquelles se livre Pierre. Elle se manifeste en particulier dans les scènes d'affection ambiguë avec Isabel, qui nourrissent la suspicion (pour le lecteur) d'une passion incestueuse voire d'un inceste physique, bien que rien ne vienne jamais confirmer ces doutes:

[Isabel] se pencha plus près de lui dans l'inexprimable étrangeté d'un amour intense, nouveau, inexplicable. Une terrible révélation intérieure envahit soudain le visage de Pierre; il imprima sur Isabel des baisers brûlants et répétés, serra sa main avec force et retint son corps, suavement et redoutablement abandonné [*sweet and awful passiveness*]. Puis ils furent changés; ils s'étreignirent [*coiled together*] et demeurèrent enlacés, muets<sup>225</sup>.

La thématisation de l'inexprimable (cette « terrible révélation » est notée sans être dévoilée) suggère que la possibilité du désir incestueux relève d'une barrière derrière laquelle on ne peut aller. Cette barrière est aussi textuelle, au sens où le texte fait ici écran, au double sens du terme, à la fois organe et obstacle, ce qui rend visible et dissimule: il affiche sans dévoiler<sup>226</sup>. Par ailleurs, sous les voiles des formes, les énergies de la jouissance affleurent en divers symptômes à d'autres endroits du texte: l'hystérisation du corps masculin (la cécité et paralysie progressive de Pierre), la sublimation opérée dans la transe de Pierre (très proche du rêve, où il a la vision d'Encelade, doublement incestueux), et le désir de neutre qui l'anime (« Hors d'ici... bon ange et mauvais ange!... car Pierre est neutre à présent<sup>227</sup> »).

224 Comme en témoigne l'omniprésence d'adjectifs comme « *inexplicable* », « *inexpressible* », « *unfathomable* », « *mysterious* », et leurs formes adverbiales. 225 P, 856, 228.

226 Là où dans *Typee* la possibilité du cannibalisme constitue l'horizon de la jouissance, il s'agit de la possibilité d'un autre tabou fondamental dans *Pierre*: l'inceste.

227 P, 1054, 418. Si *catharsis* il y a pour Pierre, elle est à chercher dans ce désir de neutre, qui est un désir d'extraction des enchevêtrements infinis et des binarismes.

Le point le plus proche sur l'horizon de cette jouissance est atteint par le suicide. Le suicide peut être un « acte de jouissance » : un acte-symptôme qui est un effet de jouissance et s'accompagne d'une jouissance de l'acte<sup>228</sup>. Cet ultime passage à l'acte vient couronner et conclure une poussée d'excitation morbide, dans laquelle la distinction de pulsion de vie et pulsion de mort s'abolit. La déliaison finale n'est ainsi pas seulement le point d'achèvement d'une pulsion mortifère, mais aussi une dernière reconfiguration du vivant, une fuite active. La liaison qu'avait construite Pierre avec Isabel et Lucy (au double sens du terme) relevait déjà aussi bien d'une force de vie (un système de vie possible et une unité familiale reconstruite) que d'une pulsion de mort (un système voué à l'échec, perçu par autrui comme déréglé et morbide). De même, la déliaison finale est à la fois destruction (meurtre, manie et hystérie) et vie (plaisir, ivresse, assertion et lâcher-prise). Dans son dernier monologue, Pierre jubile (comme en témoignent ses multiples exclamations) et affirme accéder à un point où pulsion de vie et pulsion de mort ne sont plus contradictoires :

J'ai hâte de mourir pour être débarrassé de cette joue déshonorée.  
*Pendu par le cou jusqu'à ce que mort s'ensuive...* Mais non point si je vous devance!... Oh! maintenant, la vie est pour moi une mort, et la mort me donnera la vie; oh! puisse un glaive accoucher mon âme! [*Oh now to live is death, and now to die is life; now, to my soul, were a sword my midwife*<sup>229</sup>!]

Le fantasme de parthénogenèse qui parcourt le roman se perpétue dans le suicide. Il s'agit pour Pierre de se donner la vie par la mort, dans une assertion qui prend la forme d'un nouveau renversement chiasmatisé :

---

Comme le note Barthes, la « vérité scandaleuse de la jouissance », c'est « qu'elle pourrait bien être, tout imaginaire de parole étant aboli, neutre » (*Le Plaisir du texte* [1973], Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 25). Barthes appelle neutre « tout ce qui déjoue le paradigme » (*Le Neutre. Cours au Collège de France* [1977-1978], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 31). Ici : les paradigmes vrai/faux, bon/mauvais, vie/mort.

<sup>228</sup> Didier Moulinier, *Dictionnaire de la jouissance, op. cit.*, p. 7-9.  
<sup>229</sup> P, 1053, 418.

« *Oh now to live is death, and now to die is life*<sup>230</sup>. » L'acte et sa signification professée sont une dernière ambiguïté tragique : le suicide est-il une victoire ou une défaite ? L'apothéose est ambiguë. La joie tragique demande la mort comme organe-obstacle de la jouissance, pulsions de vie et de mort s'accomplissent et s'abolissent simultanément. Par ce geste, la lignée paternelle prend fin : Pierre avait déjà tué Glen, le dernier héritier de la famille Glendinning, et abolit sa propre lignée en se donnant la mort (ce qui revient à tuer le père à nouveau). Pour lui, la seule solution possible, c'est donc d'annihiler la question. C'est sa jouissance.

Décrivant l'itinéraire d'une joie tragique extra-ordinaire, « perverse et sauvage », *Pierre* est ainsi une variation perverse sur la forme du récit de joie archétypique, tel que décrit par Adam Potkay : « Les histoires de joie débutent par la désunion, la rupture, le manque, et la souffrance. Elles atteignent leur point d'orgue à travers une combinaison de lutte, endurance, chance ou providence, dans un moment (parfois prolongé) de (ré-)union, plénitude et harmonie<sup>231</sup>. » Le cheminement de Pierre est inverse : débutant dans la joie, puis marqué par la lutte, la souffrance, la combinaison de chance, malchance et destin (autoréalisateur), il se conclut par une harmonie qui ne peut s'établir que dans la mort. Le retour au calme (une plénitude, selon Pierre) ne peut s'accomplir que via l'annihilation du problème par le suicide, acte paroxystique qui marque l'apogée de la joie tragique et littéralise ainsi ce que le paradoxe de la joie contient toujours en puissance : le risque de la perte de soi dans l'exaltation<sup>232</sup>.

230 L'image de l'épée sage-femme illustre un fantasme de parthénogenèse disqualifié plus tôt par le narrateur : « les hermaphrodites susceptibles de se féconder eux-mêmes n'existent que dans la fable. » (*P*, 934, 302.) Si l'on songe à la définition bergsonienne de la joie : « La joie annonce toujours que la vie a réussi [...]: toute grande joie a un accent triomphal. [...] partout où il y a joie, il y a création » (Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle* [1919], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 23), on mesure à quel point la joie tragique de Pierre est « perverse », au sens où l'élan vital devient mortifère.

231 Adam Potkay, *The Story of Joy*, *op. cit.*, p. 10.

232 *Ibid.*, p. 16. En ce sens, la joie se rapproche de ce que nous appelons jouissance.



## RÉGIMES ET RÉGIMES DE SOI : LES QUATRE ASCÈTES

Dans « I and My Chimney », le narrateur fait état de son goût pour le vieux Montaigne, ce philosophe qui philosophe sur des réalités. En cela, il s'oppose à sa femme, qui préfère Swedenborg<sup>1</sup> – celui qui, écrit Emerson, ne saurait se satisfaire de « l'usage culinaire du monde » (« *the culinary use of the world* »<sup>2</sup>), contrairement à Montaigne et son « usage des plaisirs mondains ». Melville, lui, montaignesque, s'intéresse aux usages culinaires du monde, et en particulier à divers régimes (réels ou fictifs) dans ses récits. Présent déjà dans *Typee*, où l'on a noté l'importance fantasmée et fantasmatique des régimes, entre végétarisme et cannibalisme<sup>3</sup>, cet intérêt se retrouve dans toute sa fiction. Il ne s'agit pas seulement de régimes alimentaires, mais de régimes de plaisirs, où les rapports que certains personnages entretiennent avec boissons, nourriture et tabac donnent lieu à des formalisations à la fois éthiques et diététiques, des modes de régulation des plaisirs par les régimes. Si héritage épicurien il y a chez Melville, ce n'est pas vraiment au sens commun d'un hédonisme jouisseur, mais peut-être plutôt dans un sens plus rigoureux d'un point de vue philosophique, selon lequel l'épicurisme est un ascétisme<sup>4</sup>. En régulant leurs plaisirs, les quatre grands ascètes melvilliens, loin pourtant d'être des Épicures, suggèrent paradoxalement différentes formes de jouissance.

1 *UP*, 558, 1309.

2 Ralph Waldo Emerson, « Swedenborg; or, the Mystic », *Representative Men* (1850), dans *Essays and Lectures*, New York, Library of America, 1983, p. 674.

3 Voir le chapitre 2 du présent ouvrage, « La gourmandise des corps dans *Typee* ».

4 Jean Salem, *Tel un dieu parmi les hommes. L'éthique d'Épicure*, Paris, Vrin, 1989, p. 239. Melville ne semble jamais utiliser les termes *epicure* ou *epicurean* dans un sens autre que populaire, par exemple dans *Typee* (*T*, 119, 137), *Mardi* (*M*, 917, 992), *Redburn* (*R*, 298, 299), *White-Jacket* (*WJ*, 413), et *Moby-Dick* (*MD*, 1107, 1113), mais ses portraits d'épicuriens naïfs, tels les célibataires londoniens, sont toujours à prendre avec une pincée de sel.

Le régime, écrit Foucault, est un « mode d'assujettissement<sup>5</sup> », c'est-à-dire à la fois une contrainte et un mode de production du sujet :

Il est clair que la diète elle-même, le régime, est une catégorie fondamentale à travers laquelle on peut penser la conduite humaine ; elle caractérise la manière dont on mène son existence, et elle permet de fixer à la conduite un ensemble de règles : un mode de problématisation du comportement [...]. Le régime est tout un art de vivre<sup>6</sup>.

326

En ce qu'il est l'art et la manière de mener son existence diététique, le régime est bien partie prenante d'une stylistique de l'existence. Dans la fiction de Melville, les régimes ont ainsi une importance clef : ils définissent des régimes de soi, des rapports, positions et postures, en première ou troisième personne, adoptés par les narrateurs et les personnages vis-à-vis de leurs plaisirs, et mis en forme par les récits qui en sont faits. Ces rapports au corps et à soi peuvent être dits éthiques – au sens où ils se formalisent en systèmes régis par des « règles » – et constituent ainsi des « formes de vie » spécifiques<sup>7</sup>. Aussi peut-on, dans ces diététiques de plaisirs, retrouver le lien entre l'éthique au sens de conduite et l'*ethos* au sens d'image projetée. Dans la fiction, ces régimes sont des régimes de caractérisation qui représentent, produisent, symbolisent ou discutent des régimes collectifs et des régimes idéologiques. À corps perdus, corps retrouvés : le corps absent, dont la représentation textuelle est souvent fuyante, est présenté et représenté au prisme des régimes auquel il est soumis.

Les diététiques du corpus melvillien ont un rapport direct avec la question de la santé. Pour Barthes, la nourriture fait le lien entre corps et esprit, en tant qu'elle est immédiatement sublimée en quelque chose de plus que le simplement physiologique : une force, une énergie, une

---

5 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. II, *L'Usage des plaisirs* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 38.

6 *Ibid.*, p. 133.

7 Dans *The Scarlet Letter*, Hawthorne associe « le régime moral » (« *moral diet* ») peu raffiné des femmes de la colonie avec « le bœuf et la bière de leur terre de naissance » (*The Scarlet Letter*, dans *Collected Novels*, New York, Library of America, 1983, p. 161).

vitalité, qui définit le concept de *santé*<sup>8</sup>. Ismaël, attentif aux effets des régimes sur la santé, n'est pas loin de partager une telle idée. Passablement impressionné par le régime carnivore de Quiqueg et son goût de la viande crue, il s'insurge par exemple dans « The Ramadan » contre les interdits culinaires religieux absurdes. Plus tard, lorsque Quiqueg est malade, il fait l'éloge de sa grande santé (« cette immortelle santé en lui ») avant de signaler son rétablissement par le retour de son « solide appétit<sup>9</sup> ». Comme l'écrit Agnès Derail-Imbert, Ismaël « fait dépendre la santé de l'esprit de celle du corps<sup>10</sup> ». C'est bien cette logique qui ordonne sa critique des jeûnes lorsqu'il explique à Quiqueg que « sous l'effet du jeûne, le corps s'affaisse [*caves in*] ; en conséquence de quoi l'esprit s'affaisse<sup>11</sup> ». En cela, il est proche de Montaigne, pour qui la santé dépend d'un bon usage des plaisirs et non de traitements médicaux inutiles<sup>12</sup>. C'est une position dont Redburn fournissait déjà l'exemple, lui pour qui l'appétit est le signe univoque de la bonne santé et de la vitalité<sup>13</sup>, au point qu'il considère les cuisiniers comme des « médecins [*doctors*] de la poêle à frire<sup>14</sup> ». Dans *White-Jacket*, si le narrateur note l'absurdité de l'organisation traditionnelle des repas à bord, qui suppose seize heures de jeûne entre le dîner et le petit déjeuner, c'est pour une raison médicale : cette organisation collective des régimes « s'opère franchement au détriment de la santé<sup>15</sup> ». Par cette attention aux régimes,

8 Roland Barthes, « Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 16, n° 5, 1961, p. 984.

9 *MD*, 520, 1303 ; 524, 1307.

10 Agnès Derail-Imbert, *Moby Dick. Allures du corps*, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2000, p. 173.

11 *MD*, 110, 884.

12 Montaigne est très critique vis-à-vis des médecins et des régimes qu'ils prescrivent, en particulier dans l'essai « De la ressemblance des enfans aux peres » (II, 37). Pour lui, il faut se libérer des médecins pour se libérer de la maladie : « La santé, je l'ay libre et entiere, sans regle, et sans autre discipline, que de ma coustume et de mon plaisir. » (*Les Essais* [1595], éd. Jean Balsamo, Michel Magnien & Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 805.)

13 *R*, 25, 30.

14 *R*, 84, 93. Traduction légèrement modifiée.

15 *WJ*, 357, 379.

la médecine melvillienne se situe au croisement d'un héritage antique et renaissant, et de préoccupations contemporaines. Dans *Mardi*, Taji « digère » ses inquiétudes en mangeant, mais trop manger peut être à la fois cause de « dyspepsie », ce grand mal digestif américain au XIX<sup>e</sup> siècle, et de mélancolie : « [...] trop souvent répété, ce moyen [est] propre à engendrer la dyspepsie, et la dyspepsie l'humeur noire [*the blues*]<sup>16</sup>. » De même, si le vin peut « servir en cas de maladie », dit Taji, c'est en vertu de la recommandation diététique renaissante de Paracelse, qui s'en porte « garant<sup>17</sup> ».

328

Les quatre grands ascètes de la fiction melvillienne, Achab, Pierre, Bartleby et Franklin, font ainsi contraste avec les représentations melvilliennes de banquets renaissants<sup>18</sup>. Aux excès (dérégés) des banqueteurs répondent les restrictions (régées) des ascètes. Banqueteurs et ascètes constituent les deux extrêmes d'un même continuum dans les régimes de plaisirs possibles et sont dialectiquement liés. Là où le banquet renaissant est une activité qui rend à l'homme, composé de corps et d'âme, son unité, et un microcosme pivotale qui équilibre les pôles adverses d'idées et matières<sup>19</sup>, les quatre ascètes sont des contempteurs du corps qui prêchent la séparation du corps et de l'âme. Parmi eux, trois sont de grands corps malades (Achab, Pierre et Bartleby), le dernier une figure de grande santé (Franklin)<sup>20</sup>. C'est peu de dire qu'ils ne font pas

16 *M*, 644, 703. La dyspepsie, motif récurrent dans la fiction melvillienne, désignait à l'époque des troubles de la digestion aussi réels que fantasmatiques (voir Harvey A. Levenstein, *Revolution at the Table: The Transformation of the American Diet*, New York, OUP, 1988, p. 22).

17 *M*, 700, 768.

18 Voir le chapitre 3 du présent ouvrage, « Plaisirs et discours : les banquets melvilliens ».

19 Voir Michel Jeanneret, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, José Corti, 1987, p. 21.

20 La fiction de Melville présente nombre de corps malades, dont Achab est le plus célèbre, qui cherche à retourner sa maladie en grande santé, comme il le dit à Pip : « [...] pour cette chasse, mon mal [*malady*] devient ma plus désirable santé. » (*MD*, 576, 1363.) L'escroc dans *The Confidence-Man* (« *Great Medecine* »), pour reprendre un terme qu'il utilise pour décrire Charlie Noble, soupçonné d'être un « opérateur du Mississippi » : « Il opère, purge, draine les humeurs pléthoriques. » (*CM*, 826, 1051.) L'escroc a bien cet effet de purgation, en bien ou en mal, ou au-delà.



le même usage de leurs ascèses, au sens webérien d'« une conduite de vie méthodiquement cultivée et contrôlée<sup>21</sup> ». Chacune d'entre elles est porteuse de significations spécifiques et produit des (images de) sujets moraux (*èthoi*) spécifiques<sup>22</sup>.

L'acte (ou non-acte) de ne pas manger est alors tout aussi signifiant, sinon plus, que l'acte de manger. Il est révélateur d'un mode d'être individuel qui ne peut se comprendre que dans le contexte de régimes et modes d'être collectifs. L'ascèse, comme pratique, ne prend en effet son sens que dans des contextes et des intertextes (voire des inter-ascèses) qui constituent une mémoire collective des techniques de soi. Legs renaissants, les pratiques ascétiques de la fiction melvillienne s'inscrivent donc aussi dans le contexte historique du mitan du XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, les pratiques ascétiques (puritaines) pénitentes ont quasiment disparu<sup>23</sup>, mais les jeûnes des quatre ascètes melvilliens n'en sont pas pour autant anachroniques. Au contraire, il faut, pour les comprendre, les inscrire dans des traditions et des modernités multiples : l'héritage puritain, bien sûr, mais aussi des contextes/régimes idéologiques contemporains de Melville. Parmi ceux-ci, entrent en compte selon des degrés propres à chacun des quatre ascètes : une certaine idéologie du sujet (la *self-reliance* et le *self-made man*), une situation politique et économique (la jeune démocratie américaine capitaliste), un contexte social marqué par l'essor des *reform movements* et la multiplication des recommandations diététiques (tel le grahamisme), des représentations genrées pour lesquelles ces régimes (masculins) sont révélateurs de différents régimes de masculinité, et un contexte littéraire dans lequel

21 Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1905], trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2003, p. 161.

22 Sur les liens entre ascétique et stylistique (morale), voir Foucault, *L'Usage des plaisirs*, *op. cit.*, p. 40 : « Il n'y a pas [...] de constitution du sujet moral sans des "modes de subjectivation" et sans une "ascétique" ou des "pratiques de soi" qui les appuient. L'action morale est indissociable de ces formes d'activités sur soi qui ne sont pas moins différentes d'une morale à l'autre que le système des valeurs, des règles et des interdits. »

23 Comme le remarqua plus tard William James, *The Varieties of Religious Experience* (1902), dans *Writings (1902-1910)*, New York, Library of America, 1988, p. 272.

écrivains et poètes doivent aussi choisir leur régime. L'ascèse est ainsi un point de rencontre entre l'individu et de multiples systèmes de formes.

Aussi les grands ascètes sont-ils de grands idéologues. Chacun adopte une règle qui lui est propre (mais liée à des règles générales), et cette règle est l'occasion d'élaborer une diétét(h)ique (qui signale des rapports spécifiques à la chère et à la chair), c'est-à-dire une forme de vie particulière. En outre, si ces quatre ascètes sont quatre originaux melvilliens, ils ont un Original commun : l'Ascète par excellence, le Christ<sup>24</sup>. Rien d'étonnant à ce qu'ils aient tous les quatre pu être perçus comme des figures christiques : Pierre comme une imitation (ratée) du Christ, Bartleby comme un martyr christique, Achab comme un antéchrist, Franklin comme un Christ sécularisé prêchant la bonne parole capitaliste. Autre point commun : leurs régimes sont aussi spectaculaires qu'un chemin de croix. Les quatre ascètes se donnent en spectacle et produisent par ce biais des effets sur leurs spectateurs : Achab sur la scène de son navire, Pierre dans une tragédie domestique déconstruite à Saddle Meadows puis reconstruite à New York, Franklin en huis clos avec Israël (qu'il souhaiterait modeler à son image), Bartleby en grève de la faim face à l'homme de loi et les autres. Leurs ascèses sont ainsi toujours des performances, qui ont un public intradiégétique, mais aussi extradiégétique : les lecteurs, auxquels il revient de donner sens à ces régimes-spectacles.

Entrent donc sur scène Achab, Pierre, Bartleby et Franklin.

### ACHAB : POUVOIR

Les régimes individuels dans *Moby-Dick* sont une part importante de la construction des personnages, car ils suggèrent à la fois des modes d'être et des postures éthiques. Dans la constellation des régimes de plaisirs à bord du *Pequod*, Achab s'oppose à Stubb le « bon vivant<sup>25</sup> »,

---

24 On pense au jeûne du Christ dans le désert (et la tentation de Satan), raconté par Marc (i, 12-13), Luc (iv, 1-13) et Matthieu (iv, 1-11), dont Milton fait le récit dans *Paradise Regained* (1671).

25 *MD*, 328, 1105.

ou à Ismaël, jouisseur mélancolique. À l'inverse, il se rapproche de Starbuck, quaker lui aussi, dont la chair dure comme « un biscuit recuit » peut s'expliquer par les privations passées : « Il avait dû voir le jour en un temps de sécheresse et de disette générales, ou pendant l'un de ces jeûnes qui ont rendu célèbre son État natal<sup>26</sup> », le Massachusetts. Ainsi les jours de jeûne (« *fast* ») pourraient-ils expliquer métonymiquement sa principale qualité : « *steadfast* » (« résolu »). Néanmoins, ce qui différencie les régimes ascétiques de Starbuck et Achab, c'est la volonté de pouvoir d'Achab. Dans le chapitre « Dusk », c'est en termes de pouvoir que Starbuck imagine le credo d'Achab : « Qui peut prétendre me dominer<sup>27</sup> ? » Cette volonté de pouvoir lui donne une position particulière à bord du navire-monde, « image de la vie » dont la proue, dit Starbuck, est occupée par une « orgie infernale », un « tumulte » de plaisirs, et la poupe par le « silence » et la mort<sup>28</sup>. La « proue joyeuse et folâtre » des marins « traîne à sa suite le sombre Achab », qui est comme la hantise de leur plaisir<sup>29</sup>. Achab est ainsi le rappel de « l'horreur latente » de la vie, dit Starbuck, révélation qui est une nourriture forcée que l'âme ne peut pas ne pas partager, « à la manière des bêtes sauvages et ignorantes qu'une brute nécessité pousse à se nourrir »<sup>30</sup>. Si Achab devient, pour les marins « ripailleurs », le contrepoint du tumulte de leur jouissance, c'est parce que sa chasse ascétique est une chasse faite aux plaisirs.

Achab est le premier grand ascète de la fiction melvillienne. En tant que tel, il s'inscrit, comme Starbuck le quaker, dans un héritage protestant, et en particulier dans la tradition puritaine du jeûne, qu'il renverse en en détournant le sens. Maître à bord, il édicte ses propres lois régulatrices de plaisirs, élaborant une discipline de soi et des autres par le biais d'un jeûne impie.

26 MD, 138, 914. Achab est un quaker, comme ses associés Peleg et Bildad (MD, 97, 871-872).

27 MD, 197, 973.

28 *Ibid.*

29 MD, 198, 973.

30 MD, 198, 973-974.

L'acte fondateur de l'ascèse achabienne est de jeter sa pipe par-dessus bord. En se débarrassant ainsi de cet accessoire symbolique, Achab produit un discours sur le plaisir. Dans le roman, sa pipe s'inscrit dans un système de différences significatives avec celle de Stubb (métonymique de sa nonchalance et accessoire clef de sa philosophie pratique de vie, contribuant à « entretenir en lui une bonne humeur presque sacrilège [*impious*<sup>31</sup>] ») et celle de Quiqueg (une « pipe-tomahawk » qui « [défonce] le crâne de ses ennemis et [apaise] son âme<sup>32</sup> »). Le chapitre « The Pipe » décrit pour Achab le début d'un nouveau régime défini par le renoncement. Il s'ouvre sur une description qui le place sous la lumière d'une problématique de pouvoir. Assis sur son trépied d'ivoire, Achab assied son autorité, comme un « roi de l'océan<sup>33</sup> ». Cependant, s'il est bien ici une figure royale, c'est un roi Salomon, qui prend conscience de la vanité de ses plaisirs. La décision de jeter sa pipe est la prise de conscience d'une détermination inconsciente qui minait son pouvoir :

Fumer a cessé de m'apaiser [*no longer soothes*]. Oh! ma pipe! La vie va m'être bien dure si ton charme n'opère plus. Tout ce temps, inconscient, j'ai pris de la peine, non du plaisir [*Here have I been unconsciously toiling, not pleasuring*]... oui, je fumais au vent en toute ignorance... au vent... et je rejetais nerveusement des nuages de fumée [*whiffs*], comme la baleine à l'agonie exhale ses derniers souffles, [...] les plus chargés d'angoisse. Qu'ai-je donc encore à faire avec cette pipe? [*What business have I with this pipe?*] Cette chose est destinée à rasséréner, ses suaves fumées blanches [*white vapors*] à caresser les cheveux tendrement blanchis, et non des mèches broussailleuses, couleur d'acier [*iron-grey*], telles que les miennes. Je ne fumerai plus<sup>34</sup>...

La pipe devient, de manière très shakespearienne, l'accessoire symbolique d'un monologue sur les rapports entre plaisirs et pouvoir. Le geste fait

31 *MD*, 142, 918.

32 *MD*, 125, 899.

33 *MD*, 154, 930.

34 *Ibid.*

écho à une parole de l'Écclésiaste (XI, 1) – « Jette ton pain sur la face des eaux, car avec le temps tu le retrouveras<sup>35</sup> » – dont la rhétorique nourrit tout ce bref chapitre, qui associe fumée (« *whiffs* », « *vapors* ») et vanité du plaisir de fumer. Le parallèle de la fumée et de la baleine agonisante constitue aussi un lien intratextuel avec la chasse de Stubb, où les bouffées de fumée de celui-ci seront associées au souffle de la baleine mourante, comme le décrit Achab ici<sup>36</sup>. Ce même Stubb aura en outre un geste inverse à celui d'Achab : il jettera la bière de gingembre de tante Charité par-dessus bord, et avec elle toute forme de tempérance<sup>37</sup>. Quant à Achab, il rejette à la fois travail et plaisir, renvoyant dos à dos deux termes centraux de la rhétorique de l'Écclésiaste (qui enjoint de prendre plaisir à son travail<sup>38</sup>), comme le signalent ses deux formules clefs (« *toiling, not pleasuring* », « *business* »). Pour Achab, le plaisir est un travail dissimulé, une détermination souterraine de soi. Jeter la pipe équivaut donc à se libérer de ces deux pôles de la condition mortelle, et recouvrer une pleine autorité de soi sur soi, comme en témoigne l'assertion finale du « Je ». L'acte conscient et impératif de jeter la pipe vient remédier à cette détermination « inconsciente », maître-mot du reproche qui lui est fait. La mise en place de l'ascèse permet donc l'instauration d'un rapport à soi fondé sur une parfaite domination de soi par soi via l'obéissance à la règle fixée<sup>39</sup>.

Ce geste éthique, au sens où il inaugure une diétét(h)ique personnelle, est complété dans le chapitre « Sunset », qui commence de manière similaire par la mise en scène d'une question de pouvoir : Achab se demande si « la couronne de fer de Lombardie » qui ceint sa tête est trop lourde à porter<sup>40</sup>. Le terme *fer* (« *iron* ») fait écho à la couleur de ses mèches (« *iron-grey* ») dans « The Pipe » et devient le terme conducteur

35 Melville connaissait bien cette formule, citée dans *The Confidence-Man* (CM, 724, 955).

36 MD, 322-323, 1099.

37 MD, 359, 1137.

38 Ecc. III, 13 : « [...] si un homme mange et boit et jouit du bien-être au milieu de tout son travail, c'est là un don de Dieu. »

39 Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, op. cit., p. 95.

40 MD, 195, 971.

d'un régime de fer, l'expression d'une volonté de fer : « Nul coude, nul obstacle sur mon chemin de fer [*the iron way*<sup>41</sup>] ! » Dans ce nouveau monologue, Achab fait le deuil du plaisir. Il commence par une hypallage, paysage-état d'âme, où l'océan est perçu comme une gigantesque coupe de vin, pour mieux mettre en valeur sa déclaration de renoncement au monde sensible et aux plaisirs : « toute beauté m'est angoisse, puisque je n'en puis tirer nulle joie [*since I can ne'er enjoy*]. Doué de la plus haute perception, je suis privé de l'humble faculté de jouissance [*the low, enjoying power*<sup>42</sup>]. » Cette déclaration centrale oppose deux pouvoirs : le pouvoir de jouir et le pouvoir de percevoir, au sens achabien de frapper à travers les masques. La perte de jouissance est ainsi l'effet d'un plus haut pouvoir. Le rejet théâtral de la pipe préfigurerait ce principe éthique désormais explicitement énoncé : l'abandon d'un pouvoir inférieur pour un pouvoir supérieur<sup>43</sup>. La domination du corporel par l'ascèse est bien une (re)prise de pouvoir.

Cette formule d'Achab (« *the low, enjoying power* ») peut se comprendre en lien avec une expression de Jonathan Edwards, qui nomme la capacité humaine de jouissance « *the enjoying faculty*<sup>44</sup> ». Pour Edwards, la capacité de jouissance vient de Dieu, le juste rapport aux plaisirs n'est pas un renoncement hyperbolique mais le bon ordonnancement des comforts terrestres accordés par Dieu<sup>45</sup>. On comprend dès lors

41 *MD*, 196, 972.

42 *MD*, 196, 971.

43 Ce régime sans plaisirs est aussi lié à un régime sexuel : le corps-machine d'Achab n'est plus sensible au plaisir sexuel. Voir, dans le chapitre 10 du présent ouvrage, la sous-partie « Mariage, célibat : partages et "genres" de plaisirs ».

44 Jonathan Edwards, *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, entrée n° 332, p. 410. Il explique que la communication de Dieu aux « êtres doués d'intelligence » et « à leur volonté, la capacité de jouissance, est leur bonheur » (« *the communication of himself with respect to their wills, the enjoying faculty, is their happiness* »).

45 Dans un sermon de jeunesse sur l'Écclésiaste (II, 26), écrit entre l'automne 1730 et le printemps 1731, Edwards explique que Dieu accorde aux « élus » (« *the godly* ») la sagesse de savoir « comment user des bonnes choses terrestres qu'ils possèdent » et comment « profiter [*enjoy*] du confort qu'elles procurent » (*Sermons and Discourses 1730-1733*, éd. Mark Valeri, New Haven, Yale UP, 1999, p. 449). Si Edwards n'est pas, *stricto sensu*, un puritain, sa vision correspond

pourquoi Achab s'estime « damné, de la manière la plus méchante et la plus subtile qui soit », par son incapacité de jouissance, et comment son renoncement hyperbolique à la faculté de plaisir prend un sens opposé à celui d'Edwards<sup>46</sup>. En renonçant totalement à la capacité de jouissance, Achab met en œuvre une rupture avec la communication divine, jusqu'à en faire un acte de défiance explicite : il « siffle et conspue » les « dieux tout-puissants »<sup>47</sup>. Le rire d'Achab s'exerce contre Dieu. Son incapacité de jouissance, d'abord une marque d'infamie, devient le signe de sa gloire impie.

Son jeûne fait ainsi de lui à la fois le plus puritain des personnages melvilliens, au sens où il adopte une pratique puritaine historiquement avérée, et le plus antipuritain, en ce qu'il en détourne le sens et la fonction. Le parcours de privations initié dans « The Pipe » s'amplifie à mesure que la chasse se rapproche de son objet. Achab annonce le programme de son ascèse dans « The Forge » : « [...] désormais je cesse de me raser, de dîner [*sup*], de prier jusqu'à ce que... mais allons... Au travail<sup>48</sup> ! », et le respectera scrupuleusement (comme le notera Ismaël : « il ne touch[e] pas au souper [*supper*], ne taill[e] plus sa barbe », sa « vie tout entière » n'est plus qu'une « veille ininterrompue sur le pont »<sup>49</sup>). En renonçant aux plaisirs pour se concentrer sur sa propre vocation de travail (« *to work!* »), Achab s'inspire de la fonction centrale de l'ascèse puritaine : renoncer à la « jouissance pulsionnelle de la vie qui détourne tout autant du travail professionnel que de la piété<sup>50</sup> ». Néanmoins, il détourne le sens et la valeur du « travail » puritain, car cette injonction au travail ne vise pas la rédemption par le travail économique ou les œuvres

---

ici à certaines pratiques diététiques puritaines qui privilégiaient non un jeûne hyperbolique, mais un régime tempéré et frugal, recommandé par exemple par Cotton Mather dans *The Angel of Bethesda* (écrit en 1724). Si le jeûne était une pratique puritaine commune, des régimes tempérés étaient parfois préférés aux privations « spectaculaires » (Marie R. Griffith, *Born Again Bodies: Flesh and Spirit in American Christianity*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 32).

46 MD, 196, 971.

47 MD, 196, 972.

48 MD, 531, 1315.

49 MD, 579-580, 1366.

50 Max Weber, *L'Éthique protestante, op. cit.*, p. 225.

(works), mais la fabrication de son nouveau harpon, baptisé *in nomine diaboli*, pour la poursuite d'une chasse tout aussi diabolique<sup>51</sup>.

Dans son programme ascétique, Achab renonce à souper, se raser et *prier*. Or, une autre fonction du jeûne puritain était de renforcer les effets de la prière<sup>52</sup>. Il ne s'agit évidemment pas pour Achab de nourrir la piété par l'ascèse, mais au contraire de nourrir son impiété. En cela, la tradition puritaine du jeûne, pour laquelle la discipline de la chair est une promesse de rédemption et résurrection future ainsi qu'une allégeance à Dieu plutôt qu'aux plaisirs terrestres, est détournée<sup>53</sup>. Pour Achab, nulle rédemption espérée : de la même manière qu'il renverse le sacrement du baptême, *in nomine diaboli*, il renverse la fonction du jeûne puritain pour assouvir son désir de mise à mort de Moby Dick. Son régime ne signale donc pas une allégeance à Dieu, mais une défiance, non une expiation, mais une révolte, non une pénitence, mais une vengeance. Ce renversement du sens de l'ascèse puritaine devient une affirmation de souveraineté, envers et contre Dieu<sup>54</sup>. En cela, Achab est tout l'inverse de Dimmersdale, par exemple, qui, dans *The Scarlet Letter*, fait pénitence

336

- 
- 51 *MD*, 532, 1315. Achab fait mine de poursuivre « l'objet naturel et déclaré » de sa « profession » pour mieux rompre avec à la fois la logique du profit capitaliste et la vocation-profession protestante (*MD*, 243, 1020), et poursuivre un objet tout autre : Moby Dick.
- 52 Les effets bénéfiques d'un « régime tempéré » sur la prière et sa « vocation » sont par exemple notés par le jeune John Winthrop dans son journal en 1616, alors qu'il vivait encore en Angleterre (*Life and Letters of John Winthrop*, éd. Robert C. Winthrop, Boston, Little, Brown and Company, 1869, vol. 1, p. 99).
- 53 Pour Martha L. Finch, le jeûne puritain était une expérience communautaire de rédemption qui visait à renforcer le contrat (*covenant*) avec Dieu (« Pinched with Hunger, Partaking of Plenty: Fasts and Thanksgivings in Early New England », dans Etta M. Madden & Martha L. Finch [dir.], *Eating in Eden: Food in American Utopias*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2006, p. 38-39). Au contraire, il s'agit pour Achab d'un exercice solitaire qui sert à rejeter tout assujettissement à des ordres supérieurs ou des appétits inférieurs. Il renonce aux « plaisirs mondains » pour des raisons opposées à celles de Winthrop, qui écrivit dans son journal en 1616 qu'il ne pouvait servir « deux maîtres », « choses terrestres » et « Dieu » (*Life and Letters of John Winthrop*, éd. cit., p. 91). Achab, lui, décide de ne servir aucun des deux maîtres.
- 54 Cette volonté de pouvoir souverain est l'expression d'une *self-reliance* voulue absolue, perversion de la *self-reliance* émersonienne, qui, elle, repose sur la présence du divin en l'individu et la perfectibilité qui en découle.



par le jeûne : « C'était aussi son habitude, et celle de bien d'autres pieux puritains, de jeûner. Il ne s'agissait pas pour lui, contrairement à eux, de purifier son corps pour le rendre apte à recevoir une illumination céleste, mais de jeûner avec rigueur, jusqu'à ce que ses jambes en tremblent, comme un acte de pénitence<sup>55</sup>. » Selon la règle diétét(h)ique d'Achab, les vestiges de l'idéologie puritaine de l'ascèse deviennent donc les principes d'une ascèse hétérodoxe qui vise à renforcer le pouvoir de son hérésie<sup>56</sup>.

Ce que recherche Achab dans son régime ascétique de plaisirs, c'est le contrôle de soi et des autres. S'il reprend la main sur son régime pour s'assurer de la toute-puissance de sa volonté, il garde aussi le contrôle des régimes des marins à bord pour les asservir à sa volonté<sup>57</sup>. Les marins ont besoin de satisfaire « leurs appétits ordinaires et quotidiens », pense Achab, qui leur promet une nourriture sous une forme métaphorique : la perspective du gain pécuniaire (« *cash*<sup>58</sup> »). Le pouvoir du capitaine est donc affaire de contrôle sur les appétits terrestres, un ordonnancement des régimes qui a pour but de préserver son autorité, car comme il le sait, ayant renoncé à la chasse ordinaire, il est coupable d'« usurpation » (« son équipage pouvait donc [...], si tel était son bon plaisir, refuser de continuer à lui obéir<sup>59</sup> »). Grand orchestrateur de régimes, Achab est un Christ inversé (un « anti-Christ »), donnant à manger comme Jésus

55 Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, op. cit., p. 242-243.

56 L'ascèse est partie prenante de la monomanie d'Achab, en cela elle est un reflet de certaines formes de jeûne pénitent décrites par William James : « Chez les personnes psychotiques, les mortifications peuvent être initiées de manière irrationnelle par une sorte d'obsession ou d'idée fixe qui apparaît comme un défi et doit être dépassée, car c'est à cette condition que le sujet peut rétablir le bon fonctionnement de sa conscience intérieure. » (*The Varieties of Religious Experience*, op. cit., p. 272.) James décrit ici un type d'*anorexia nerviosa* religieuse qui, chez certains sujets désireux d'atteindre un état de sainteté et de pureté totale, tend à la monomanie. Dans le cas d'Achab, l'ascèse nourrit bien la monomanie, mais elle est orientée dans une direction inverse.

57 Voir Giorgio Agamben, *L'Usage des corps. Homo sacer, IV, 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 160 : « Celui qui, en "conduisant" sa vie, s'est constitué en sujet de ses actions, sera aussi "conduit" par d'autres sujets ou tâchera d'en conduire d'autres : la subjectivation dans une certaine forme de vie est, dans la même mesure, l'assujettissement à une relation de pouvoir. »

58 *MD*, 242, 1019.

59 *MD*, 243, 1020.

donna (son corps) à manger, mais héritier de Satan plus que de Jésus, car le pain christique est transformé en pain de Mammon, l'argent<sup>60</sup>. De même, le chapitre « The Quarter-Deck » met en scène un détournement de l'eucharistie : Achab offre l'alcool à ses séides, comme le Christ offrit son sang aux apôtres, pour lier l'équipage dans un pacte diabolique qui les engage dans une quête de sang : « Bois et fais passer! [...] C'est brûlant comme le sabot de Satan<sup>61</sup>. » Pour conclure le chapitre, une syllepse sur le mot « *spirits* », à la fois « alcool » et « esprits », indique que le contrôle est opéré sur les corps et les âmes par la distribution d'alcool : les « spiritueux » (« *spirits* ») sont « bus à longs traits sifflants ». Tandis que les marins boivent, c'est aussi Achab qui consomme leurs âmes en assujettissant leurs corps. Grand orchestrateur de régimes, il est ainsi un grand manipulateur d'affects. Lorsque commencera le dernier acte de la chasse, l'effet de son régime de fer sera de réduire les affects en poussière, réduisant tous les corps à son image, des corps-machines : « Durant cet intervalle prémonitoire, toute forme de gaieté [*humor*], forcée ou spontanée, disparut. [...] Joie et tristesse, espoir et peur – tout semblait également réduit en une très fine poussière, broyé pour un temps dans le puissant mortier de l'âme d'airain [*iron soul*] d'Achab<sup>62</sup>. »

L'incapacité de jouissance d'Achab est liée à ce qui est pour lui le seul grand et noble affect, par opposition aux appétits communs : la souffrance. Les effets de la blessure de Moby Dick sur Achab sont inverses à ceux qu'une blessure similaire eut sur le capitaine du *Samuel Enderby*, qui a perdu son bras. Leurs réactions éthiques et diététiques différentes révèlent deux rapports opposés au plaisir. Le capitaine anglais fait par antiphrase l'éloge du « régime fort sévère », fixé par le médecin de bord, à base de « rhums chauds » fort plaisants, et renonce à toute

60 Achab connaît bien le système des valeurs capitalistes – comme le dit Franklin dans *Israel Potter*, « l'argent, c'est du pain » (*IP*, 50, 476). Son héritage satanique (miltonien), souvent noté par la critique, est aussi très clair : dans les Évangiles, Jésus dans le désert refuse de transformer les pierres en pain, contrairement à ce que le lui suggère Satan. Cet épisode est raconté par Milton dans le livre I de *Paradise Regained* (v. 342-343).

61 *MD*, 193, 968.

62 *MD*, 578, 1365.

poursuite<sup>63</sup>. À l'inverse, la douleur provoquée par la blessure d'Achab nourrit son credo antiplaisirs, un *èthos* de la souffrance. La valeur est dans la douleur, car la grandeur est dans la souffrance : « l'ascendance et la postérité de la Douleur [*Grief*] sont bien plus nombreuses que celles de la Joie [*Joy*]. » En outre, songe-t-il, « les plus grands bonheurs terrestres recèlent toujours un peu de trivialité et de mesquinerie, mais toutes les douleurs de l'âme, en revanche, une signification mystique, et chez certains une grandeur archangélique<sup>64</sup> ». Si le pouvoir de soi sur soi passe pour Achab par le renoncement aux plaisirs, il est aussi assuré par l'héroïsation de sa souffrance, qui fait sa gloire de héros tragique, selon ses derniers mots : « Je sais maintenant que ma suprême grandeur [*topmost greatness*] réside dans mon extrême douleur [*topmost grief*]<sup>65</sup>. » Dans ce régime de souffrance, l'homme ne saurait se laisser prendre aux illusions du sucré : « [...] les dieux omniscients sont oublieux de la souffrance de l'homme, et l'homme, tout idiot qu'il est et ignorant de ce qu'il fait, l'homme, pourtant, déborde des douceurs [*sweet things*] de l'amour et de la gratitude<sup>66</sup>. » Le seul goût possible pour l'homme souffrant n'est pas le sucré, mais le salé<sup>67</sup>.

L'ascèse achabienne nourrit et se nourrit ainsi de manière monomaniaque d'un seul affect, la souffrance, pour aiguïser le pouvoir de son régime de fer sur lui-même et sur l'équipage. Néanmoins, toute discipline du corps crée les conditions d'un retour de flamme : un retour de jouissance.

#### Jouissance de l'ascèse

Bien qu'Achab se prive de la faculté de jouissance, la jouissance fait retour. Sa discipline – qui vise à contrôler les plaisirs du corps et

63 *MD*, 481, 1263 ; 483, 1265.

64 *MD*, 506, 1289.

65 *MD*, 620, 1406. Achab (comme Pierre) adopte ainsi ce que Silvan Tomkins appelle une posture idéo-affective, hiérarchisant les affects (la souffrance supérieure à la joie) et les dotant de valorisations idéologiques.

66 *MD*, 565, 1350.

67 Voir, dans le chapitre 1 du présent ouvrage, la sous-partie « Condiments : aigredoux et sucré-salé ».

constitue ainsi un mode de subjectivation par assujettissement à une règle et à des techniques de soi – est aussi une manière de créer le plaisir dans la discipline elle-même, la délectation monomaniacale de la règle. Le principe de plaisir fait retour dans le mouvement même de l’assertion de pouvoir qui cherche sa mise sous silence. Achab est ainsi pris au piège du paradoxe du plaisir : il n’y a pas de régime sans plaisir du régime. Pour lui, le plaisir n’est pas dans la réalisation du désir mais dans sa maîtrise. Il travaille donc à son plaisir de manière « perverse », qui est une jouissance. Ce retour de jouissance se manifeste dans l’obsession de la ligne droite : Achab renonce aux plaisirs pour mieux poursuivre son Objet, qui devient l’objet d’une jouissance reconfigurée, « perverse » comme la joie de Pierre, en ce qu’elle surgit à contre-courant. La jouissance de l’ascèse est dans la délectation de la souffrance orientée vers une fin par la volonté de pouvoir. Ce qu’Achab revendique comme faculté supérieure a pour effet une jouissance supérieure. Son érotique, c’est la capacité d’assurer la maîtrise de soi tout en assurant la maîtrise des autres, c’est-à-dire une façon de structurer et styliser des rapports de pouvoir, qui sont les conditions de possibilité de sa jouissance<sup>68</sup>.

Dans *Mardi*, Babblanja déclarait : « Ah ! il y a d’atroces, de cannibales délices [*a fierce, a cannibal delight*], dans la douleur [*grief*] qui crie et qui se multiplie<sup>69</sup> ! » Ce plaisir cannibale est celui d’Achab, qui se qualifie lui-même de « vieux cannibale<sup>70</sup> ». Le refus de nourriture fait ainsi l’objet d’un transfert métaphorique, l’autocannibalisme : « l’âme d’Achab, enfermée dans le fût évidé [*caved trunk*] de son corps, rongait [*fed upon*] maussadement les griffes de sa mélancolie<sup>71</sup>. » Ainsi, comme les marins jouisseurs, « qu’une brute nécessité pousse à se nourrir », dit Starbuck, Achab ne peut pas ne pas se nourrir ni ne pas prendre son plaisir dans la souffrance même. Le renoncement au corps et à ses plaisirs est remplacé par la satisfaction du monomane prisonnier de son corps-fût, où l’on note l’ironie du terme *caved* qui rappelle *cave*, la caverne : la

68 Voir Michel Foucault, *L’Usage des plaisirs*, op. cit., p. 276, 278.

69 *M*, 1137, 1254.

70 *MD*, 587, 1375.

71 *MD*, 179, 955. Le terme *caved* fait écho à la formule d’Ismaël dans « The Ramadan » : « *fasting makes the body cave in, hence the spirit caves in.* » (*MD*, 1110, 884.)

haute perception est toujours prisonnière de la caverne platonicienne. Achab se repaît de l'amer<sup>72</sup>. La délectation d'Achab dans le chapitre « The Quarter-Deck », où, « peu de temps après l'épisode de la pipe<sup>73</sup> », il met en place son pacte diabolique avec l'équipage par la distribution d'alcool, est le meilleur exemple d'une jubilation qui naît dans le goût du contrôle. Le vieil homme y est « au comble de l'excitation », notable dans ses exclamations, qui rythment la scène et ordonnent gestes et paroles : son expression est « joyeusement » et « véhémentement » approbative (« *fiercely glad* »)<sup>74</sup>. Il ne participe pas lui-même au partage de l'alcool mais prend plaisir à l'assujettissement qu'il produit en Starbuck, « tout à sa joie d'avoir recueilli le consentement tacite et comme enchanté du second<sup>75</sup> ». Cette joie, dans la chasse du Léviathan Moby Dick, relève ainsi d'une conception hobbesienne de la joie, définie dans le *Leviathan* comme l'effet d'une assertion de pouvoir<sup>76</sup>. L'antipuritain est pris dans les paradoxes de l'ascèse puritaine : le plaisir est à proscrire, mais il se prend néanmoins, de manière subtile et perverse, dans la satisfaction de la règle suivie et du pouvoir acquis. Achab jubile. Sa jouissance est une jouissance de la volonté de puissance<sup>77</sup>.

Dans le texte, ce retour du plaisir se manifeste poétiquement dans l'importance que prend Pip aux yeux d'Achab, qui fonctionne lui aussi comme un transfert métaphorique. En effet, la proximité paronymique

72 Achab est, comme Pierre, prompt aux plaisirs de l'autocannibalisme. Claggart, dans *Billy Budd*, sera décrit en des termes similaires : « Quant à Claggart, la monomanie de cet homme [...], tel un feu souterrain, le rongait [*was eating*] de manière toujours plus profonde. » (*BB*, 941, 39 ; traduction légèrement modifiée.)

73 *MD*, 187, 963.

74 *MD*, 190, 966 ; 188, 964.

75 *MD*, 192, 968.

76 Voir Adam Potkay, *The Story of Joy*, *op. cit.*, p. 8.

77 Pour Slavoj Žižek, « la renonciation même aux plaisirs provoque un surplus de plaisir [*enjoyment*], un plaisir de la douleur et du déplaisir, baptisé *jouissance* par Lacan, le plaisir [*enjoyment*] "impossible"/traumatique/douloureux au-delà du principe de plaisir » (*Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York/London, Routledge, 1992, p. 182). Plus tôt, Žižek utilise l'exemple de l'ascète et remarque que « le plaisir lui-même [*enjoyment*] est une sorte de surplus produit par le renoncement » (p. 22).

de « Pip » et « *pipe*<sup>78</sup> » fait de Pip le vivant symbole d'un retour de la pipe. En cela, la prophétie de l'Écclésiaste (« Jette ton pain sur la face des eaux, car avec le temps tu le retrouveras »), qui fournissait l'inspiration intertextuelle du lancer de pipe d'Achab, se réalise pleinement et ironiquement : Achab retrouve la pipe qu'il avait jetée<sup>79</sup>. Pip devient l'adjuvant d'Achab, son accessoire et son « remède », qui « guérirait trop bien [son] mal », au point de presque le faire changer d'avis : « Si tu continues à me parler de la sorte, je crains que le dessein d'Achab ne chavire en lui<sup>80</sup>. » Achab retrouve en Pip le pouvoir d'apaisement qu'avaient perdu la pipe (dans « The Pipe » : « Fumer a cessé de m'apaiser [*no longer soothes*<sup>81</sup>] ») et le coucher du soleil (dans « Sunset » : « [...] le soleil couchant me procurait la paix [*soothed*]. Plus maintenant<sup>82</sup> »). Cette brèche fugitive dans le régime de fer est vite colmatée : « Continue à pleurer ainsi, et je te tue ! Prends garde, car Achab a lui aussi perdu la raison<sup>83</sup>. » En réalité, Achab n'est pas fou : il sait que guérir de sa maladie, c'est-à-dire soulager sa souffrance monomaniaque, signifierait la perte de son système d'action. Pip symbolise la possibilité (menaçante) d'un retour d'affects autres que la souffrance dans le régime de fer achabien, un en particulier : la compassion. Cette potentialité sera réalisée dans l'ultime dialogue d'Achab avec son frère de régime quaker, Starbuck, qui met en avant le retour du *pathos*, symbolisé par leur poignée de main et les larmes de Starbuck : « Serre-moi la main, ami [*man*] », dit Achab<sup>84</sup>. Alors que sa quête ascétique touche à sa fin (tragique), il fait l'expérience de la possibilité de la sympathie, le soulagement de la

78 John Bryant note cette proximité dans *Melville and Repose: The Rhetoric of Humor in the American Renaissance*, Oxford, OUP, 1993, p. 223.

79 Elle se réalise aussi au sens où Achab rejoindra sa pipe dans les profondeurs de l'océan. L'interprétation commune de la formule, celui d'une bonne action dont on récoltera les fruits, prend donc ici un sens fortement ironique.

80 *MD*, 576, 1363.

81 *MD*, 154, 930.

82 *MD*, 196, 971. Dans son régime de souffrances, le soulagement est d'ordinaire impossible. La mort d'un cachalot, par exemple, ne le soulage que de manière très paradoxale : il en est « rasséréené [*soothed*], mais seulement pour se laisser gagner par une plus noire humeur » (*MD*, 538, 1322).

83 *MD*, 576, 1363.

84 *MD*, 612, 1399.

souffrance partagée, qui procure aussi un certain plaisir, concomitant avec le retour du sucré : « Ah !... Starbuck, comme il est doux [*his sweet*] de s'appuyer parfois [...] ; Achab, mon vieil ami, que n'as-tu cherché plus souvent un appui<sup>85</sup> ! » Tout comme Pierre au moment de tuer son cousin, et dans les mêmes termes, Achab retrouve le goût (plaisant) du sucré, qui va de pair avec une résurrection affective : « Starbuck... Je me sens, depuis quelque temps, étrangement attiré [*moved*] vers toi<sup>86</sup>... »

Les deux quakers, Achab et Starbuck, font en fin de compte régime commun, avant de trouver une mort commune. On pourrait les ranger dans la tradition des quakers mystiques, par contraste avec Franklin dans *Israel Potter*, lui aussi lié aux quakers et héritier de l'ascèse protestante, qui se rapprocherait plutôt de la tradition des quakers rationalistes, influencés par les Lumières<sup>87</sup>. La diétét(h)ique de Pierre a quant à elle, bien qu'elle ne se comprenne pas selon les mêmes intertextes, comme point commun avec celle d'Achab la tentative de maîtriser le corps et ses désirs.

#### PIERRE : ÉCRITURE

La question du rapport à soi et des pratiques corporelles est au cœur de *Pierre*, où le destin devient lui-même une affaire de régime. Dans sa mise en place d'un tragique immanent, le roman est implicitement construit sur une analogie entre *fare* (régime) et *fate* (destin)<sup>88</sup>. Cette association est programmatique : les changements diététiques de Pierre, du grand appétit à l'ascèse, accompagnent les changements de sa trajectoire éthique. Son régime devient ainsi un point de rencontre (et de rupture) entre deux régimes d'écrivains : romantique et renaissant.

85 *MD*, 605, 1392-1393.

86 *MD*, 607, 1394.

87 Sur cette distinction, voir Robynne R. Healey, « Quietist Quakerism, 1692-c.1805 », dans Stephen Ward Angell & Pink Dandelion (dir.), *The Oxford Handbook of Quaker Studies*, Oxford, OUP, 2013, p. 51. Contrairement à ce que croit le narrateur de *Israel Potter*, Franklin n'était pas quaker, mais n'en restait pas moins imprégné de quakerisme et se présentait lui-même comme « philosophe quaker ».

88 Le verbe *fare* au sens de « *to "get on" (well or ill)* » (*Oxford English Dictionary*) est utilisé deux fois par Mary Glendinning, d'abord s'adressant à Pierre (*P*, 684, 60) puis à propos de Lucy (*P*, 865, 236).

Dans le parfait tableau que dresse le début du roman, seul un détail vient faire contraste avec le caractère éthéré du monde et des corps : « Un petit trait prosaïque [*uncelestial*] rabaissera peut-être, dans l'esprit de certains, les mérites romantiques du noble [*gentlemanly*] Pierre Glendinning : il avait toujours un excellent appétit, particulièrement au petit déjeuner<sup>89</sup>. » Cette remarque témoigne d'un changement de valorisation (par « certains ») entre les appétits excessifs (gargantuesques) de la Renaissance et les appétits modérés des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Au XIX<sup>e</sup>, montrer son appétit devient une faute de goût<sup>90</sup>. C'est contre cette association de bon appétit et mauvais goût que le narrateur propose sa propre définition du gentleman : « le fait d'avoir un appétit généreux n'était point chez Pierre un défaut vulgaire [...] : en vérité cet appétit le sacrait homme et gentilhomme [*gentleman*], car un gentilhomme parfaitement développé est toujours robuste et sain, et la robustesse et la santé sont de vaillantes fourchettes<sup>91</sup>. » En effet, Pierre est un gentleman aux « habitudes athlétiques », doté de « muscles virils » (« *manly brawn and muscle* »<sup>92</sup>), associant vigueur de l'appétit et puissance du corps vivant, ce qui suggère un idéal de masculinité très whitmanien, « une noble virilité musculaire » (« *a noble muscular manliness* »<sup>93</sup>). Ce régime (de masculinité) initial, qui associe force et appétit, sera vite altéré.

Le grand renversement qui initie le cheminement tragique de Pierre peut se lire comme un changement de menu. Si l'on en croit la métaphore filée suggérée par la locution *choice fate* utilisée plusieurs fois par le narrateur, la rencontre de Pierre avec Isabel vient bouleverser

---

89 P, 645, 23.

90 Denise Gigante, *Taste: A Literary History*, New Haven, Yale UP, 2005, p. 8. George Miller Beard, grand psychiatre et diététicien américain, considérait en 1871 que « la tendance, parmi les classes intellectuelles cultivées de [son] temps, est de manger trop peu plutôt que trop » (*Eating and Drinking; A Popular Manual of Food and Diet in Health and Disease*, New York, Putnam and Sons, 1871, p. iv).

91 P, 646, 23.

92 P, 645, 23. *Brawn* et *brawny* sont parmi les termes favoris de Melville pour décrire les corps puissants des marins ou des Polynésiens.

93 P, 686, 62.



sa condition de choix, et par là le menu de son destin. Cette locution, qui associe sa condition à une condition alimentaire (au sens ordinaire de *choice* dans des locutions comme *choice morsel* ou *choice wine*), est d'abord utilisée pour décrire son « destin rare » (« *choice fate* »), d'être « né » et d'avoir été « élevé » (« *nurtured* », c'est-à-dire aussi, « nourri ») à la campagne<sup>94</sup>. Le narrateur n'hésite pas plus tard à se citer : « Pour conclure, ne me blâmez pas [...] si je cite mon propre texte en disant que *le destin rare [choice fate] de Pierre avait voulu qu'il fût né et qu'il eût été nourri [nurtured] à la campagne*. Car pour un jeune noble américain, c'est là vraiment [...] un lot rare et choisi [*a most rare and choice lot*<sup>95</sup>]. » On pourrait plutôt traduire par « lot de choix » pour suggérer la métaphore culinaire, qui revient ensuite dans les pensées de Mary Glendinning : « elle considérait l'allégeance volontaire de [Pierre] comme la fidélité caractéristique de la meilleure guild [the choicest guild] de sa race<sup>96</sup>. »

Cet usage du terme fait directement écho au sens culinaire plus courant du terme *choice*, décrivant par exemple Pierre au petit déjeuner, qui présente à sa mère « un morceau de choix » d'un des pigeons (« *one of the choicest of the many fine pigeon morsels*<sup>97</sup> »). Dans le portrait de son grand-père, le terme est utilisé pour exprimer la grandeur de cet aïeul, « plein de suc rares » (« *full of choicest juices* »<sup>98</sup>), mais aussi pour décrire le foin dont il avait l'habitude de nourrir son cheval (« *the choicest hay*<sup>99</sup> »). Plus tard, ces deux réseaux d'images auxquels est associé le terme *choice* (aliment et condition sociale) se rencontrent dans la condamnation par Mary Glendinning du (faux) mariage de Pierre, un gâchis au sens alimentaire du terme : « Mêler à du vin de choix [*the choicest wine*] l'eau

94 P, 632, 9.

95 P, 641, 18-19.

96 P, 644, 22. Traduction légèrement modifiée. Pour le narrateur, la condition sociale est bien une question de régime, si l'on compare Pierre à Millthorpe, dont les prétentions intellectuelles n'ont eu « d'autre aliment » que les « pommes de terre paternelles » (P, 953, 322).

97 P, 646, 24.

98 P, 662, 38.

99 P, 663, 39.

fangeuse de la mare plébéienne pour le noyer dans la fétilité<sup>100</sup>! » C'est ainsi de sa « table » que Pierre est exclu<sup>101</sup>.

Si la condition de choix de Pierre est un mets privilégié, son destin tout entier devient une affaire de menu. Le menu de sa vie et celui qu'il avait prévu pour Lucy sont tous deux affectés par l'apparition du visage fantôme, qui « pourrait insidieusement empoisonner et remplir d'amertume [*embitter*] sa vie tout entière, cette vie de choix, cette vie exquise [*that choice, delicious life*] dont il avait fait à Lucy l'offrande pure et totale par un sacrifice délicieux<sup>102</sup> ». Par l'usage des métaphores culinaires, le narrateur fait ici du visage fantôme un poison versé dans le délicieux plat que Pierre avait envisagé d'offrir à Lucy en guise de destin. À cause de ce visage, le menu de vie qui s'offre à Lucy et Pierre ne sera de fait plus sucré, mais amer<sup>103</sup>. Le retournement de situation qui vient détruire le décor des délices arcadiennes est ainsi pour Pierre une querelle de choix avec la Fortune : « *Fate, I have a choice quarrel with thee*<sup>104</sup>. » Ce changement de fortune/menu sera plus tard décrit par le narrateur via une double image culinaire et biblique : « [Pierre] avait lui-même, en quelque sorte, cédé son droit d'aînesse à un rusé parent contre un plat de lentilles qui, maintenant, se changeait en cendres dans sa bouche<sup>105</sup>. » La mélancolie dont souffre Pierre après la catastrophe est donc comme une indigestion provoquée par ce nouveau menu du destin, comme le suggère le propriétaire de l'auberge après le départ de Pierre pour New York, dans un aparté très shakespearien : « Ah! d'entre toutes les coliques [*colics*], préservez-moi de celle du melon vert, la terrible melon-colique [*melloncholics*]<sup>106</sup>! » Ainsi que le remarque le narrateur, la précarité du destin est une question de menu et de convive. Pierre dîne désormais avec Pluton : « Tel peut se sentir

346

---

100 P, 858, 230.

101 P, 848, 219.

102 P, 690, 66. Traduction légèrement modifiée.

103 Voir, dans le chapitre 1 du présent ouvrage, la sous-partie « Condiments : aigre-doux et sucré-salé ».

104 P, 704, 80.

105 P, 970, 337. L'image entremêle une référence à Jacob et Ésaü (Genèse xxv, 29-34) – qu'on retrouvera dans *Israel Potter* – et aux pommes de Sodome.

106 P, 868, 239.

passablement bien aujourd'hui qui, demain, soupera de brouet noir avec Pluton<sup>107</sup>. »

### La régulation des appétits

Ce changement dans le menu de son destin, initié par le choix du faux mariage avec Isabel et le départ à New York, a une conséquence directement diététique. Pierre est entraîné dans un changement complet de régime, qui est aussi un nouveau régime de soi : « lorsque la Nature nous nourrit ainsi très précocement et très généreusement, elle ne nous apprend que très tard à régler méthodiquement notre régime [*as to the proper methodization of our diet*<sup>108</sup>] ». Pour le narrateur, destinée et construction de soi sont liées dans la question de la méthodisation des régimes (ce dont témoigne le changement de métaphore à la phrase suivante, qui évoque l'individu dont la pierre est à « tailler » pour en faire un « temple »). Après son arrivée à New York, Pierre est forcé de modifier la « méthode » de son régime alimentaire, qu'il va restreindre pour en faire un des éléments clefs de son nouveau régime de soi, centré sur son projet littéraire : « Pierre revient chez lui et s'assoit devant la table proprette de Delly. Isabel l'enveloppe d'un regard apaisant et le presse de s'alimenter pour prendre des forces. Mais il est de ces affamés qui ont dégoût [*loathes*] de tout aliment. Il ne peut manger qu'en se forçant. Il a assassiné le jour naturel, comment aurait-il de l'appétit<sup>109</sup>? » Cette ascèse peut d'abord se lire en rapport avec la mélancolie de Pierre. Le contraste du froid présent et de la chaleur passée (il « grelotte jour après jour », lui qui était « ardent »), qui conclut la description de ce nouveau régime de vie, suggère les symptômes d'un déséquilibre humoral, en ce que les variations du chaud et du froid caractérisent les principaux effets de la bile noire décrits par Aristote dans le Problème XXX<sup>110</sup>. Renonçant à son appétit, Pierre renonce aux douceurs du monde qui

107 *P*, 987, 355. Ironiquement, Pierre se comparait lui-même plus tôt à « Pluton ravissant Proserpine » (*P*, 696, 72).

108 *P*, 931, 300.

109 *P*, 989, 356.

110 Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie. Problème XXX*, 1, trad. Jackie Pigeaud, Paris, Rivages, 1988, p. 107.

ne feraient que nourrir sa mélancolie, si l'on pense à la remarque que faisait le narrateur au début du roman, « concernant l'évanescence de tout charme terrestre, pensée qui fait des plus douces [*sweetest*] choses de la vie l'aliment d'une mélancolie dévorante et omnivore<sup>111</sup> ». Son jeûne pourrait ainsi se comprendre comme un traitement contre la mélancolie (en jeûnant, Pierre évite de la nourrir). Cependant, ce traitement s'avère contre-productif et pousse Pierre à se dévorer lui-même<sup>112</sup>.

Toutefois, le régime choisi par Pierre a moins pour but de guérir de la mélancolie que de guérir de l'appétit lui-même. Suivant la tradition puritaine du jeûne qui associe le contrôle de l'appétit au contrôle de la concupiscence, on peut lire cette nouvelle forme de vie ascétique comme une tentative de régulation du désir. Dans un texte hanté par des images d'ingestion et de choix de vie alimentaires, ne plus manger, c'est aussi ne plus désirer. Pierre chercherait alors à réguler ses désirs en régulant son appétit<sup>113</sup>. Aussi cette nouvelle diétét(h)ique pourrait-elle avoir pour fonction de maîtriser la tentation du désir incestueux, et le

<sup>111</sup> *P*, 696, 72.

<sup>112</sup> Pour Pierre comme pour Achab, la mélancolie est une forme d'autocannibalisme et l'ascèse une réaction d'ordre psychotique (comme le dira William James). Dans une perspective diététique renaissante, ce régime pourrait en réalité nourrir sa mélancolie. Pour Burton, un régime inadéquat est cause de mélancolie. Il déconseille en particulier les viandes, qui « nourrissent la mélancolie » (*The Anatomy of Melancholy* [1621], Oxford, Clarendon Press, 1989, vol. 1, p. 213). En ce sens, le régime restreint et végétarien de Pierre pourrait lui servir de traitement (c'était d'ailleurs aussi l'une des fonctions du jeûne pour les puritains). Néanmoins, Burton indique aussi que l'« ascèse excessive » (« *overmuch fasting* ») peut faire empirer la mélancolie (p. 225), et que le mélancolique, d'un tempérament froid et sec, doit éviter les aliments classifiés dans les mêmes catégories, en particulier le lait et le fromage, qui « augmentent » la mélancolie (p. 213) ainsi que les fruits, comme les pommes et les prunes (p. 216). Or, croûtes de fromage, pommes et pruneaux font partie des seuls aliments consommés par Pierre et les Apôtres (*P*, 982, 349). À l'inverse, la consommation de vin est « chaudement recommandée » par Burton (p. 218), mais interdite par les Apôtres.

<sup>113</sup> Sur le lien établi par Freud entre sexualité et alimentation, en particulier dans *Trois essais sur la vie sexuelle* (1905), voir Maud Ellmann, *The Hunger Artists: Starving, Writing and Imprisonment*, Cambridge, Harvard UP, 1993, p. 39. Sur les rapports entre ascèse, déni du corps et sexualité dans *Pierre*, voir Clark Davis, *After the Whale: Melville in the Wake of Moby-Dick*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1995, p. 30.

désir tout court, car elle s'intègre dans l'entreprise (schopenhaurienne) de déprise vis-à-vis de la tyrannie des formes menée par Pierre. Pour Schopenhauer, l'individuation est souffrance, car elle signifie lutter contre le monde de la représentation : Pierre est bien l'acteur d'une telle lutte contre le monde de la représentation, en tant que le processus de son individuation souffrante est guidé par la recherche du Vrai derrière les masques des formes mortes<sup>114</sup>. Cela signifie pour lui la recherche d'un désengagement vis-à-vis de l'hypocrisie des images (du père) et des fausses moralités, recherche dans laquelle l'ascèse est un instrument et une manière d'échapper à la volonté, au sens schopenhaurien du terme, c'est-à-dire le grand ensemble des appétits qui se développent malgré soi et constituent la marche même du monde et de l'existence<sup>115</sup>. En ce sens, la diète est une technique de soi dont Pierre se sert comme moyen dans sa quête ascétique de vérité. Pour lui, les « hommes de Vérité » sont des ascètes, qui vont « pieds nus », et l'Homme de Vérité le Grand Ascète lui-même, le Christ, qui bénit « les affligés », tandis que les hommes du commun sont « leurs propres geôliers »<sup>116</sup>. L'ascèse se comprend donc pour Pierre à la fois comme le moyen de résister à la tentation

114 Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* [1818], trad. Auguste Burdeau, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2014. Il ne s'agit pas d'une influence directe, puisque Melville ne lira Schopenhauer que plusieurs années après la rédaction de *Pierre*, bien qu'il ait pu en avoir entendu parler dans ses conversations avec George Adler en 1849. On peut néanmoins suggérer une affinité de pensée entre Pierre et Schopenhauer. De plus, il est tentant de rapprocher la formule schopenhauerienne célèbre : « La vie donc oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui » (p. 394), de la vision antipéristatistique du monde melvillien, où la vie oscille de la souffrance au plaisir.

115 Un passage de Schopenhauer éclaire bien la fonction de l'ascèse pour Pierre : « la volonté se révèle à elle-même en un corps vivant, qui lui impose une loi de fer, celle de le nourrir ; et ce qui donne vigueur à cette loi, c'est que ce corps c'est tout simplement la volonté même de vivre, mais incarnée. Voilà bien pourquoi l'homme [...] est [...] de tous les êtres, le plus assiégé de besoins ; de fond en comble, il n'est que volonté, que besoin ; des besoins par milliers, voilà la substance même dont il est constitué. » (*Ibid.*, p. 394-395.) En ce sens, à ce moment du récit, Pierre est guidé par ce que Nietzsche appellerait « l'idéal ascétique », qu'il dépassera par la joie tragique. Voir, dans le chapitre 8 du présent ouvrage, la sous-partie « La joie tragique dans *Pierre* ».

116 *P*, 734-735, 110.

possible d'un désir coupable, et une manière de s'extraire d'un monde-prison qu'il renie. En cherchant à réguler à la fois ses appétits (de l'ordre du réel) et ses désirs (de l'ordre du fantasme), Pierre, qui justement tend à confondre réel et fantasme, recherche dans l'ascèse la possibilité d'une cure commune à deux maux mêlés. Ironiquement, cependant, il s'enferme dans sa propre prison ascétique.

### Deux régimes d'écrivains

350

Si l'ascèse dans *Pierre* a pour fonction la régulation des appétits, elle est aussi liée à un choix de régime d'écrivain. L'ascèse « stoïque » de Pierre (« *a stoic performance*<sup>117</sup> ») relève à la fois d'une performance individuelle réglée – qui vise à la production d'un certain sujet dans un cadre privé, au sens où Pierre s'enferme dans un huis clos (il jeûne et écrit dans son cabinet) – et d'un spectacle collectif, en ce qu'elle s'intègre dans les pratiques collectives des « maigres » Apôtres qui font office de modèles. Le narrateur décrit leur influence sur Pierre en termes épistémologiques aussi bien qu'éthiques : leur « exemple continu » avait « converti Pierre à cette philosophie de la brosse à friction [*Flesh-Brush Philosophy*] et presque à cette dialectique des épiluchures de pommes [*Apple-Parings Dialectics*] »<sup>118</sup>. Si la description des Apôtres est généralement perçue comme un portrait satirique des transcendantalistes, il est important de noter qu'un des aspects centraux de ce portrait est précisément leur régime alimentaire<sup>119</sup>. Ce régime est directement lié, dit le narrateur, à « certaines idées hétérodoxes et absurdes sur l'économie [*economy*] de [leur] corps<sup>120</sup> », par lesquelles ils cherchent à s'extraire d'un système économique (orthodoxe) dans lequel est pris le corps. Le terme *economy* rappelle le chapitre du même nom dans *Walden*, où Thoreau décrit son choix

---

117 *P*, 980, 348.

118 *P*, 982, 349.

119 Sur la satire de ces penseurs sans estomac, voir, dans le chapitre 6 du présent ouvrage, la sous-partie « Penser, digérer, connaître ». Millthorpe en est le principal représentant, adoptant cette « rudimentaire philosophie transcendante » pour toute « nourriture intellectuelle » (*P*, 958, 327).

120 *P*, 981, 348.

d'un régime végétarien, élément de son régime de vie (qui se veut une économie alternative)<sup>121</sup>. Outre Thoreau, son ami Bronson Alcott était aussi un célèbre végétarien, converti au végétarisme par son frère William. Il fonda la communauté végétarienne de Fruitlands en 1843, et son frère la American Vegetarian Society en 1850, avec Sylvester Graham<sup>122</sup>. Cette association des transcendentalistes au végétarisme est suggérée dans le roman par la mention des « *Graham crackers* » grignotés par les Apôtres. En décrivant leurs économies-régimes du corps, *Pierre* s'inscrit en effet dans le débat, important dans l'histoire des régimes américains contemporains à l'œuvre, du végétarisme : les Apôtres marmonnent les catégories kantienne avec les lèvres « poussiéreuses », de par l'effet de « *Graham crackers* ». Le buffet de leurs assemblées n'offre qu'une énorme cruche d'eau (« *Adam's Ale* ») et un boisseau de « *Graham crackers* »<sup>123</sup>.

Les *Graham crackers* étaient constitués d'un mélange de farine de froment et de son de blé (« *bran* »), durablement associé à Graham, qui prônait les vertus du pain de son (« *bran bread* ») contre le pain blanc ordinaire<sup>124</sup>. En y faisant référence dans le cadre d'une satire des régimes transcendentalistes, le narrateur fait de ces « *Graham crackers* » des accessoires symboliques polémiques. Si certains transcendentalistes, comme Alcott, furent directement et durablement marqués par les

121 L'économie d'un « mode de vie » se subdivise pour Thoreau en quatre catégories, dont la nourriture (*Walden, or, Life in the Woods*, 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. 12). Il explique son choix « instinctif » d'un régime végétarien et tempéré comme nécessaire à la préservation des « facultés poétiques » de l'homme (p. 173-174), élaborant ainsi un régime poétique romantique qu'il oppose à « cette vie bestiale, manger et boire » (p. 176). Plus tard, il relate la visite d'un très cher ami (p. 215) : il s'agit de Bronson Alcott.

122 Andrew Smith (dir.), *The Oxford Companion to American Food and Drink*, Oxford, OUP, 2007, p. 608.

123 *P*, 982, 350. Les ablutions fréquentes des Apôtres pourraient être une allusion à un autre grand principe de l'éthique grahamite : des bains fréquents. À la fin du passage, la visée de Graham est confirmée par les néologismes satiriques « *Soakites* » et « *Vaporites* » (*P*, 350) qui rappellent le nom donné aux partisans de Graham : « *Grahamites* ».

124 Sylvester Graham, *A Treatise on Bread and Bread-Making*, Boston, Light & Stearns, 1837, p. 53-57.

thèses de Sylvester Graham au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, son influence fut aussi notée par d'autres, tels Thoreau ou Emerson, qui considéraient avec un peu d'ironie sa grande popularité. Dans *Walden*, Thoreau y fait allusion dans un jeu de mots entre « *bran* » et « *brand* » (« [*Bronson Alcott and I*] *made many a "bran new" theory of life over a thin dish of gruel*<sup>125</sup> »), clin d'œil au son de blé emblématique du régime grahamite. La plaisanterie révèle toutefois une affinité entre les deux diététiciens : Thoreau lui-même conseillait la consommation de pain indien (« *Indian bread* »), à base de maïs, dont les valeurs nutritionnelles étaient à l'époque perçues comme similaires à celles du pain de son<sup>126</sup>. Quant à Emerson, il mentionne Graham dans « *Experience* », où il fait référence aux cohortes d'ascètes, « *Gentoos and Grahamites*<sup>127</sup> », auquel la Nature ne prête pas attention. Dans les deux cas, Emerson et Thoreau témoignent non de leur adoption des thèses de Graham, mais de l'influence que celles-ci eurent à cette époque. Graham était connu pour sa véhémence défense d'une grande réforme alimentaire fondée sur l'autorégulation (« *self-restraint* ») et visant à mettre fin aux « excès gloutons » des habitudes diététiques américaines<sup>128</sup>. Il recommandait donc un régime végétarien d'inspiration édénique, à base de blé complet, fruits et légumes crus, interdisant tous les « stimulants » tels que viandes, épices, condiments, sucre, sel, café et alcool<sup>129</sup>. Les *Graham crackers* se répandirent en conséquence à partir du milieu des années 1830, en même temps que les *Graham societies* et les *Graham hotels*, qui servaient uniquement des menus grahamites. Cette volonté de réforme des régimes alimentaires était intrinsèquement liée à une théorie de la sexualité : Graham était aussi connu pour ses thèses sur la réforme des mœurs et des comportements sexuels, visant en particulier

125 Henry David Thoreau, *Walden*, *op. cit.*, p. 215.

126 Pour George Miller Beard, par exemple, le *Graham bread* et le *corn bread* sont des alternatives possibles au pain blanc (*Eating and Drinking*, *op. cit.*, p. 23-24).

127 Ralph Waldo Emerson, *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 481. Il existe une variante où *Grahamite* est remplacé par « *Gentoos and corn-eaters* ».

128 Sylvester Graham, *Lectures on the Science of Human Life*, Boston, Marsh, Capen, Lyon, and Webb, 1839, vol. 2, § 1489, p. 533.

129 *Id.*, *A Treatise on Bread*, *op. cit.*, p. 75.



l'onanisme<sup>130</sup>. Un régime approprié permettait, selon lui, de limiter les dépenses inutiles d'énergie sexuelle. La consommation d'épices ou de viande était par exemple proscrite en tant que stimulation érotique inutile et débilitante<sup>131</sup>. La dimension grahamite du régime des Apôtres, adopté par Pierre, conforte ainsi la lecture selon laquelle la diététique à laquelle s'astreint Pierre est liée à la volonté de maîtriser son corps et ses appétits/désirs, en particulier sexuels. Américain typique au début du roman, glouton et appétent, Pierre devient adepte d'un régime grahamite ascétique, qui ressemble à une version sécularisée du jeûne puritain, où les arguments hygiénistes remplacent les arguments religieux.

Ce à quoi s'oppose la diététique de Graham, c'est l'héritage des régimes élisabéthains, très abondants, épicés et sucrés, dont la trace est encore importante dans les habitudes alimentaires américaines de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>132</sup>. Face à la réforme alimentaire de Graham, l'intention parodique et satirique du narrateur constitue une attaque contre la popularité de ces nouveaux régimes. Il oppose l'ascèse grahamite à l'abondance renaissante dans la description parodique d'un banquet des Apôtres où les eaux municipales de Fairmount, Croton et Cochituate sont « le porto, le xérès et le bordeaux qui circulaient sur leurs tables philosophiques<sup>133</sup> ». Ce pauvre banquet d'eau s'oppose aux banquets de *Mardi*, où le modèle de l'ivresse renaissante était valorisé, comme le signale la conclusion de cette diatribe : « Ah ! vissez votre lance d'arrosage sur quelque bonne vieille bouteille de madère [*Madeira*] ! »,

130 Ses thèses les plus connues ayant trait à la sexualité sont exposées dans *A Lecture to Young Men on Chastity* (1839) que le jeune Melville a pu avoir l'occasion de lire à bord du baleinier australien sur lequel il a quitté Tahiti (Hershel Parker, *Herman Melville: A Biography*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996, vol. 1, p. 233).

131 Stephen Nissenbaum résume la diététique alimentaire et sexuelle grahamite en une formule clef : « la stimulation mène à l'asthénie [*debility*]. » (*Sex, Diet, and Debility in Jacksonian America: Sylvester Graham and Health Reform*, Westport, Greenwood Press, 1980, p. x.) Cette interdiction de la viande ne fait que reproduire et mettre à jour certaines croyances médiévales et renaissantes sur la viande comme « stimulant » la libido. De même, Thoreau définit la chasteté par la tempérance (*Walden*, *op. cit.*, p. 177-178).

132 Mark McWilliams, *Food and the Novel in Nineteenth-Century America*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2012, p. 4.

133 *P*, 982, 350.

en écho à *Mardi*, où le vin de madère (« *Madeira* ») est un accessoire clef des banquets<sup>134</sup>. Le narrateur adopte ainsi une position inverse à celle de Graham : critiquant le régime ascétique, il privilégie le contre-modèle de l'excès renaissant, qui est aussi lié à un régime d'écriture, si l'on se souvient de la formule de Babbalanja citant Lombardo : « Un soldat à jeun [*fasting*] peut-il se battre ? Et la bataille des batailles, c'est d'écrire<sup>135</sup>. » Dans sa satire, le narrateur oppose en effet deux régimes d'écriture. Tout d'abord, il mentionne les « cures pythagoriciennes [*pythagorean*] et shelleyennes d'épluchures de pommes, de pruneaux secs et de miettes de biscuits d'avoine [*crumbs of oat-meal cracker*] » qui « n'éduqueront jamais [le] corps pour le ciel »<sup>136</sup>. Le terme *pythagorean* est ici synonyme de *végétarien*, selon le sens courant qu'il avait avant l'apparition du terme moderne *vegetarian* dans les années 1840<sup>137</sup>. Ce végétarisme pythagoricien est associé au romantisme par l'allusion à Shelley, dont le long poème *Queen Mab* (1813) se conclut, en appendice, par une défense célèbre des thèses végétariennes, « A Vindication of Natural Diet » (1813)<sup>138</sup>. Le narrateur établit ainsi un lien entre pratique diététique et pratique d'écriture. Outre Shelley, un autre grand poète romantique végétarien est évoqué plus tard, Byron<sup>139</sup>. Si cette évocation n'est pas alors liée à son régime végétarien, elle fait néanmoins écho à celle de Shelley, car l'amitié de ces deux grands poètes prophètes du

134 *P*, 983, 350. *M*, 860, 952 ; 1149, 1265.

135 *M*, 1138, 1255. Ironiquement (ou non), les habitudes de travail de Melville lorsqu'il écrivit *Pierre*, qui s'enfermait dans son bureau sans s'alimenter jusqu'au soir, étaient assez proches des pratiques ascétiques d'écriture de Pierre. Il souffrait en outre lui aussi de graves problèmes de vue.

136 *P*, 981, 349.

137 Andrew Smith (dir.), *The Oxford Companion to American Food and Drink*, op. cit., p. 608.

138 Les théories végétariennes de Graham étaient très proches de celles de Shelley (qui considérait la viande comme « la racine de tous les maux »), bien que Graham ne l'ait probablement jamais lu (Stephen Nissenbaum, *Sex, Diet, and Debility in Jacksonian America*, op. cit., p. 47).

139 *P*, 1005, 372. Dans une lettre du 28 janvier 1817, Byron explique son choix d'un régime végétarien et sans alcool par une référence à Pythagore (*Life of Lord Byron with His Letters, and Journals*, éd. Thomas Moore, London, John Murray, 1854, vol. 3, p. 337).

végétarisme était célèbre<sup>140</sup>, et Byron est en grande partie à l'origine du mythe du poète romantique affamé<sup>141</sup>. En outre, les recommandations diététiques du narrateur (« la nourriture de ton corps, c'est le champagne et les huîtres ; nourris-le donc de champagne et d'huîtres<sup>142</sup> ») créent un écho ironique (probablement involontaire) avec une remarque de Byron (devenue célèbre) concernant les régimes alimentaires féminins : « Une femme ne devrait jamais être vue en train de manger ou de boire, hormis de la salade de homard et du champagne [*lobster sallad & Champaigne*], les seuls mets adaptés et véritablement féminins<sup>143</sup>. » La formule du narrateur reprend des éléments similaires (champagne et fruits de mer) pour dire l'inverse : son injonction alimentaire prône une « incarnation » masculine royale (pour ressusciter avec « de bons muscles et une royale corpulence »), faisant de champagne et huîtres des mets de banquet, symboles d'une alimentation non pas restreinte et ascétique, mais abondante et réjouissante<sup>144</sup>. Que ces images constituent ou non un écho ironique de Byron, le passage marque la préférence du narrateur pour les festins et le faste, contre les jeûnes et le *fast*. Sa conclusion : « Quelle sottise de croire qu'en affamant le corps tu engraisseras ton âme<sup>145</sup> ! », rappelle celle d'Ismaël dans « The Ramadan ».

La convocation de Shelley et Byron rappelle aussi que pour le poète romantique (tel Pierre), la conjugaison de l'écriture et du jeûne est une

140 Sur les liens entre Byron et Shelley, voir Joan J. Brumberg, « The Appetite as Voice », dans Carole Counihan & Penny Van Esterik (dir.), *Food and Culture: A Reader*, New York, Routledge, 1997, p. 171.

141 Maud Ellmann, *The Hunger Artists*, op. cit., p. 25.

142 P, 981, 349.

143 Lettre à Lady Melbourne du 25 septembre 1812 (George G. Byron, *Letters and Journals*, vol. 2, « Famous in my Time », 1810-1812, éd. Leslie A. Marchand, Cambridge, Harvard UP, 1973, p. 208-209). Difficile de savoir si Melville connaissait cette formule. La lettre n'est pas dans la biographie de Byron publiée par Thomas Moore en 1830, mais la formule était assez célèbre vers 1876 pour que George Eliot la cite dans *Daniel Deronda*. Il n'est donc pas impossible que dès les années 1850, elle ait circulé dans les cercles lettrés admirateurs (ou non) de Byron.

144 L'huître n'est pas, sur la côte est des États-Unis au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, un aliment aristocratique, contrairement au homard. Elle est consommée par toutes les classes sociales.

145 P, 981, 349.

manière de s'extraire du corps, qui a pour résultat contradictoire de s'enfermer dans son propre corps, comme l'explique Maud Ellmann qui associe jeûne et claustromanie : « L'écriture libère et incarne. [...] Jeûner, c'est faire du corps un donjon en rejetant tout apport [*influx*] du monde extérieur<sup>146</sup>. » En cela, Pierre fait bien figure d'écrivain romantique, ex-athlète devenant aveugle et prostré à force de travail et de jeûne, symboliquement captif de son cabinet et de son corps devenu prison. Cette pratique ascétique de l'écriture, dont Shelley et Byron sont les modèles littéraires, est critiquée avec force par le narrateur, qui oppose ainsi deux figures d'écrivains, l'ascète romantique au banquetier renaissant : « Sache que les jeûneurs chlorotiques ont donné au monde les pires flatulences littéraires, tandis que les auteurs doués d'un bon appétit [*convivial authors*] ont proféré la plus sublime sagesse, créé les formes les moins grossières et les plus éthérées<sup>147</sup>. » L'expression « *convivial authors* » peut se lire comme une référence à des auteurs renaissants tels Rabelais ou Shakespeare, si l'on se souvient que la fonction du banquet renaissant était d'abord sociale et ouverte, là où l'écrivain romantique s'isole et s'enferme<sup>148</sup>. L'ascétisme, tel que perçu par le narrateur, est une pratique solitaire et asociale, l'inverse de la commensalité. La pratique d'écriture qui lui est liée donne ainsi naissance à des « flatulences littéraires », expression qui file la référence à Pythagore (et indirectement, aux régimes d'écriture végétariens) pour mieux s'en moquer, puisque Pythagore recommandait de ne pas manger de haricots pour éviter les flatulences, comme le rappelle Ismaël<sup>149</sup>. Ce que suggère ainsi le narrateur, c'est que Pierre s'est trompé de modèle : il aurait dû garder son régime d'athlète,

146 Maud Ellmann, *The Hunger Artists*, *op. cit.*, p. 93-94.

147 *P*, 981, 349. Clark Davis note le caractère « rabelaisien » des recommandations diététiques du narrateur (*After the Whale*, *op. cit.*, p. 32). Cependant, étrangement, il n'insiste guère, dans son étude du corps ascétique dans *Pierre*, sur l'importance des régimes alimentaires.

148 Chez Shakespeare, l'abondance peut être végétarienne (comme dans le banquet végétarien de *As You Like It*), mais le banquet est toujours et d'abord un régime de sociabilité, qui s'oppose à l'asociabilité des ascètes.

149 *MD*, 25, 799. Cette règle diététique pythagoricienne est aussi mentionnée par Thoreau (*Walden*, *op. cit.*, p. 131).

pour devenir lui-même un écrivain-athlète renaissant, plutôt qu'un écrivain-ascète romantique raté<sup>150</sup>.

Comme le montrent la formule de Byron et l'association de masculinité et appétit au début du roman, les régimes de soi et d'écriture impliquent aussi des considérations genrées et participent ainsi au devenir-femme de Pierre. Dans un passage où le narrateur distingue travail physique et travail intellectuel, il déplore, dans l'état actuel de l'humaine condition, l'impossibilité de cultiver de front la vigueur du corps et la vigueur de l'esprit. Il faut donc choisir, et ce choix s'exprime en termes genrés : « Si donc, votre corps est efféminé pour le travail, gardez votre âme laborieusement robuste ; et si votre âme est efféminée pour le travail, gardez votre corps laborieusement robuste. Choisissez ! Ils ne sauraient supporter tous deux le même joug<sup>151</sup>. » L'erreur de Pierre, si l'on suit la position du narrateur sur les régimes d'écriture, c'est que son choix de régime (romantique), affaiblissant et féminisant son corps, ne masculinise néanmoins pas son esprit : au contraire, la masculinisation de l'esprit passerait par la nourriture du corps. Pierre, en tant qu'écrivain américain au mitan du XIX<sup>e</sup> siècle dont le labeur est l'écriture, est ainsi particulièrement sujet aux troubles dans le genre<sup>152</sup>.

En refusant de s'alimenter, il rejoint le régime et le sort (*fare*) des personnages féminins comme Mary Glendinning et Lucy, qui ne mangent pas. Mary Glendinning ne fait que grignoter au petit déjeuner. Quant à Lucy, elle mange (littéralement) comme un oiseau,

150 « The Fiddler » fait la satire du cliché (romantique) qui voudrait qu'un génie soit maigre. Le violoneux, Hautboy, est à la fois gros et génial, contrairement au préjugé initial du narrateur, pour qui « le génie, comme Cassius, est maigre » (*UP*, 435, 1199).

151 *P*, 936, 305.

152 La situation de l'écrivain américain dans les années 1850 est précaire d'un point de vue à la fois socio-économique et genré, comme l'explique le narrateur de « The Custom-House » dans *The Scarlet Letter* (1850). Après une liste de ses fréquentations (et consommations) littéraires, où il mentionne Emerson, Thoreau et Alcott, il conclut à la nécessité d'un « changement de régime », qui lui demande de « se nourrir d'aliments pour lesquels [il] n'avait eu jusque-là que peu d'appétit », c'est-à-dire un travail de type administratif, plus conforme à ce que ses aïeux puritains considèreraient comme une occupation masculine (Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, *op. cit.*, p. 140).

un « tendre linot » en cage qui serait, au printemps, saisi d'impulsions irréprouvables qui « l'empêchent de boire et de manger »<sup>153</sup>. Face à elles, Isabel est celle qui mange le pain qu'elle a elle-même pétri<sup>154</sup>, en parfait contraste avec les « miettes de petit pain [*French rolls*] » mangées par Mary Glendinning<sup>155</sup>. Ces deux aliments-symboles (pain contre brioche) constituent ce que Bourdieu appellerait « un système de différences », opposant le luxe et la nécessité, mais aussi deux pratiques alimentaires distinctives pour deux féminités : la femme patricienne et la femme du peuple. Isabel est un corps qui mange (et donc, peut-être, désire). Plus tard, lorsque Lucy rejoint Pierre à New York, elle refuse de manger sa part de pain, déplorant ne pas gagner son propre pain<sup>156</sup>. En cela, elle reste fidèle, malgré sa chute sociale, à certaines représentations de la féminité victorienne, selon lesquelles « l'ange du foyer » ne mange pas, ou très peu, afin, selon une logique similaire à celle de Graham, de limiter les appétits sexuels<sup>157</sup>. Ces discours genrés ont leur pendant littéraire : un des leitmotivs de la littérature victorienne aussi bien britannique qu'américaine est l'inanition des femmes par autoprivation de nourriture<sup>158</sup>.

L'absence d'appétit de Lucy et Mary Glendinning est ainsi partie prenante de ces représentations culturelles d'angélisme féminin qui sont reproduites dans *Pierre*. Le roman tend à faire de Lucy et Isabel

---

153 *P*, 657, 33.

154 *P*, 820, 193.

155 *P*, 646, 24.

156 *P*, 1019, 385.

157 Joan J. Brumberg, « The Appetite as Voice », art. cit., p. 166-167. Beard mentionne l'effet des régimes sur l'éducation des jeunes filles en pensionnat, qui « meurent lentement de faim » à cause de vieilles superstitions selon lesquelles tout ce qui est « agréable » pour le corps est « pernicieux », et de la « mode » du byronisme et son « horreur » du gras (*Eating and Drinking*, op. cit., p. 104).

158 Sandra Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale UP, 1979, p. xi, 53-59. Emily Dickinson est le meilleur exemple américain d'une littérature de l'épuisement du corps et des mots par le jeûne, dans ce qu'elle nomme un « Banquet d'Abstinence » (*The Complete Poems*, éd. Thomas H. Johnson, London, Faber and Faber, 1975, poème 1430, p. 609). Cependant, l'ascèse elle-même procure une jouissance : elle se dit ailleurs « Ivre d'Air » (poème 214, p. 99).

deux anges : le premier est bon et ne mange pas, l'autre est mauvais et mange<sup>159</sup>. L'angélisme anorexique de Lucy participe ainsi au mouvement de désincorporation des corps (féminins) : le corps qui ne se nourrit pas est un corps qui n'existe pas comme corps. Pierre lui-même, par son ascèse, s'associe à ce mouvement (et devient femme), jusqu'à ce que, après la révélation du portrait de l'inconnu qui remet en question l'identité d'Isabel, il mette fin à ces fantasmes d'angélisme et de désincarnation. Lucy, « la jeune fille de marbre », est assise devant son chevalet, occupée à effacer avec une « croûte de pain » un défaut du portrait de Pierre qu'elle est en train de dessiner. Le pain n'est alors pas utilisé comme aliment, mais comme instrument de dessin, parfait symbole de la sublimation de l'appétit en production artistique. Lorsque Pierre la trouve ainsi, il lui ordonne de manger ce pain en toute « amertume<sup>160</sup> ». Néanmoins, dans ses propres pratiques ascétiques, il n'était pas très différent de Lucy, conduit dans son projet d'écriture par un fantasme de désincorporation et de neutralisation du corps qui le rapprochait de l'archétype de la femme-ange, jusqu'à ce qu'il change radicalement de tactique et se neutralise définitivement par le suicide.

Si le régime abondant de Pierre faisait de lui un homme et un gentleman au début du roman, son régime ascétique le féminise au contraire par association aux discours contemporains sur les régimes féminins – mais aussi selon le discours du narrateur à propos des âmes et des corps « efféminés », c'est-à-dire affaiblis –, ce qui témoigne de la condition genrée trouble de l'écrivain au mitan du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le contexte de ces divers discours sur les régimes, Pierre, animé d'un désir de neutre dont la réalisation passe par un renoncement aux appétits et aux plaisirs charnels (mais ouvre l'horizon d'une jouissance, au sens barthésien, dans le rêve inaccompli d'un devenir-neutre du genre) s'oppose donc au narrateur, dont le discours polémique, voire militant, affirme que corps et appétit sont à nourrir. Pierre devient par là un écrivain-artiste de la

159 *P*, 1054, 418. Pour la femme victorienne, manger comme un homme est un signe de transgression sociale, comme le suggère la formule de Byron, et comme le soulignera George Eliot qui en fera la satire dans *Daniel Deronda* ([1876], Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 101).

160 *P*, 1050, 415.

faim, dont le narrateur se fait spectateur, témoin et juge. Bartleby, de même, est presque un écrivain, ou plutôt, un écrivain : un scribe de la faim, dont le refus de s'alimenter a aussi des effets éthiques et affectifs sur les spectateurs de son spectacle.

#### BARTLEBY : AFFECTS

360

La question éthique des modes de vie est introduite dès le début de « Bartleby », lorsque le narrateur énonce sa principale règle de vie : « [...] la meilleure façon de vivre est de fuir les tracas<sup>161</sup>. » Cette éthique de la facilité est bouleversée par l'apparition de Bartleby, et ce bouleversement a l'originalité d'être d'ordre diététique.

Le monde de l'étude tel que décrit et construit par l'homme de loi, narrateur en première personne, est d'abord un monde-table dans lequel les personnages sont caractérisés par des métonymies culinaires. L'acte de copier y est alimentaire au double sens du terme : le moyen de leur subsistance et un moyen de se sustenter. Cette scène d'exposition met ainsi en place un théâtre renaissant des humeurs et des régimes. Pourquoi donc faire d'une étude située à Wall Street, lieu et symbole de l'Amérique moderne au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la scène anachronique d'une comédie des humeurs ? Cela permet de mettre en valeur les multiples effets (affectifs) de la grève de la faim de Bartleby, une des premières grèves de la faim littéraires<sup>162</sup>, perturbant le régime de compréhension du narrateur, pour qui Bartleby est indigestible.

#### Une comédie des régimes

Comme Nathalia Wright ou James Mathews l'ont montré, « Bartleby » se présente dans ses premières pages comme une comédie des humeurs, forme élisabéthaine héritée de Ben Jonson, dont Melville était grand lecteur<sup>163</sup>. Selon la définition que donne Asper au début de *Every Man*

---

<sup>161</sup> *PT*, 210, 635.

<sup>162</sup> Yeats sera, bien plus tard, crédité (et se créditera lui-même) de l'invention de la grève de la faim littéraire dans sa pièce *The King's Threshold*, publiée en 1904.

<sup>163</sup> Voir Nathalia Wright, « Melville and "Old Burton", with "Bartleby" as an Anatomy of Melancholy », *Tennessee Studies in Literature*, n° 15, 1970, p. 1-13, et James W.



*Out of His Humour* (1599), le personnage-type de la comédie des humeurs est celui dont la caractérisation est dominée par une seule et unique « humeur », qui peut, « par métaphore », s'appliquer à la « disposition générale » de l'individu, comme une « qualité particulière » (« *peculiar quality* ») qui concentre tous ses « affects »<sup>164</sup>. Il s'agit donc de la sélection d'un trait de caractère auquel le personnage est réduit, qui détermine l'ensemble de ses affects (le procédé est ainsi plus métonymique que métaphorique). Dans « Bartleby », cette définition est appliquée à la lettre dans les surnoms des trois commis, « des sobriquets [...] censés exprimer leur personne et leur caractère respectifs<sup>165</sup> ». Plus précisément, chacun de ces surnoms métonymiques est associé de près ou de loin à un aliment : « Dindon » (« Turkey ») à la dinde, « Pincettes » (« Nippers ») à des pinces de homard, et « Gingembre » (« Ginger Nut ») à un type de biscuit au gingembre dont l'importance est toute particulière dans la nouvelle. Leurs caractère et affects sont en outre directement liés à leurs régimes : Dindon est sujet à inflammations gastriques et colériques l'après-midi en raison de sa surconsommation chronique d'alcool au déjeuner, tandis que Pincettes « est la victime de deux puissances maléfiques : l'ambition et l'indigestion<sup>166</sup> ». Les effets de l'indigestion sur lui sont « attesté[s] par des accès d'irascibilité nerveuse et ricanante<sup>167</sup> », en particulier le matin, et caractérisent son humeur générale que le narrateur qualifie de « nervosité dyspeptique<sup>168</sup> ». Dans « Bartleby », la comédie des humeurs prend ainsi la forme particulière d'une comédie des régimes alimentaires.

La mise en scène de ces personnages humoraux et alimentaires est largement renforcée par la narration en première personne, qui suggère que l'obsession alimentaire est aussi et surtout dans la perception/

Mathews, « "Bartleby": Melville's Tragedy of Humours », *Interpretations*, vol. 10, n° 1, 1978, p. 41-48. Melville cite Ben Jonson dans *Redburn* (R, 138, 150).

164 Ben Jonson, *Every Man out of His Humour*, « Prologue », l. 98-109, dans *The Complete Plays of Ben Jonson*, Oxford, Clarendon Press, 1981, vol. 1, p. 288.

165 *PT*, 211, 637.

166 *PT*, 213, 638.

167 *PT*, 213, 639.

168 *PT*, 220, 646.

narration de l'homme de loi. Par exemple, à l'inverse de Dindon, Pincettes est décrit comme un jeune homme « sobre » (« *temperate* »), mais le narrateur perçoit l'alcool tout entier dans la texture de son être (fictif) : « [...] il semblait que dame Nature elle-même lui eût tenu lieu de vigneron, en le dotant à la naissance d'un caractère si foncièrement irritable et spiritueux [*brandy-like*], si je puis dire, que toute libation était inutile. [...] je me rends bien compte que pour Pincettes, la fine à l'eau [*brandy and water*] était parfaitement superflue<sup>169</sup>. » En outre, selon les termes du narrateur, si Pincettes est plutôt doux l'après-midi (« *mild*<sup>170</sup> », c'est-à-dire pas trop épicé), Dindon est lui plutôt insipide le matin (« *the blandest [...] of men*<sup>171</sup> »). Plus tard, pour décrire leurs réactions face à Bartleby, il utilise des termes gustatifs similaires, dont « aigre » (« *sour* ») pour qualifier Pincettes<sup>172</sup>. Le dernier personnage de la nouvelle, M. Côtelette (Mr. Cutlets), le cuisinier de la prison, est lui décrit comme un homme-viande (« *a broad, meat-like man*<sup>173</sup> »). Tous sont ainsi perçus et construits par le prisme d'images alimentaires, y compris bien sûr Bartleby. Dans la perception-description de celui-ci, l'accent est mis sur sa maigreur, par le biais de l'adjectif « *lean* », qui suggère aussi la viande maigre<sup>174</sup>. Son régime est en outre exclusivement constitué de biscuits au gingembre, dont il partage la qualité principale : l'étrangeté (« *peculiar* »). Pour le narrateur, c'est la principale qualité des *ginger-nuts* (« *that peculiar cake*<sup>175</sup> ») et la principale qualité de Bartleby lui-même (« *the peculiar aspect of the unaccountable Bartleby*<sup>176</sup> »). Bartleby et les biscuits au gingembre sont ainsi métonymiquement liés.

C'est parce qu'il perçoit ses employés comme les personnages d'une comédie des humeurs et des régimes que le narrateur décide d'engager Bartleby. Il s'agit pour lui d'équilibrer la vie humorale de l'étude tout en

---

169 *PT*, 215, 640.

170 *Ibid.*

171 *PT*, 212, 638.

172 *PT*, 230, 655.

173 *PT*, 245, 669.

174 *PT*, 643, 648, 650, 651.

175 *PT*, 216, 641.

176 *PT*, 238, 662.

satisfaisant un impératif économique (la hausse de son activité). Bartleby le mélancolique, par son « influence bienfaisante », est censé fournir un contrepoint bénéfique à Dindon le sanguin et à Pincettes le colérique<sup>177</sup>. En l’engageant, le narrateur, lui-même d’humeur flegmatique, s’attribue ainsi le rôle d’un coordinateur de régimes, un médecin des humeurs. Ce régime de compréhension humorale est révélateur du goût de la sécurité qui le caractérise : à chaque individu, son régime, donc sa place dans un système qui peut fonctionner en s’accommodant des idiosyncrasies alimentaires et humorales de chacun (lorsqu’il évoque la complémentarité des humeurs de Pincettes et Dindon – l’un indisposé le matin, l’autre l’après-midi –, le narrateur considère que « les choses [...] s’étaient parfaitement réglées d’elles-mêmes<sup>178</sup> »). Ce modèle de la médecine humorale est l’assurance d’un système prévisible et sûr, qui s’équilibre lui-même ou que l’on peut rééquilibrer en cas de problème.

Néanmoins, cette médecine humorale que l’homme de loi cherche à appliquer au microcosme (micro-corps) de son étude par l’introduction de Bartleby est doublement mise en échec. D’une part, Bartleby le mélancolique ne fait que perturber définitivement l’équilibre de l’étude. D’autre part, le narrateur note l’étrangeté et l’inefficacité médicale de son régime :

Il vit donc de biscuits au gingembre, pensai-je, ne prend pas de déjeuner, à proprement parler... Il doit donc être végétarien... mais non, il ne mange même pas de légumes, rien que des biscuits au gingembre. Mon esprit se perdit alors en rêveries sur les effets probables d’une alimentation exclusivement composée de biscuits au gingembre sur la constitution humaine. Les biscuits au gingembre sont ainsi appelés parce que le gingembre est l’un de leurs ingrédients spécifiques [*peculiar constituents*] et détermine, en fin de compte, leur saveur. Et qu’était le gingembre ? Une substance épicée, qui échauffe [*A hot, spicy thing*]. Bartleby était-il épicé ou échauffé ? Nullement. Le gingembre n’avait

177 *PT*, 216, 642. Pour le narrateur, c’est bien la mélancolie qui prévaut en Bartleby : « son corps ne le faisait pas souffrir ; c’était son âme qui souffrait, et son âme était hors de mon atteinte » (*PT*, 228, 653).

178 *PT*, 215, 641.

donc aucun effet sur Bartleby. Sans doute celui-ci préférerait-il qu'il n'en eût point<sup>179</sup>.

Selon la logique de la médecine humorale, qui fait équivaloir régimes alimentaires et caractères, sur laquelle le narrateur se repose spontanément, ces biscuits au gingembre devraient « épicer » et « échauffer » Bartleby. Toutefois, ils n'ont pas l'effet escompté, ce qui est probablement, conclut-il, l'effet de la préférence de Bartleby lui-même. Le régime de Bartleby est par là, à ses yeux, un régime inclassable, qui ne se comprend ni en termes contemporains (le régime végétarien ne s'applique pas) ni en termes renaissants (la médecine humorale ne fonctionne pas)<sup>180</sup>.

364

Bartleby est ainsi homme de « préférences », quand le narrateur est, lui, homme de « suppositions » (« *assumptions* »<sup>181</sup>). Pour se débarrasser de Bartleby, il élabore en effet un plan fondé sur différentes prémisses et « suppositions » qui échouent :

Loin de commander bruyamment à Bartleby de s'en aller [...], j'avais *supposé* [*assumed*] qu'il devait partir, édifiant sur cette prémisse [*assumption*] tout ce que j'avais à dire. [...] C'était vraiment une idée magnifique que d'avoir supposé [*assumed*] le départ de Bartleby; mais, après tout, ce postulat [*assumption*] n'était que le mien, nullement celui de Bartleby. L'important n'était pas de savoir si j'avais supposé [*assumed*] qu'il me quitterait, mais s'il préférerait partir<sup>182</sup>.

---

179 *PT*, 221, 646.

180 En réalité, le narrateur se méprend quant aux effets supposés du gingembre dans la médecine humorale. Le gingembre est, selon Burton, une cause aggravante de mélancolie (*The Anatomy of Melancholy* [1621], Oxford, Clarendon Press, 1989, vol. 1, p. 217). En outre, à l'époque de la publication de la nouvelle, les vertus thérapeutiques du gingembre sont tout autres: il est utilisé comme remède à la dyspepsie, selon Ralph James Savarese, « Nervous Wrecks and Ginger-nuts: Bartleby at a Standstill », *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 5, n° 2, 2003, p. 44.

181 *PT*, 234, 659.

182 *PT*, 234, 658-659. La traduction française perd le double sens.

Il y a là opposition de régimes. Comme l'a noté Allen F. Stein, le verbe *to assume* peut avoir pour sens, outre *supposer*, le sens vieilli d'*ingérer* : « *to take into the body (food, nourishment, etc.)* », et *assumption* le sens d'*ingestion* : « *the taking of food into the body* »<sup>183</sup>. Ces deux sens de *assumption*, logique et diététique, font que le narrateur, tentant de comprendre Bartleby par suppositions, cherche en réalité à l'ingérer et l'assimiler, comme il l'explique lui-même en une série de doubles-sens : « *Poor fellow [...]! he don't mean any thing; [...] and ought to be indulged*<sup>184</sup>. » Selon les deux sens du verbe *mean* ici, Bartleby ne « songe pas à mal », mais il ne « signifie » rien non plus. De même, il faut être « indulgent » avec lui, mais le verbe *indulge* signifie aussi qu'il faut s'en « repaître ». Si, donc, littéralement Bartleby ne signifie rien, du moins aux yeux du narrateur, c'est parce qu'il refuse l'assimilation. Il ne peut lui être assigné un régime alimentaire reconnaissable, et lui-même ne peut être ingéré dans le système de compréhension humoral et appétitif du narrateur. Celui-ci sait ce que Bartleby mange, mais il ne sait pas qui il est<sup>185</sup>. C'est en cela que le régime de Bartleby est « pervers » (au sens de « tordu », « à contre-courant »), à l'image de son comportement, dont le caractère contradictoire perturbe le narrateur, qui déplore « une telle perversité » (« *perverse-ness* »)<sup>186</sup>. Bartleby l'hapax est indigestible.

Si la critique se focalise généralement sur le désordre alimentaire de Bartleby, elle en oublie donc celui du narrateur, et sa vision-narration empreinte d'une pulsion appétitive mise en échec. On reconnaît en outre ici cette tendance à assimiler compréhension et digestion que Bachelard a décrite comme un obstacle épistémologique<sup>187</sup>. C'est précisément ce que Bartleby représente pour le narrateur : un obstacle épistémologique.

<sup>183</sup> Allen F. Stein, « The Motif of Voracity in "Bartleby" », *Emerson Society Quarterly*, n° 21, 1975, p. 31. Voir les entrées « *Assume* » et « *Assumption* » de l'*Oxford English Dictionary*.

<sup>184</sup> *PT*, 237, 661.

<sup>185</sup> L'aphorisme célèbre de Brillat-Savarin, « dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es », est donc ici inopérant.

<sup>186</sup> *PT*, 224, 650.

<sup>187</sup> Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique* [1938], Paris, Vrin, 1993, p. 169-218. Voir, dans le chapitre 6 du présent ouvrage, la sous-partie « Une philosophie du ventre ».

Autre conséquence : si *Bartleby* n'est pas digestible, le récit et la lecture qui sont faits de lui (qui cherchent à le digérer en l'inscrivant dans un régime de compréhension) ne peuvent être alimentés que par des suppositions, au sens d'*assumptions*<sup>188</sup>.

Cette faillite des régimes humoraux et de la digestion narrative est le signe d'une perturbation de régimes pour le narrateur : la fin de son régime de compréhension statique encore empreint de médecine humorale renaissante. Cette perturbation s'opère dans sa vision-narration : elle est éthique autant que diététique. Comme l'écrit Deleuze, « *Bartleby* n'est pas malade, mais le médecin d'une Amérique malade<sup>189</sup> ». Cette Amérique malade, en un singulier renversement de positions entre médecin et malade, est celle représentée par le narrateur, dont *Bartleby* va révolutionner le regard par la grève de la faim. Ce dernier devient ainsi un passeur de régimes et son refus de s'alimenter un spectacle qui démultiplie les affects.

#### Le scribe de la faim

Ce régime inédit face auquel l'homme de loi se trouve confronté et confondu, c'est celui d'un copiste qui se met en grève et, simultanément, en grève de la faim. Il s'agit d'une grève singulière (au sens de *peculiar*) puisqu'elle ne revendique rien, suivant la manière bartlebienne de ne rien affirmer ni rien nier. Le régime exclusif de biscuits au gingembre laisse d'abord quelques traces, quelques miettes, qui vont jusqu'à totalement disparaître à la fin de la nouvelle, lorsque *Bartleby* refuse complètement de s'alimenter, ce qui, pour les témoins, est tout aussi surprenant que son refus de travailler : le cuisinier demande à l'homme de loi si *Bartleby* « veut mourir de faim<sup>190</sup> », et celui-ci remarque, quelques jours plus tard : « Il vit sans déjeuner<sup>191</sup>. » Il ne s'agit pas ici de lire le jeûne de *Bartleby* comme le symptôme d'une pathologie moderne, contrairement aux lectures qui

<sup>188</sup> Comme l'écrit le narrateur au début de son épilogue, « l'imagination suppléera aisément à la maigre [*meagre*] relation de l'enterrement du pauvre *Bartleby* » (*PT*, 247, 671).

<sup>189</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 114.

<sup>190</sup> *PT*, 245, 669.

<sup>191</sup> *PT*, 247, 671.

en font un symptôme de schizophrénie, d'autisme ou d'anorexie, mais plutôt comme un acte et non-acte (un acte en creux) aux résonances diététique, éthique, politique.

La radicalité croissante du non-vouloir de Bartleby va en effet de pair avec le refus progressif de s'alimenter. En cela, la comparaison de « Bartleby » à « Un artiste de la faim » (1922) de Kafka se justifie par le motif commun du jeûne<sup>192</sup>. Il y a certes des similarités entre les deux nouvelles, mais surtout des différences : chez Kafka, le jeûne de l'artiste passe de la visibilité à l'invisibilité, jusqu'à l'indifférence des spectateurs. Au contraire, le jeûne de Bartleby ne cesse de provoquer des effets. De plus, Bartleby est un type particulier d'artiste de la faim : il est un scribe de la faim, moins artiste que copiste. Pour lui, les actes de copier et de s'alimenter sont présentés comme inséparables : « Au début, Bartleby abattit une extraordinaire quantité d'écritures. Comme s'il eût été longtemps affamé [*famishing for*] de copie, il semblait se gaver [*gorge himself*] de mes documents. Il n'y avait pas de pause pour la digestion<sup>193</sup>. » Cette boulimie de copie originelle, telle qu'elle est perçue et comprise par le narrateur, s'éteint bientôt, mais elle signale dans l'œil du narrateur une équivalence métaphorique très forte entre copie et alimentation, déjà introduite un peu plus tôt dans la description du travail des autres copistes. Dindon, en particulier, associe l'acte de copier et l'acte de manger (« le grincement de sa plume se mêlait au craquement des parcelles qu'il broyait sous sa dent<sup>194</sup> »), au point qu'il confond l'un de ces biscuits au gingembre avec son cachet, et que l'alcool est pour lui une « encre rouge<sup>195</sup> ». Pour Bartleby, puisqu'il s'alimente principalement par la copie, la grève du travail débutée lorsqu'il s'arrête de copier est ainsi simultanément et consubstantiellement une grève de la faim<sup>196</sup>.

192 Franz Kafka, *Un Artiste de la faim et autres récits*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.

193 *PT*, 217, 642.

194 *PT*, 216, 641.

195 *PT*, 214, 640.

196 Il y a là variation sur le motif renaissant de la bibliophagie (voir, dans le chapitre 6 du présent ouvrage, la sous-partie « Le discours-nourriture »), qui devient ici une forme de scriptomanie boulimique.

Apparaît donc sur la scène de l'étude l'anorexique du langage, dont l'usage parcimonieux des mots (toujours les mêmes) est égal à la consommation parcimonieuse des mets (toujours les mêmes). Le fétichisme alimentaire des singuliers biscuits au gingembre est parallèle au fétichisme de la singulière formule répétée à l'envi (« *I would prefer not to* »), avant que cette dernière ne finisse par s'y substituer tout à fait. Bartleby ne se nourrit plus dès lors des biscuits, ou de la copie, mais de sa seule formule : on atteint là une forme paroxystique de la parole-nourriture qui traverse toute l'œuvre de Melville. Et cette parole-nourriture prend elle-même la forme (elle aussi récurrente) d'une parole tautologique. La formule de Bartleby a en effet l'évidence du vrai tautologique, en tant qu'elle est une assertion qui déjoue les alternatives, puisque rien ne peut lui être opposé. Comme l'indique Agamben, le « *to* » anaphorique n'est pas dirigé vers une référence, mais renvoie à la préférence elle-même. La formule devient ainsi autotélique plutôt que référentielle : une « anaphore absolue<sup>197</sup> ». Bartleby le scribe de la faim s'autonomise en s'extirpant de la nécessité d'ingestion et de digestion, d'agir ou ne pas agir, travailler ou ne pas travailler, adoptant ainsi un régime à la fois autophage et autotélique. Bartleby ne se nourrit plus que de sa seule parole.

Si Bartleby participe à sa manière à la tradition des artistes de la faim, c'est aussi parce que son refus de travailler et de s'alimenter devient un spectacle : en occupant les locaux de l'homme de loi, le scribe en grève de la faim inaugure la pratique du *sit-in* comme geste politique (toujours sans revendication). Le « désordre inné, incurable<sup>198</sup> » dont souffre Bartleby n'est pas seulement un désordre alimentaire, une pathologie digestive : il provoque aussi un désordre éthique, politique et social. En effet, c'est tout le corps politique et social qui souffre de Bartleby l'indigeste, pas seulement le système de pensée humorale d'assomption/digestion du narrateur et son régime de vie stable et sécuritaire. Le *sit-in* de Bartleby prive le narrateur de la jouissance de

197 Giorgio Agamben, « Bartleby, or On Contingency », dans *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford, Stanford UP, 1999, p. 255.

198 *PT*, 228, 653.



son étude, car celui-ci doit l'abandonner par anticipation, craignant que par son « occupation perpétuelle » Bartleby (occupant colonisateur) finisse par en prendre « possession », c'est-à-dire en acquérir un droit de jouissance<sup>199</sup>. Après ce départ, Bartleby sème l'inquiétude chez les nouveaux locataires, qui rapidement n'en peuvent plus, ce qui crée un risque d'« émeute<sup>200</sup> ». Bartleby est bien, juridiquement parlant, un trouble de jouissance<sup>201</sup>.

Cette grève de la faim a ainsi des conséquences éthiques (le système de félicité de l'homme de loi est perturbé), économiques (le travail dans l'étude devient impossible), sociales (il existe un risque d'émeute), et finalement politiques, car il faut que les forces de l'ordre interviennent pour évacuer Bartleby<sup>202</sup>. Pourtant, si elle a des opposants, cette grève est aussi de nature à précipiter quelques hommes dans la rue : son transfèrement en prison est l'occasion d'une « procession » de sympathisants, une manifestation silencieuse<sup>203</sup>. La grève de Bartleby prend donc place dans un corps économique et social qu'elle dérange. Pour certains critiques, le refus de manger équivaut à un refus de participer à un régime économique capitaliste qui ne peut créer que de la dyspepsie<sup>204</sup>, mais c'est un effet de sens involontaire, car Bartleby lui-même ne veut ni ne revendique rien. Sa grève de la faim a en outre une conséquence symbolique contradictoire : se nourrir de sa seule parole, c'est certes s'extirper de la société de consommation, mais c'est aussi se condamner à mort. Cette grève de la faim finit mal, au sens où Bartleby

199 *PT*, 238, 663.

200 *PT*, 241, 666.

201 La notion juridique de *jouissance* renvoie aux « bénéfices et avantages divers attachés à la possession (au sens large) d'un bien ou d'un patrimoine » mais peut aussi englober la jouissance au sens d'*usage*, selon Gérard Cornu (dir.), *Vocabulaire juridique*, Paris, PUF, 1996, p. 466. En droit américain, l'équivalent se nomme *quiet enjoyment* : « *A right to the undisturbed use and enjoyment of real property by a tenant or landowner* » (Jeffrey Lehman & Shirelle Phelps [dir.], *West's Encyclopedia of America Law*, Detroit, Thomson Gale, 2005, vol. 8, p. 204). La notion de *jouissance*, chez Lacan, est issue de ce sens juridique.

202 *PT*, 244, 668.

203 *Ibid.*

204 Par exemple Ralph James Savarese, « *Nervous Wrecks and Ginger-nuts* », art. cit., p. 35.

va jusqu'au bout de la faim et meurt dans sa prison – cela donne une résonance ironique aux adieux du narrateur : « *Good-bye, Bartleby, and fare you well*<sup>205</sup> », forme vieillie de *farewell* qui met en valeur la nourriture inscrite en son cœur (« *fare* ») –, néanmoins, elle finit bien, aussi, au sens où elle laisse derrière elle un monde fictif transformé.

Lorsque Bartleby déclare : « J'aime être sédentaire » (« *stationary*<sup>206</sup> », homophone de *stationery*, papèterie), il résume la scénographie de son spectacle : non un festin mobile, mais un jeûne immobile, qui néanmoins mobilise et déjoue ainsi le jeu du mobile et de l'immobile, puisque le mouvement est créé par l'immobilité. C'est parce que Bartleby est immobile qu'il est inclassable : il est celui qu'on ne peut faire bouger, un vagabond paradoxal qui ne vagabonde pas, mais qui fait bouger le monde autour de lui. Bien qu'immobile, il est arrêté pour « vagabondage » : il va ainsi jusqu'à perturber les catégories (fixes) du droit<sup>207</sup>. Si sa manière est toujours immobile (« *unmoving way*<sup>208</sup> »), elle est cependant toujours touchante (au second sens de *moving*), comme l'indiquent les fréquentes expressions de compassion du narrateur, partagée par la foule de badauds qui le suivent jusqu'à la prison, « mus par la compassion<sup>209</sup> ». L'effet principal du spectacle (ni tout à fait public, ni tout à fait privé) du scribe de la faim est donc, pour le narrateur, spectateur principal, comme pour les spectateurs secondaires, de raviver les affects, remettre en mouvement ce qui était fixe. Bartleby n'a pas d'intention, mais il provoque des réactions. Si l'étude est, au début de la nouvelle, marquée par l'absence de « vie<sup>210</sup> », ouvrant sur des murs aveugles et divisée en cellules où sont confinées des monades<sup>211</sup>, elle devient bientôt un espace rempli d'affects, multiples et contradictoires, et de liens sympathiques ou antipathiques entre les individus. C'est la fin du théâtre des humeurs

---

205 *PT*, 233, 658.

206 *PT*, 243, 667.

207 *PT*, 244, 668.

208 *Ibid.*

209 *Ibid.*

210 *PT*, 211, 636.

211 Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986, p. 268.

fixes et affects uniques. Avec cette grève de la faim littéraire, il y a bien là naissance d'un motif, au sens étymologique de « ce qui meut ». Ce qui importe dans ce geste de grève, ce n'est pas l'intention, illisible, toujours supposée et projetée par les observateurs/lecteurs qui ont faim de motivations, mais bien les effets.

En effet, la multiplication des affects vient remplacer la logique humorale mécaniste du narrateur qui limitait chaque personnage à un seul type d'affect. La première réaction de l'homme de loi est la stupéfaction, avant qu'il ne soit pris dans un maelström d'affects : colère, réconciliation, mélancolie et pitié, qui se retournent en crainte et révulsion<sup>212</sup>. Bartleby a même un effet sublime : son « austère réserve » provoque un étonnement qui touche à la peur (« [it] had positively awed me<sup>213</sup> »). L'homme de loi n'a alors plus rien d'un flegmatique, tout agité qu'il devient par ces émotions contradictoires et instables. Un affect en particulier prend une importance clef, c'est la « sympathie », au sens anglo-saxon (*sympathy*). Cette sympathie de l'homme de loi vis-à-vis de Bartleby se déploie en plusieurs étapes, révélatrices de son changement de régime : elle est d'abord partie prenante de sa vision appétitive (et mercantile) du monde, comme en témoignent les termes à la fois alimentaires et commerciaux de sa résolution : « Oui, voici l'occasion délicieuse [*delicious*] d'acheter ma propre estime à peu de frais. Il ne me coûtera rien, ou presque rien, de montrer de l'amitié pour Bartleby [...] tout en emmagasinant dans mon âme ce qui finira par devenir une friandise [*a sweet morsel*] pour ma conscience<sup>214</sup>. » De fausse compassion mercantile et appétitive, qui n'a de charité que la lettre sans en avoir l'esprit, elle devient ensuite, « pour la première fois de [sa] vie, une insurmontable et lancinante mélancolie », une « mélancolie fraternelle »<sup>215</sup>, le signe-symptôme d'un lien qui peine à se rompre. Ce lien fait de cette mélancolie non plus une humeur renaissante mais un

212 *PT*, 228, 653.

213 *Ibid.*

214 *PT*, 222, 647.

215 *PT*, 226-227, 651-652.

affect moderne, la sympathie<sup>216</sup>. Notons que le narrateur compatit avec une souffrance qu'il suppose, mais que rien n'indique que Bartleby (cet *x* indéterminé) en souffre réellement. Il s'agit donc d'une sympathie « en miroir », peut-être fausse ou illusoire, mais qui reste la preuve de l'irruption d'affects dans une vie qui en était dénuée<sup>217</sup>. Au moment où le narrateur quitte l'étude et Bartleby, ce dernier provoque un passage du *pathos* dans l'écriture : « *I re-entered, with my hand in my pocket—and—and my heart in my mouth*<sup>218</sup>. » Par l'usage des tirets et de la répétition, la langue du narrateur se met à bégayer (comme la main qui écrit pourrait trembler), et le cœur prend la place de l'organe de la parole/ingestion. Bartleby a ainsi permis une passation de régimes : le récit n'est plus dominé par la mécanique humorale ou la logique des appétits, mais par l'écriture de la sympathie. Voilà l'effet involontaire d'un spectacle sans volonté : créer un lien sympathique, peut-être même amoureux<sup>219</sup>, entre l'homme de loi et Bartleby. Ce que suggère la nouvelle, c'est qu'à défaut de pouvoir ingérer-digérer-connaître Bartleby, il faut peut-être l'aimer.

L'émergence de ce lien sympathique peut alors se lire comme la revivification de la vieille notion chrétienne de charité, que se remémore le narrateur via l'injonction biblique « aimez-vous les uns les autres<sup>220</sup> ». Et c'est précisément la fonction de l'épilogue que d'éclairer la nature

216 La notion de *sympathie* peut être considérée comme moderne au sens où elle devient centrale dans la tradition philosophique anglo-saxonne à partir de David Hume et Adam Smith, qui la définissent à partir de l'héritage des notions traditionnelles (à connotations religieuses) de pitié, compassion et charité. Pour Smith, toute émotion ou sentiment communicable à autrui relève de la sympathie, ce qu'il appelle « *fellow-feeling* » (*The Theory of Moral Sentiments*, Cambridge, CUP, 2002, p. 13), terme utilisé par le narrateur (*PT*, 213, 638). À mesure que la nouvelle progresse et met en scène l'effet-Bartleby sur le narrateur, cette logique sympathique remplace la mécanique humorale. Sur la notion de *sympathie*, voir, dans le chapitre 10 du présent ouvrage, la sous-partie « *American sympathy* ».

217 Sur les controverses liées à la sympathie dans « Bartleby », voir Elizabeth Barnes, *Love's Whipping Boy: Violence and Sentimentality in the American Imagination*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011, p. 56-67.

218 *PT*, 240, 664. La traduction par « gorge serrée » perd l'image du cœur.

219 Voir Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, op. cit., p. 47.

220 *PT*, 236-237, 661. Jean, XIII, 34. Comme l'escroc dans *The Confidence-Man*, le personnage-mobile a le potentiel de raviver les affects par les questionnements qu'il suscite.

de ce commandement réactualisé. Le narrateur y fait l'hypothèse que Bartleby, prostré dans la répétition obsessionnelle de sa formule, était prisonnier de la répétition d'une scène primitive : la contemplation de lettres au rebut (« *dead letters* ») détruites sans avoir atteint leurs destinataires. En réalité, Bartleby est tout l'inverse. Si sa trajectoire est similaire à celle de ces lettres (« Messagères de vie, ces lettres courent vers la mort<sup>221</sup> »), c'est en tant que, par sa grève de la faim, il est (involontairement) messager de vie tout en se précipitant vers la mort. Agamben note que cette phrase est une allusion à saint Paul (Rom. VII, 10) : « Ainsi, le commandement qui conduit à la vie se trouva pour moi conduire à la mort<sup>222</sup>. » Bartleby, lui aussi, « conduit vers la vie ». La lettre de sa formule tautologique est loin de tuer ou d'être morte, au contraire elle vivifie : elle redonne vie, ou plutôt, ravive le potentiel affectif de la vie par ses effets (elle est ainsi une tautologie vive). Par sa formule et la grève de la faim qui lui est consubstantielle, le scribe de la faim réinsuffle la vie des affects aux personnages morts. Le narrateur devient ainsi le destinataire de cette lettre-formule vivifiante (bien qu'elle ne lui soit pas spécifiquement adressée). En cela, la destinée de Bartleby est contraire à la charité de la lettre morte qui n'atteint jamais son destinataire, comme l'explique le narrateur en utilisant une dernière métaphore culinaire : un billet charitable glissé dans une lettre au rebut n'arrive jamais, et « celui qu'il eût secouru ne mange plus, ne connaît plus la faim<sup>223</sup> ». Le narrateur, lui, connaît toujours la faim au moment de sa rencontre avec Bartleby et peut être secouru à temps : il est conduit par la grève de la faim bartlebyenne à se départir de sa logique appétitive, remplacée dans les derniers mots du texte par celle de la sympathie. Car c'est ainsi que l'on peut lire le *pathos* de sa formule finale, séparant et liant simultanément Bartleby et l'humanité par l'usage conjugué de la parataxe et de la synecdoque : « *Ah Bartleby! Ah humanity*<sup>224</sup>! » Le lien métonymique suggéré entre Bartleby et l'humanité n'est plus celui d'une

221 *PT*, 248, 672.

222 Giorgio Agamben, « Bartleby, or On Contingency », art. cit., p. 269.

223 *PT*, 248, 672.

224 *Ibid.*

comédie des humeurs, mais celui d'une communauté sympathique : le narrateur perçoit quelque chose de l'humanité en Bartleby, quelque chose de bartlebien en l'humanité. Par la parataxe, c'est aussi au lecteur qu'il incombe d'instaurer ce lien sympathique.

#### FRANKLIN : ÉCONOMIE

374

Si le régime de Bartleby est un mystère diététique aux yeux du narrateur, il est aussi un paradoxe économique. Au début de la nouvelle, Bartleby est un travailleur infatigable, occupé à « sa besogne particulière [*peculiar business*<sup>225</sup>] », avant de se mettre, *de facto*, sans raison ni revendication, en grève (de la faim). Il capitalise alors sans consommer, « se [maintenant] en vie jusqu'au bout grâce à ses économies (car il ne dépensait sans doute que quelques cents par jour) », devenant un « intolérable incubé », parasite (gothique) du système capitaliste<sup>226</sup>. En ce sens, Bartleby est un anti-Franklin, car dans *Israel Potter*, l'ascèse de Franklin prend un sens inverse : il n'y est pas un résistant (involontaire) mais le prescripteur (volontaire) d'un régime économique capitaliste. Plutôt qu'un élément perturbateur, il est bien un père fondateur.

Benjamin Franklin est, avec Paul Jones et Ethan Allen, l'une des figures mythiques de la démocratie américaine dont il est fait le portrait dans *Israel Potter*. Dans le récit de vie qu'a utilisé Melville, *Life and Remarkable Adventures of Israel R. Potter* (1824), Franklin n'apparaît que dans un bref passage : « Mon entretien avec le docteur Franklin fut plaisant – pendant presque une heure il conversa avec moi de manière très agréable et instructive, et écouta le récit de mes souffrances avec apparemment beaucoup d'intérêt<sup>227</sup> [...] ». On mesure, à partir de cette brève apparition, l'importante part d'élaboration fictive de Melville, qui fait de Franklin le personnage central des chapitres 7, 8 et 9 d'*Israel*

---

<sup>225</sup> *PT*, 221, 646.

<sup>226</sup> *PT*, 238-239, 663.

<sup>227</sup> *Israel Potter, Life and Remarkable Adventures of Israel R. Potter*, Providence, H. Trumbull, 1824, p. 50-51. Si Potter raconte ses « souffrances » à Franklin, Melville choisit, à l'inverse, de placer leur rencontre sous le signe des plaisirs et leurs régulations.

*Potter*. Le portrait ambivalent qu'il en dresse, entre sage et escroc, a divisé la critique, qui a pu y voir une satire extrêmement critique ou une description positive du parfait scientifique américain<sup>228</sup>.

Ce n'est pas la première fois que Franklin apparaît dans la fiction melvillienne. Ismaël le cite dans son plaidoyer pour les baleiniers<sup>229</sup>, et dans *White-Jacket*, c'est sa qualité de diététicien que le narrateur évoque, critiquant l'absurdité des horaires de repas à bord, contraires à « la bonne vieille tradition élisabéthaine, prescrite par Franklin, qui veut que l'on dîne à midi<sup>230</sup> ». Père fondateur de la démocratie américaine, Franklin est aussi un célèbre diététicien et végétarien, comme l'explique son *Autobiography*, où il se pose en lecteur et héritier de Thomas Tryon, comme Sylvester Graham au siècle suivant<sup>231</sup>. Lorsque le narrateur qualifie Franklin d'« antédiluvien », c'est donc peut-être parce qu'il adopte et remet au goût du jour un régime végétarien qui, dans la Bible, date d'avant le Déluge<sup>232</sup>. Cet intérêt de Franklin pour la diététique est l'un des multiples aspects du modèle de vie qu'il cherche à construire dans son *Autobiography*, se présentant lui-même comme *exemplum*, et participant à la construction de sa propre figure mythique. C'est ce modèle qu'*Israel Potter* discute de manière intertextuelle en reprenant les valeurs clefs de l'*Autobiography* et en mettant en scène le régime

228 Davis trouve par exemple la diététique franklinienne « superficielle » (*After the Whale, op. cit.*, p. 178). De même, pour William Spanos, Melville critique la morale pratique franklinienne du travail dont l'optimisme est pernicieux (*Herman Melville and the American Calling: Fiction after Moby-Dick, 1851-1857*, Albany, State University of New York Press, 2008, p. 78). À l'inverse, William B. Dillingham voit en Franklin un modèle de conduite positif (*Melville's Later Novels*, Athens, University of Georgia Press, 1986, p. 260-261), lecture avec laquelle nous sommes en désaccord.

229 *MD*, 135, 911.

230 *WJ*, 355, 377.

231 Tryon fut un célèbre chantre britannique du végétarisme au xvii<sup>e</sup> siècle. Franklin raconte qu'un de ses livres – probablement *Wisdom's Dictates* (1691) – l'a décidé à devenir végétarien (*Benjamin Franklin's Autobiography* [1791], New York, W. W. Norton & Co., 1986, p. 12). Il cite aussi Pythagore et ses *Vers dorés* comme source d'inspiration (p. 68). Tryon est cité par Sylvester Graham dans *Treatise on Bread (op. cit.*, p. 60).

232 *IP*, 44, 469. Ce n'est qu'après le Déluge que Dieu donna aux hommes la permission de manger de la viande (Genèse, ix, 3).

franklinien des plaisirs, représentatif d'un ordre économique qui prend son essor sur les fondations de l'ascèse puritaine : le régime capitaliste<sup>233</sup>.

### L'économie des plaisirs

Le portrait de Franklin lors de sa rencontre avec Israël le place au croisement de l'alchimiste renaissant et de l'encyclopédiste des Lumières. Résident du Quartier latin où, dit le narrateur, l'on peut à tout moment s'attendre à croiser Paracelse et Roger Bacon<sup>234</sup>, Franklin garde l'apparence de l'alchimiste renaissant, avec sa « robe de chambre somptueuse [...] curieusement brodée de signes algébriques comme une robe de magicien », et, « sur la ruche qu'était sa tête, une calotte [*skull-cap*] de satin noir »<sup>235</sup>. Sa « table ancienne à pieds de griffons, ronde comme le zodiaque » et le crâne dissimulé dans le terme *skull-cap* (telle une anamorphose à la Holbein) sont autant de traces de la philosophie naturelle prémoderne, dans une étude dont les murs « suggèrent quelque nécromancie »<sup>236</sup>, tel un cabinet d'alchimiste.

Franklin l'encyclopédiste, héritier moderne de l'alchimiste, perpétue ainsi l'appétit renaissant des connaissances sur un mode métaphorique. Il se nourrit à la fois de tout et de rien, de beaucoup de nourritures intellectuelles et de peu de nourritures terrestres. Ce transfert d'appétit, de la diète alimentaire à la boulimie scientifique, se lit dans la métaphore filée du savoir comme appétit qui se dessine dans la description du rapport omnivore de Franklin à la connaissance, dont il est difficile de peindre « les multiples facettes », en anglais : « *multifariousness* »<sup>237</sup>. Sans qu'il n'y ait de lien étymologique entre les deux termes, « *fare* » se lit au cœur de « *multifariousness* » : le sage démocratique se nourrit de tout type d'objets, « hommes » autant que « sujets », qui constituent pour lui un

---

233 Walter E. Bezanson note que Melville disposait des œuvres complètes de Franklin au moment où il écrivit *Israel Potter* (Herman Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile*, éd. Harrison Hayford, Hershel Parker & G. Thomas Tanselle, Evanston/Chicago, Northwestern UP/The Newberry Library, 1982, p. 184).

234 *IP*, 53, 478.

235 *IP*, 42, 468.

236 *Ibid.*

237 *IP*, 54, 479.



menu multiple et infini. Ce lien est loin d'être arbitraire si on le met en rapport avec les termes « *sapient* » et « *sapience* » utilisés pour le décrire, qui rappellent le jeu sur l'étymologie de *sapience* dans *Mardi*, à la fois goûter et connaître, saveur et savoir<sup>238</sup>. Franklin lui-même, « maigre métaphysicien » (« *lean* »<sup>239</sup>, comme Bartleby) soumis à un régime strict qui lui donne une qualité de sage ascétique oriental (« quelque chose de l'Orient primitif<sup>240</sup> »), est à la fois mûr de sagesse (« *ripe* ») et « aiguisé » comme de « vieux couteaux de table »<sup>241</sup>. Ce portrait est bien celui d'un « Platon domestique<sup>242</sup> », au sens où la philosophie qu'il expose à Israël est en grande partie une économie domestique, une régulation des tâches et des plaisirs quotidiens dans une perspective pratique, selon laquelle au régime omnivore de nourritures intellectuelles doit répondre la limitation des nourritures terrestres.

Le régime franklinien des plaisirs est ainsi décrit par le biais de ses conseils diététiques à Israël, qui associent un mode spécifique d'ordonnement des plaisirs à des valeurs éthiques et économiques. De ce point de vue, Franklin n'est pas seulement un ascète mais aussi un prescripteur de régimes. Si le narrateur déclare qu'on ne saurait réduire Franklin à sa diététique, c'est bien néanmoins l'aspect central de son portrait : « préoccupé d'économie, de diète [*dieterian*], de bonne gestion domestique<sup>243</sup> ». Les maximes du moraliste se concentrent sur la nécessaire régulation des plaisirs. Alors que les yeux d'Israël « brillent de joie [*delight*] » à l'idée d'un retour au pays, Franklin lui enjoint de réguler son plaisir : « Ne vous laissez jamais étourdir [*never be elated*] par la perspective d'un plaisir ; mais, sans en être abattu, respectez les présages du malheur<sup>244</sup>. » La réaction d'Israël, décrite par

238 *IP*, 43-44, 469. *M*, 969, 1072. Voir, dans le chapitre 6 du présent ouvrage, la sous-partie « Une philosophie du ventre ».

239 *IP*, 52, 478.

240 *IP*, 51, 477.

241 *IP*, 43-44, 469.

242 *IP*, 51, 476. Il s'agit probablement d'une référence ironique à l'*Autobiography*, où Franklin aime à se décrire adepte de la méthode socratique (*Benjamin Franklin's Autobiography*, *op. cit.*, p. 13, 28, 80).

243 *IP*, 54, 479.

244 *IP*, 47, 472.

une comparaison culinaire, est, à l'image de l'effet central de ce régime franklinien, la frustration : « [Il] avait l'impression qu'on lui avait mis sous les narines un plum-pudding, qui lui était maintenant retiré avec la même brusquerie<sup>245</sup>. »

Le dialogue de Franklin et Israël sur les coûts et vertus comparés de l'eau et du vin constitue le cœur des recommandations diététiques frankliniennes, ce qui rappelle *Pierre* et anticipe le débat sur l'eau de *The Confidence-Man*<sup>246</sup>. Franklin offre un verre d'eau à Israël, qui s'attendait à un verre de vin blanc et s'en étonne donc, déçu, ce à quoi Franklin répond : « Une boisson simple [*plain water*] est ce qui convient le mieux à des hommes simples [*plain men*<sup>247</sup>]. » L'adjectif *plain* devient ainsi l'étalon de l'homme du commun américain, une valeur centrale qui oppose ce modèle aux aristocrates anglais qui ont donné à Israël du poiré, du porto et du cognac<sup>248</sup>. Par contraste, Franklin se veut l'incarnation du *plain man* et ne propose que de l'eau (« *plain water* »), opposant ainsi l'homme du commun au gentleman dispendieux, qui n'est pas « un bon exemple à suivre pour des gens simples et sensés<sup>249</sup> ». Il faut noter que le nom du village de ce gentleman, « White Waltham », est l'acrostiche presque parfait (à la lettre *n* près) de Walt Whitman, ce qui crée un écho ironique avec cette grande figure de l'immodération, mais aussi avec le roman de tempérance qu'il écrivit dans sa jeunesse, qui porte le (pré)nom de Franklin : *Franklin Evans* (1842)<sup>250</sup>. Cet écho n'est pas anodin dans un passage qui emprunte tout autant à la rhétorique du *temperance*

378

---

245 *IP*, 47, 473.

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

247 *IP*, 49, 475.

248 L'adjectif *plain* est un terme clef de l'*Autobiography*, *op. cit.*, p. 54, 65, 92.

249 *IP*, 50, 476. Son idéal d'homme ordinaire contraste avec la présentation de son destin extraordinaire, suggérant une posture non dénuée de fausse modestie, trait sensible de l'*Autobiography* qui a souvent été moqué.

250 White Waltham est un village réel du Berkshire. Le récit original d'Israel Potter mentionne « White Waltam » (*Life and Remarkable Adventures*, *op. cit.*, p. 48), orthographe que corrige Melville. Le choix par Whitman du prénom « Franklin » est probablement une référence volontaire à Benjamin Franklin, d'après Christopher Castiglia et Glenn Hendler dans leur introduction de Walt Whitman, *Franklin Evans, or The Inebriate* [1842], Durham, Duke UP, 2007, p. 1.

*movement* et des *temperance novels* de l'époque qu'à l'*Autobiography*, à ceci près que l'accent est placé non sur une question morale mais sur une question économique<sup>251</sup>. Cette apparition subliminale (volontaire ou involontaire) de Whitman dans le texte d'*Israel Potter* suggère à la fois un modèle (auteur d'un roman de tempérance qui prône la réforme par l'effort) et un contre-modèle, en tant que Whitman deviendra, après l'écriture de ce roman (et déjà au moment où Melville écrit *Israel Potter*), une figure de poète sensuel encourageant la multiplication des plaisirs, une économie inverse à celle de Franklin, fondée sur la parcimonie. Car c'est la raison économique qui interdit la consommation d'alcool : tout est question de coûts pour Franklin, qui condamne la dépense excessive engendrée. Le calcul mathématique de la dépense se fait selon une évaluation des coûts liés au vin (non nécessaire) en termes des portions de pain (nécessaire) équivalentes (Franklin transforme donc métaphoriquement le vin en pain). Il vise ainsi à dénoncer l'irrationalité économique de cette dépense, « car l'argent, c'est du pain » : une bonne bouteille de vin vaut « soixante-dix-huit petits pains de deux pence », ce qui paraît « extravagant »<sup>252</sup>. Ce que Franklin condamne en particulier dans ce passage, c'est le luxe : le vin est un « luxe coûteux ». De même, lorsqu'il interdit à Israël de boire l'Otarid au chapitre précédent, l'interdiction de l'alcool n'est pas due au plaisir (immoral) qu'il procurerait mais au coût (excessif) qu'il induirait. Dans l'*Autobiography*, le choix du régime végétarien est d'abord motivé par des considérations pragmatiques et économiques similaires : il permet à Franklin d'économiser une partie de l'argent que lui donnait son frère, et de libérer du temps pour l'étude, elle-même rendue plus efficace par la tempérance<sup>253</sup>. Un principe d'économie généralisé est ainsi au cœur de

251 La première vertu de la Liste des Vertus, c'est la tempérance (Benjamin Franklin, *Autobiography*, op. cit., p. 67). Sur l'intertexte des *temperance novels* chez Melville, voir, dans le chapitre 11 du présent ouvrage, la sous-partie « Le roman intempérant ».

252 *IP*, 50, 475-476.

253 Benjamin Franklin, *Autobiography*, op. cit., p. 12-13. Lorsque Franklin raconte, plus tard, avoir abandonné le régime végétarien, c'est parce qu'il ne lui paraissait plus « raisonnable » : les poissons se mangent entre eux, alors pourquoi ne pas manger les poissons ? (p. 28.)

la « frugalité » franklinienne<sup>254</sup>, qui est érigée en véritable *ethos*, à la fois « mode de vie<sup>255</sup> » et style (d'être et d'écriture) : « Il arrangeait sa personne comme ses périodes, avec netteté et ordre, sans que rien ne fût superflu ou ne manquât<sup>256</sup>. » En cela, le *plain man* franklinien est l'héritier direct du *plain style* puritain, tout en devenant le modèle de l'homme du commun démocratique<sup>257</sup>. Suivant l'héritage puritain, l'économie du vin n'est qu'un exemple parmi d'autres d'une économie généralisée des plaisirs, non seulement les plaisirs alimentaires, mais aussi les plaisirs érotiques. Lorsque Franklin met en garde Israël contre la femme de chambre, dont la seconde « occupation » ne serait pas sans coût, il utilise une métaphore gustative cohérente avec son discours diététique, qui le met en garde contre le sucré : « L'arsenic est plus doux au goût [*sweeter*] que le sucre<sup>258</sup>. » De la même manière, il considère toute « pâtisserie » comme « du pain empoisonné » par le sucre, c'est-à-dire une nécessité pervertie en luxe (« Ne mangez jamais de gâteaux. Soyez un homme simple, tenez-vous-en aux choses simples<sup>259</sup> »). Le sucré est trompeur et suspecté d'être l'occasion d'une jouissance coupable de dépense excessive. Franklin se pose ainsi en régulateur économique des plaisirs et des désirs<sup>260</sup>.

Trois modèles sont mentionnés dans son portrait : Machiavel, Jacob, et Hobbes<sup>261</sup>. Pour le narrateur, ces deux derniers ont en commun

254 La frugalité est la cinquième vertu de la Liste des Vertus.

255 *IP*, 53, 479.

256 *IP*, 52, 477.

257 L'idéologie puritaine du « style simple » (« *plain style* »), style d'écriture et style d'être, remonte à William Bradford, qui l'énonce au début de *Of Plymouth Plantation 1620-1647* (1651), éd. Samuel E. Morison, New York, Knopf, 1952, p. 3). Cette opposition a aussi une dimension politique : la simplicité de la jeune Amérique démocratique s'oppose au luxe aristocratique britannique jusque dans ses habitudes alimentaires.

258 *IP*, 60, 485.

259 *IP*, 51, 476.

260 La chasteté est la douzième vertu de la Liste des Vertus. Il ne s'agit pas pour Franklin, à la différence de Pierre, d'une tentative de supprimer le désir, ni de puritanisme au sens moral (et moralisant) du terme, mais d'une économie, au sens d'une parcimonie (hygiénique) visant à éviter les dépenses (érotiques) inutiles qui provoquent la « faiblesse » (*Autobiography, op. cit.*, p. 68).

261 *IP*, 52, 477.

avec Franklin d'être des « quakers au parler franc » (« *plain-spoken Broadbrims* »<sup>262</sup>). Si ce rapprochement est motivé par leur qualité de « politiciens et philosophes », ils sont aussi de grands ordonnateurs de régimes. Machiavel, dans *Le Prince* (1532), remarque que « le peu de prudence des hommes fait qu'ils commencent une chose et, parce qu'elle a bon goût, ne se rendent pas compte du venin qui est derrière<sup>263</sup> », principe qui explique comment le prince peut diriger (et manipuler) les goûts des hommes communs. Hobbes, quant à lui, était fameux pour son régime de vie modéré concernant le vin et les femmes<sup>264</sup>; ainsi, ce que le narrateur appelle les « habitudes mentales » communes de Hobbes et Franklin pourrait aussi s'appliquer à leurs habitudes diététiques. Jacob, enfin, est celui qui, offrant un potage de lentilles à son frère Ésaü en échange de son droit d'aînesse, parvint à usurper sa position par une manipulation alimentaire (Genèse, xxv, 29-34)<sup>265</sup>.

Les principaux tenants de la diétét(h)ique franklienne communiquée à Israël constituent donc une économie politique fondée sur les valeurs prêchées dans l'*Autobiography* : simplicité, tempérance, frugalité, chasteté. Toutes témoignent de la prévalence du principe de réalité sur le principe de plaisir. Franklin proscrit jusqu'à l'humour et rabroue Israël lorsque celui-ci plaisante sur les intérêts de l'argent qu'il lui doit : « Ne plaisantez pas aux enterrements, ni lorsque vous traitez une affaire<sup>266</sup>. » Ces valeurs fondamentales de la diététique franklinienne sont résumées

262 Jacob est décrit comme un « homme simple [*plain*] » (Genèse, xxv, 27). Dans *Pierre*, Hobbes est considéré comme un matérialiste « grossier » par les Apôtres (*P*, 942, 311). Comme on a déjà eu l'occasion de l'indiquer, le narrateur commet une erreur commune : Franklin n'était pas quaker.

263 Nicolas Machiavel, *Le Prince* [1532], Paris, PUF, 2014, p. 179. La formule de Machiavel rappelle celle de Franklin sur le poison et le sucré.

264 Selon le témoignage de John Aubrey, qui décrit Hobbes comme « généralement tempéré », dans un recueil de souvenirs réunis sous le titre « The Life of Thomas Hobbes », qui fait partie de ses écrits biographiques (composés entre 1669 et 1696) parfois collectés sous le titre *Brief Lives*.

265 L'association de Franklin à Machiavel et Jacob participe à sa caractérisation de sage-escroc. Le cosmopolite est comparé à « un Machiavel désargenté » dans *The Confidence-Man* (*CM*, 752, 979). Jacob, qui manipule son frère, est quant à lui une figure de *confidence-man* biblique.

266 *IP*, 48, 473.

en une formule clef qui résume la forme d'une vie orientée contre le plaisir et pour le travail : « Les affaires passent avant le plaisir [*Business before pleasure*], mon ami<sup>267</sup>. » Elles rappellent les deux piliers de l'éthique anglicane selon John Wesley, cité par Weber comme l'un des Pères fondateurs de l'éthique protestante : « *industry* » et « *frugality* »<sup>268</sup>. Ces principes sont au cœur de l'héritage de l'ascèse puritaine et de la naissance du régime capitaliste.

### Un régime capitaliste

382

Le titre du livre que Franklin donne à Israël, *The Way to Wealth* (1758), inspiré par celui du manuel diététique de Tryon, *The Way to Health, Long Life and Happiness; Or, A Discourse of Temperance* (1682-1691), fait de Franklin une figure du capital et le maître d'œuvre d'un régime capitaliste<sup>269</sup>. La richesse visée est aussi bien économique que morale, et elle s'obtient par le biais d'un régime de vie spécifique. On ne peut ainsi qu'être frappé par les similarités qui lient les principes ascétiques de Franklin dans *Israel Potter* et ceux de l'ascèse puritaine intramondaine étudiés par Max Weber dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904-1905). C'est d'ailleurs par des passages issus de deux essais de Franklin, *Necessary Hints to Those That Would Be Rich* (1736) et *Advice to a Young Tradesman* (1748)<sup>270</sup>, que Weber débute sa célèbre analyse des rapports d'ascétisme et capitalisme. William Spanos s'est brièvement intéressé à la notion webérienne de « métier » ou « vocation-profession » (« *calling* ») dans *Israel Potter*<sup>271</sup>. Cette notion biblique est centrale pour Franklin dans l'*Autobiography*, qui cite son père citant le Proverbe xxii, 29 : « Si tu vois un homme habile dans son ouvrage [*calling*], Il se tient auprès des rois<sup>272</sup>. » Franklin est à la fois l'exemple et

---

267 *IP*, 48, 474.

268 Max Weber, *L'Éthique protestante*, *op. cit.*, p. 242.

269 *IP*, 61, 486.

270 Max Weber, *L'Éthique protestante*, *op. cit.*, p. 21-23.

271 William Spanos, *Herman Melville and the American Calling*, *op. cit.*, p. 78. La traduction par « vocation-profession » est celle de Jean-Pierre Grossein dans Max Weber, *L'Éthique protestante*, *op. cit.*

272 Benjamin Franklin, *Autobiography*, *op. cit.*, p. 64.

le paroxysme de la « vocation-profession » qui fait la gloire de l'homme (protestant). Toutefois, il ne poursuit pas seulement *une* vocation mais la vocation de toutes les professions, qui fait de lui un « maître de tous les arts, mais esclave d'aucun – le type et l'incarnation du génie de son pays<sup>273</sup> ». En cela, Franklin est bien un « type », un Léviathan à la Hobbes, écrit John Seelye, « l'archi-businessman<sup>274</sup> ». Toutefois, cette question de la vocation-profession n'est qu'un seul aspect de l'ascèse franklinienne, qui est à la fois une technique de vie personnelle et une éthique du capitalisme moderne fondée sur un régime généralisable et généralisé. La grande santé de Franklin, le seul des quatre ascètes qui ne soit pas malade ou suspecté de l'être, témoigne de la grande santé du régime capitaliste, présenté comme généralisable et ainsi capitalisable.

Les recommandations de *Poor Richard's Almanack* sont un concentré de cette éthique du travail et de la frugalité<sup>275</sup>. Franklin enjoint Israël de le lire, ce qui est l'occasion d'en citer un passage entier : « L'industrie n'a que faire de souhaits et celui qui ne se nourrit que d'espoir mourra le ventre vide<sup>276</sup> ». Selon cette maxime, seule l'industrie nourrit. Elle est extraite du septième paragraphe de *The Way to Wealth*, où les maximes de Poor Richard construisent un modèle général prescriptif sur lesquels les comportements individuels doivent se calquer. Comme l'écrit Joshua Tandler, « Franklin se donne la tâche de “modeler” les désirs du héros dans son modèle d'éthique bourgeoise de l'homme du commun<sup>277</sup> ». Tout comme Franklin fait figure de transition entre l'alchimiste renaissant et le philosophe des lumières, les formes de son ascèse témoignent du passage de l'ascèse prémoderne monacale à l'ascèse moderne protestante intramondaine que décrit Weber :

273 *IP*, 54, 479.

274 John Seelye, *Melville: The Ironic Diagram*, Evanston, Northwestern UP, 1970, p. 117.

275 Franklin explique que les maximes de cet almanach ont pour but d'inculquer « industrie » et « frugalité » pour produire « richesse » et « vertu », tout en précisant qu'il en a lui-même tiré un grand profit pécuniaire (*Autobiography*, *op. cit.*, p. 79).

276 *IP*, 60, 486.

277 Joshua Tandler, « A Monument upon a Hill: Antebellum Commemoration Culture, the Here-and-Now, and Democratic Citizenship in Melville's *Israel Potter* », *Studies in American Fiction*, vol. 42, n° 1, 2015, p. 45.

Franklin est à la fois reclus dans son étude au cœur du Quartier latin – « centre de l'érudition et de la frugalité<sup>278</sup> », où l'air a quelque chose de « monastique » et « occulte »<sup>279</sup> –, et en plein dans le monde. Son isolement ascétique n'en est pas un : il propage un modèle par le biais d'un mode de communication moderne, reproductible et efficacement partageable : l'almanach. Ainsi, l'ascèse a quitté le monde monastique pour entrer dans la vie économique collective et le circuit des échanges, ce qui marque, pour Weber, la fin du monde prémoderne et la naissance du style de vie bourgeois. L'exemple de Franklin met ainsi en évidence les traits qui rapprochent l'esprit du capitalisme et l'ascèse puritaine de la vocation-profession, à ceci près qu'il en a perdu le fondement religieux<sup>280</sup>. Sous ses oripeaux renaissants, Franklin est un moderne, un puritain sécularisé.

La prohibition franklinienne du luxe étudiée précédemment est emblématique de cet héritage ascétique intramondain puritain dans le régime capitaliste que Franklin met en place. Comme l'indique Weber, le rejet du luxe n'interdit pas la valorisation du confort, et « le développement du style de vie qui se rattache à cette notion a été observé en premier lieu et avec la plus grande netteté précisément chez les représentants les plus conséquents de cette vision globale de la vie : les quakers<sup>281</sup> ». Comme eux, Franklin ne renonce pas au confort, ainsi qu'en témoigne son mode de vie à Paris. Néanmoins, si le confort est valorisé, le luxe est bien proscrit : « L'ascèse protestante intramondaine [...] s'est opposée de toutes ses forces à la jouissance ingénue des possessions, elle a restreint la consommation, en particulier la consommation de luxe<sup>282</sup>. » Celle-ci constitue une dépense inutile et, même, éloigne de la charité par la prodigalité. Elle relève donc d'une jouissance égoïste qui s'ignore, comme le suggère Franklin lorsqu'il critique le *gentleman* de White Waltham<sup>283</sup>, en digne héritier de l'ascèse protestante qui, explique

---

278 *IP*, 52, 477.

279 *IP*, 53, 478.

280 Max Weber, *L'Éthique protestante*, *op. cit.*, p. 249-250.

281 *Ibid.*, p. 234.

282 *Ibid.*, p. 233-234.

283 *IP*, 50, 476.



Weber, cherchait moins à imposer au possédant la mortification qu'un « usage de ses biens pour des choses nécessaires et d'utilité pratique<sup>284</sup> ». C'est aussi contre la dépense inutile du (pauvre) capital d'Israël que Franklin rejette l'idée de dîner à l'extérieur comme une « mauvaise politique [*bad policy*]<sup>285</sup> ». Dans cette mentalité de frugalité qui vise à dépenser le moins possible, on peut facilement lire la critique satirique sous-jacente d'une avarice qui s'avance masquée<sup>286</sup>. Elle reflète néanmoins, dans son ambivalence même, la manière dont le capital peut se constituer et se préserver par la contrainte ascétique à l'épargne<sup>287</sup>. L'accumulation de capital fonctionne par ascèse : le *summum bonum* de l'éthique protestante, dit Weber, est d'acquérir de l'argent en évitant toute jouissance ingénu<sup>288</sup> ; c'est dans cette perspective que Franklin interdit à Israël toute jouissance-dépense inutile. Cette prescription d'une conduite individuelle dont le programme ressemble à une ascèse sécularisée est ainsi bien une « politique » économique (« *policy* ») qui témoigne de la naissance de l'homme économique moderne. Industrie, tempérance et frugalité : les grands principes éthiques de l'ascèse franklinienne constituent un modèle économique. Franklin s'oppose ainsi aux trois autres grands ascètes de la fiction melvillienne : Achab, qui rejette les préoccupations capitalistes ordinaires du profit, Pierre, qui se révolte contre la tyrannie formelle du monde social, et Bartleby, qui fait fi des impératifs du travail. À l'inverse, la régulation des plaisirs est pour Franklin le moyen d'accéder à la jouissance d'un capital.

<sup>284</sup> Max Weber, *L'Éthique protestante*, op. cit., p. 234.

<sup>285</sup> *IP*, 49, 474.

<sup>286</sup> Dans la logique de la prodigalité renaissante si souvent valorisée par Melville, une telle conduite serait en effet perçue comme avare. Il y a là un véritable renversement éthique, au sens où, au Moyen Âge, ce principe d'économie généralisée aurait été perçu comme de l'avarice, péché capital (Max Weber, *L'Éthique protestante*, op. cit., p. 3).

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 237. Cette injonction à l'épargne constitue un fondement du régime capitaliste, mais aussi de son mythe. Comme le nota Marx, il est contradictoire de prêcher la frugalité dans un système dont la vitalité repose sur la consommation (*Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, trad. Martin Nicolaus, London, Penguin Books, 1993, p. 284-285).

<sup>288</sup> Max Weber, *L'Éthique protestante*, op. cit., p. 27.

Dans quelle mesure ce modèle est-il inculqué à Israël avec succès ? Il est évident que celui-ci résiste, en refusant tout d'abord la lecture de *The Way to Wealth*, puis en la remettant à plus tard sans jamais néanmoins y revenir : « Eh ! au diable toute cette sagesse ! [...] La sagesse est de peu de prix [*cheap*], mais la fortune [*fortune*] coûte cher<sup>289</sup>. » On lit dans le terme *cheap* à la fois le sens premier de « bon marché » et le sens secondaire argotique d'« avare », en écho à la deuxième partie de la phrase : la « fortune » coûte cher, aux deux sens du terme, destinée et richesse. La tautologie est ici critique des enseignements de Franklin. Le rapport d'Israël à celui qui se veut son maître est comme le renversement satirique du rapport maître-élève, où le maître prend plus qu'il ne donne. Israël le remarque : « Chaque fois qu'il vient, il me dérobe quelque chose<sup>290</sup> ». Le patriarche-escroc n'est donc pas face à une victime ingénue, car Israël sait reconnaître son double jeu : « Je suis bien sûr qu'il est suprêmement malin [*he is sly, sly, sly*<sup>291</sup>]. » Il ne peut lui « pardonner l'escamotage » de l'Otard<sup>292</sup> ni restreindre ses appétits : « J'aimerais [*I wish*] avoir une bonne tourte pour passer le temps<sup>293</sup> », soliloque-t-il, associant deux péchés capitaux frankliniens, gourmandise et oisiveté. De même, il ne se convertit pas à la pensée économique du vieux sage, restant adepte d'une pensée économique magique qui fait de lui le contre-exemple de la vocation du travail : « J'aimerais [*I wish*] qu'il se produise quelque chose d'extraordinaire ; par exemple, qu'un homme entre et me donne dix mille livres<sup>294</sup>. » Ne faisant que souhaiter, Israël est un disciple (indolent ou résistant) qui n'a rien écouté. Ainsi, la maxime qui ouvre la rencontre d'Israël et Franklin et initie la leçon diétét(h)ique de celui-ci sera plus tard, sans surprise, définitivement invalidée : « Israël se souvient alors des mots du doux philosophe : "Ne vous laissez jamais étourdir par la perspective d'un plaisir ; mais, sans en être abattu, respectez les présages du malheur." Toutefois, il avait maintenant autant

---

289 *IP*, 60, 486.

290 *Ibid.*

291 *IP*, 61, 486.

292 *IP*, 61, 487.

293 *IP*, 58, 484.

294 *IP*, 60, 486.

de difficulté, à tous égards, à observer la seconde partie de la maxime qu'il en avait eu auparavant à observer la première<sup>295</sup>. »

La conversion d'Israël au régime capitaliste est donc un échec. À sa manière, Israël est, comme *Bartleby*, un résistant, peut-être involontaire, peut-être même idiot (au sens noble, deleuzien, du terme). La forme du roman marque cet échec de l'héritage puritain : si *Israel Potter* est bien un *Pilgrim's Progress* inversé<sup>296</sup>, c'est au sens où il devient l'antimodèle du livre le plus lu de la littérature puritaine<sup>297</sup>. On ne peut donc qu'être en désaccord avec Gale Temple lorsqu'il écrit qu'« Israël doit finalement accepter les valeurs que Franklin lui impose, car elles sont devenues parties prenantes des fondements économiques et moraux de la citoyenneté américaine. Rejeter la "sagesse" de Franklin serait rejeter sa propre identité de citoyen et patriote<sup>298</sup> ». Cette identité économique du citoyen américain moderne est bien celle prêchée par le modèle franklinien de l'ascèse, mais précisément celle qu'Israël n'arrive pas à adopter, et qui est interrogée de manière critique dans le récit de ses tribulations de patriote apatriote. Si l'*Autobiography* de Franklin se veut le récit de la vie d'un homme illustre, érigé en *exemplum*, le roman d'Israël Potter est la vie d'un homme infâme au sens foucauldien<sup>299</sup> : un contre-*exemplum*. Le récit de sa vie projette un éclairage satirique sur l'avènement du régime démocratique capitaliste majoritaire. La vie infâme d'Israël est ainsi en complet porte-à-faux vis-à-vis d'un modèle qui se veut généralisable et potentiellement hégémonique. Elle devient par là une vie mineure, au sens de Deleuze et Guattari, guidée

295 *IP*, 93, 519. Dans le roman, les préceptes de Franklin ne sont jamais efficacement mis en œuvre. Juste après s'être remémoré cette maxime, Israël se laisse (facilement) séduire et tromper par deux étrangers qui lui offrent de l'alcool dans une auberge (*IP*, 93-94, 519-520).

296 William B. Dillingham, *Melville's Later Novels*, *op. cit.*, p. 249.

297 Weber note le caractère fortement individualiste du salut pour Christian, qui ne s'occupe jamais des personnages autour de lui (*L'Éthique protestante*, *op. cit.*, p. 110-111). Au contraire, Israël est celui qui se dépersonnalise au point de concourir au succès d'autrui en provoquant son propre malheur.

298 Gale Temple, « *Israel Potter*: Sketch Patriotism », *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 11, n° 1, 2009, p. 11.

299 Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes » (1977), dans *Dits et écrits*, t. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 237-253.

par un régime minorisé par Franklin, mais productrice d'une critique des principes diététiques et économiques frankliniens majorants, que l'on peut suspecter d'être peut-être aussi trompeurs que Franklin lui-même, comme le construit soigneusement le roman. En cela, le Franklin de Melville pourrait être décrit comme l'un de ces « spécialistes sans esprit, jouisseurs sans cœur » qu'évoque Weber dans une formule (aux résonances très nietzschéennes) qui clôt son étude sur l'esprit de l'ascèse capitaliste, et qui ajoute : « ce néant s'imagine s'être élevé à un degré de l'humanité encore jamais atteint<sup>300</sup>. »

---

300 Max Weber, *L'Éthique protestante, op. cit.*, p. 252.





**QUATRIÈME PARTIE**

**Socialité, politique  
et économie des plaisirs**





## SOCIALITÉ, POLITIQUE ET ÉCONOMIE DES PLAISIRS

Il n'est pas anodin que le narrateur de « The Encantadas » se dise sujet à des visions de tortues/*memento mori* lors de « scènes de réjouissance sociale<sup>1</sup> ». Si, chez Melville, plaisir et mort sont inséparables, les plaisirs sont aussi socialisés. Les récits melvilliens ont souvent pour point de départ l'homme seul, le narrateur solitaire, et sont marqués par ce qu'on peut appeler un complexe d'Ismaël : la condition de l'homme exilé dans le désert (*wilderness*), à la recherche d'un compagnon<sup>2</sup>. Ismaël, l'orphelin de père, recherche son salut par le frère, le camarade et l'ami.

Cependant, le désert est toujours menacé par le désir d'empire<sup>3</sup>, et les espaces de la fiction melvillienne sont ainsi quadrillés, ancrés dans des contextes sociaux, genrés, politiques et économiques. Les plaisirs du sujet ne sont pas produits et ressentis dans des espaces lisses et atemporels, mais dans des espaces traversés d'impératifs de toutes sortes, caractéristiques de leur époque, c'est-à-dire des espaces striés historicisés. Ils s'inscrivent ainsi dans ce qu'on appellera des « dispositifs », qui conditionnent les possibilités et les usages de ces plaisirs, selon la définition de Foucault :

Un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les

1 *UP*, 350, 768.

2 Outre *Moby-Dick*, la figure d'Ismaël est évoquée dans *Redburn* (*R*, 65, 73), *Pierre* (*P*, 733, 109) et *The Confidence-Man* (*CM*, 763, 988).

3 Philippe Jaworski fait de la tension entre désert et empire la colonne vertébrale de l'œuvre de Melville (*Melville. Le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986, p. 310-311).

éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments<sup>4</sup>.

Le plaisir est une expérience du corps individuel prise dans des dispositifs collectifs, c'est-à-dire des discours, des régulations, des institutions, des espaces, qui en font un affect non simplement privé, idiosyncratique ou solipsiste, mais dépendant de structures englobantes qui en déterminent les conditions de possibilité et d'acceptabilité : qu'est-ce qui donne du plaisir ? à qui ? où ? quand ? comment ? à et dans quelles conditions ?

394 À la fin de *La Volonté de savoir* (1976), Foucault fait du corps et ses plaisirs le point d'appui d'une contre-attaque contre le dispositif de sexualité :

C'est de l'instance du sexe qu'il faut s'affranchir si, par un retournement tactique des divers mécanismes de la sexualité, on veut faire valoir contre les prises du pouvoir, les corps, les plaisirs, les savoirs, dans leur multiplicité et leur possibilité de résistance. Contre le dispositif de sexualité, le point d'appui de la contre-attaque ne doit pas être le sexe-désir, mais les corps et les plaisirs<sup>5</sup>.

Néanmoins, si l'on cherche à étudier le plaisir lui-même comme un dispositif, au sens où « les corps et les plaisirs » sont eux aussi pris dans des enjeux de pouvoir et de savoir, il faut étudier comment le plaisir, dans la fiction de Melville, n'est pas une simple affaire de physiologie individuelle, mais aussi l'effet de mécanismes collectifs qui déterminent ses conditions de possibilité et d'expérimentation

- 
- 4 Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » (1977), dans *Dits et écrits*, t. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 299. La notion est centrale dans *La Volonté de savoir* pour problématiser le « dispositif de sexualité ». Deleuze explique ce concept foucauldien dans « Qu'est-ce qu'un dispositif ? » et cite Melville en exemple : « Penser en termes de lignes mouvantes, c'était l'opération d'Herman Melville » (Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 316).
- 5 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I, *La Volonté de savoir* [1976], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 208.

pour le sujet sentant. Ces mécanismes ont partie liée à ce qu'Althusser appelle des appareils idéologiques, au sens où les idéologies ont des effets « matériels » sur les corps et sont constitutives de rapports au monde inscrits dans les corps<sup>6</sup>. Et parce qu'ils sont liés à des idéologies (représentations genrées, politiques et économiques), ces dispositifs de plaisirs ne peuvent se comprendre qu'en contexte et en intertexte, en tant que, représentés dans la fiction, ils portent les traces de discours extradiégétiques, la fiction pouvant aussi imaginer des dispositifs alternatifs possibles. Ces expériences différentes et différenciées du plaisir s'intègrent par là – dans la mesure où elles sont enjeux de pratiques et de discours qui influent sur elles et sont dissous dans le discours littéraire – à ce que Williams appelle des « structures de sentiment » ou des « structures d'expérience ». Ces structures d'expérience sont constitutives d'une époque donnée, documentées (tout autant que rêvées et reconfigurées) par l'œuvre littéraire, et révélatrices des liens qui associent sentiments, sensations et affects (« *feelings* ») à des structures et formations sociales<sup>7</sup>. Le plaisir comme expérience peut ainsi être pris dans de telles « structures », en particulier en tant qu'il accompagne certains sentiments historiquement déterminés comme la sympathie (*sympathy*) ou l'amitié.

Il s'agit donc de s'intéresser aux structures d'organisation collective des plaisirs (et des souffrances) telles que représentées, imaginées et réimaginées dans la fiction de Melville. Les plaisirs sont inégalement disponibles selon les genres et participent à la formation de certains « rêves d'affiliation<sup>8</sup> » (masculins) qui, comme tout rêve, ont leurs envers, que ce soit dans la vision melvillienne de la sympathie ou dans

6 Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », dans *Positions (1964-1975)*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 103.

7 Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, OUP, 1977, p. 132-134. Williams préfère la notion de « *structure of feeling* » aux concepts formels d'« idéologie » ou de « vision du monde », car il s'intéresse aux valeurs et significations telles que « vécues » et « ressenties ». Pour lui, la littérature est particulièrement apte à exprimer ces structures affectives de l'expérience sociale, dissoutes dans le texte littéraire comme dans une « solution ».

8 La notion est de Peter Coviello, *Intimacy in America: Dreams of Affiliation in Antebellum Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, p. 4.

celle de l'amitié. Ils peuvent aussi être savamment organisés et régulés dans une « biopolitique » disciplinaire à bord des navires, ou entrer dans des « bioéconomies » et « somaéconomies » spécifiques<sup>9</sup>.

---

9 La « biopolitique », pour Foucault, qualifie un type de pouvoir qui s'exerce sur les corps et la vie des populations. Dans le cadre de romans maritimes, la gestion de la population des marins relève très clairement de ce type de pouvoir, visant à contrôler les corps par punitions ou gratifications, et ainsi optimiser la force de travail collective (voir Michel Foucault, « Les mailles du pouvoir » [1981], dans *Dits et écrits, op. cit.*, t. II, p. 1012). Les notions de bioéconomie et de somaéconomie s'en inspirent, comme on le verra.

## 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 Crain<sup>1</sup>, 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'encre<sup>2</sup>, 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 tort<sup>3</sup> ». 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 jointes<sup>4</sup> »), 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*<sup>5</sup>]. » 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<sup>e</sup> 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 heureux<sup>6</sup>. 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 Bougainville<sup>7</sup>. 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*<sup>8</sup> »), 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-même<sup>9</sup>. »

C'est surtout dans *Mardi* que se développe une critique des formes du mariage, à travers celui d'Annatou et Samoa<sup>10</sup>. 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<sup>me</sup> 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 « réflexions<sup>11</sup> ». *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 »<sup>12</sup>. 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 célibataire<sup>13</sup>. »

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*<sup>14</sup> ». 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'Achab<sup>15</sup>. 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* »)<sup>16</sup>. 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 femme<sup>17</sup> ! »

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 tempérance<sup>18</sup>), 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 « punch<sup>19</sup> ». 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 mariage<sup>20</sup>, 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 Franklin<sup>21</sup>. 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 femme<sup>22</sup>. 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)<sup>23</sup>. Le narrateur se voit ainsi peu à peu dépossédé de ses « prérogatives masculines », dit-il<sup>24</sup>, 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<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>, Melville joue ici avec le *topos* en rendant la cheminée consubstantielle (« [son] épine dorsale<sup>26</sup> ») 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 »<sup>27</sup>. 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 maison<sup>28</sup>. » 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 célibataires<sup>29</sup>, 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 conjugal<sup>30</sup>.

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

<sup>27</sup> *UP*, 564, 1315.

<sup>28</sup> *UP*, 577, 1327.

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

<sup>30</sup> 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 »<sup>31</sup>. 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'autre<sup>32</sup> ». 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 subjectivante<sup>33</sup>.

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 »<sup>34</sup>. Cette position lui donne un statut social, généré et sexuel marginal et fluctuant : « Le trouble du célibataire [est] fondamentalement un trouble dans le genre<sup>35</sup>. » 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 célibataire<sup>36</sup>. 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<sup>e</sup> 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)<sup>37</sup>. 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 dû<sup>38</sup>. 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 fois<sup>39</sup>. 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 Millthorpe<sup>40</sup>, 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 affaire<sup>41</sup>. Les célibataires sont ainsi partie prenante d'un fantasme de reconstitution d'espace domestique exclusivement masculin où tous les plaisirs sont permis<sup>42</sup>. 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*]<sup>43</sup> »), dont dépendent leurs plaisirs<sup>44</sup>. 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 filles<sup>45</sup> ! » 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*]<sup>46</sup> »), 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 »<sup>47</sup>) 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 pas<sup>48</sup>. »

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 serfs<sup>49</sup>. 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 Deleuze<sup>50</sup>, c'est parce qu'il institue un *bachelor's hall* pervers car solitaire : « *keeping bachelor's hall all by himself*<sup>51</sup> ». 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 célibataires<sup>52</sup>. Si le navire n'est clairement pas un espace de plaisirs déréglés<sup>53</sup>, 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*]<sup>54</sup> ») 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 négriers<sup>55</sup>.

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 amoureux<sup>56</sup>. 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 pantalons<sup>57</sup> ».

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 politiques<sup>58</sup>. 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 politiques<sup>59</sup>. 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<sup>e</sup> 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*<sup>60</sup>. » Pour Elizabeth Barnes, par exemple, la capacité de sympathie a été perçue au XIX<sup>e</sup> 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 groupe<sup>61</sup>.

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*<sup>62</sup> »), 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 sec<sup>63</sup>, 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 »<sup>64</sup>). Si la sympathie pour la souffrance repose sur un sentiment de communion par identification (processus qui ne va pas sans ambiguïtés<sup>65</sup>), 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 plaisir<sup>66</sup>. 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 compagnonnage<sup>67</sup>. 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 archipel<sup>68</sup>. 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 »<sup>69</sup>. 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* »<sup>70</sup>). 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 alcool<sup>71</sup>. 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 partagée<sup>72</sup>. » Dans *Mardi*, ce sentiment nourri par l'alcool est appelé « *social love*<sup>73</sup> » et relie aussi les célibataires londoniens, qui combinent plaisirs et affects sympathiques : « *good living, good drinking, good feeling, and good talk*<sup>74</sup> ».

Ces moments de partage mettent en scène une dimension importante de la sympathie par les plaisirs : elle se construit comme un acte social<sup>75</sup>. 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*] »<sup>76</sup>. 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 radicale<sup>77</sup>. 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*<sup>78</sup> »). 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 américain<sup>79</sup>. Aussi cette comparaison assombrit-elle le message lumineux de la communauté. De même, l'éloge du lien sympathique par l'ivresse commune dans *Omoo* 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 bottes<sup>80</sup>.

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!<sup>81</sup> »), 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 interdit<sup>82</sup> ». 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*] »<sup>83</sup>. 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 conjouir<sup>84</sup>. 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 »<sup>85</sup>. 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 guerre<sup>86</sup>. 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*<sup>87</sup> »), 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'humanité<sup>88</sup> ». Cette fragilité temporelle, sociale et raciale de la sympathie par les plaisirs est bien celle de la démocratie américaine au milieu du XIX<sup>e</sup> 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'inscrivent<sup>89</sup>.

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 véhémence sympathie » (« *A wild, mystical, sympathetic feeling* ») dans la vendetta d'Achab<sup>90</sup>. 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 manipulation<sup>91</sup>. 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 confiance<sup>92</sup> ». 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 »<sup>93</sup>. 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 moulins<sup>94</sup> », ces accessoires eux-mêmes sont vains sans la confiance et un contexte qui permettent d'en assurer les effets<sup>95</sup>. 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 vie<sup>96</sup>, renouant avec la notion grecque de *philia*, qui pouvait désigner différentes formes d'amour<sup>97</sup>, 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<sup>e</sup> siècle. C'est, dit-il, « parce que l'amitié a disparu », que les amitiés masculines sont devenues objets de suspicion érotique<sup>98</sup>. 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 libéral<sup>99</sup>, 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 plaisirs<sup>100</sup>, 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

<sup>100</sup> 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).

ami<sup>101</sup>? » 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 Friends<sup>102</sup> »), dans lequel le cosmopolite et Egbert, disciple de Winsome que certains critiques assimilent à Thoreau, simulent un dialogue entre deux amis<sup>103</sup>. 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 amitié<sup>104</sup>. 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 »<sup>105</sup>, 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 relation<sup>106</sup>. » 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 indigentes<sup>107</sup>. » 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

<sup>105</sup> *CM*, 834, 1059.

<sup>106</sup> 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).

<sup>107</sup> 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'intérêt<sup>108</sup>. 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 ami<sup>109</sup>. » Comme Thoreau, Egbert refuse de faire l'aumône – or, même le don est une aumône déguisée, « non du capital, mais de l'intérêt<sup>110</sup> » –, sous prétexte de ne pas réduire l'ami en ami d'intérêt (« *business-friend*<sup>111</sup> »).

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 amis<sup>112</sup>. Suivant cette tradition, Thoreau écrit que l'amitié est « une relation de parfaite égalité<sup>113</sup> ». 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 côté<sup>114</sup>. » 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 parents<sup>115</sup>, 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 monde<sup>116</sup> »), tout comme Thoreau affirme que l'ami « ne demande jamais de signe d'amour<sup>117</sup> ». Le principe qui justifie le refus de Charlie (« L'inimitié [*enmity*] est cachée au cœur de l'amitié<sup>118</sup> ») est une parodie du célèbre paradoxe émersonien de l'ami comme « superbe ennemi » (« *a sort of beautiful enemy*<sup>119</sup> »), idée que l'on retrouve chez Thoreau : « [...] nous n'avons pas d'alliés contre nos Amis, ces impitoyables vandales<sup>120</sup>. » 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-Chine<sup>121</sup>). 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 transcendentalistes<sup>122</sup>. 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 connaissons<sup>123</sup> », 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 récipiendaire<sup>124</sup>. 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 transcendentaliste<sup>125</sup>, 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 vin<sup>126</sup> ! » Le dialogue reprend une distinction d'inspiration transcendantaliste entre « ami terrestre » (« *friend terrestrial* ») et « ami céleste » (« *friend celestial* ») pour développer cette critique<sup>127</sup>. 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 Love<sup>128</sup> ». 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 dieux<sup>129</sup> ». Le paradoxe de cette idée d'amitié divine est que, comme le notent Platon et Aristote, un dieu n'a pas besoin d'ami<sup>130</sup>. 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 homme<sup>131</sup> [...] ».

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 inhumaine<sup>132</sup> », une « abstraction non réalisée<sup>133</sup> ».

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 retour<sup>134</sup>. 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*<sup>135</sup>. Platon hante déjà le dialogue du cosmopolite et Egbert, lorsque celui-ci mentionne une « Académie<sup>136</sup> » ou quand il remarque : « Il n'est point un ami véritable, celui qui, dans l'amour platonique, exige des rites amoureux [*love-rites*<sup>137</sup>]... » 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 Emerson<sup>138</sup>. L'ami réel n'est jamais égal à l'ami rêvé (qui n'est qu'une « fable<sup>139</sup> »), ce qui occasionne des « plaisirs inquiétants » et des « souffrances douces » auxquels « il ne faut pas s' [...] adonner »<sup>140</sup>. 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 île<sup>141</sup>. 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 autres<sup>142</sup>. 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*<sup>143</sup>.

Les amitiés melvilliennes ne s'inscrivent pas dans la durée, catégorie qui, pour Aristote, est pourtant essentielle à l'amitié<sup>144</sup>. 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 Derrida<sup>145</sup>. 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 Thoreau<sup>146</sup>. 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 pas<sup>147</sup>, 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 commune<sup>148</sup>. 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

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>146</sup> 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.

<sup>147</sup> *CM*, 831, 1056.

<sup>148</sup> *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 sauvage<sup>149</sup>. 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 correspondance<sup>150</sup>.

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* »<sup>151</sup>). 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 ami<sup>152</sup>. » 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 plaisir<sup>153</sup>, et s'oppose à l'« amitié sans amis<sup>154</sup> » 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 esprit<sup>155</sup>. » 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 »<sup>156</sup>.

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 »<sup>157</sup>. À l'inverse, Melville décrit une relation amicale fondée sur des plaisirs partagés qui ne va pas sans vertu<sup>158</sup>. 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

430

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 réciproque<sup>159</sup>. 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 basanée<sup>160</sup> » pour atteindre l'idée d'une fraternité universelle<sup>161</sup>.

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<sup>e</sup> 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 sauvage<sup>162</sup>. » En réalité, la différence des codes culturels est une couverture, tout comme la courtepoinette 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 Platon<sup>163</sup> – 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*<sup>164</sup> »), avant de noter chez lui une « sagesse socratique » et un comportement « presque sublime »<sup>165</sup>. Quiqueg le cannibale devient ainsi le véritable « sublime maître » (ainsi qu'Egbert qualifie son maître<sup>166</sup>) 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*<sup>167</sup> ») 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 lui<sup>168</sup>. »

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 termes<sup>169</sup>, 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<sup>e</sup> 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 »<sup>170</sup>. 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*<sup>171</sup> »). 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 » Quiqueg<sup>172</sup>. 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*]<sup>173</sup>. » 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* »)<sup>174</sup>. 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* »)<sup>175</sup>. Il y a bien entre eux, une forme d'« aimance », dirait Derrida<sup>176</sup>.

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*<sup>177</sup> ». 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 Polynésiens<sup>178</sup>, et *Omoa* décrit la coutume des « *bosom friends* » comme « un sentiment noble, et parfois héroïque<sup>179</sup> ». Le narrateur y relate son amitié avec Poki, « un beau jeune homme toujours empressé à [lui] faire plaisir<sup>180</sup> », puis Turu (Kooloo), « un jeune homme avenant<sup>181</sup> », 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<sup>e</sup> siècle, selon l'hypothèse de Foucault (ce que suggère Ismaël lorsqu'il note que cette amitié serait « suspecte » pour un compatriote<sup>182</sup>). Dans *Two Years Before the Mast* (1840), Richard Henry Dana Jr. avait décrit un « contrat » amical similaire chez les Kanakas<sup>183</sup>, 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] séparer<sup>184</sup> », dit Ismaël, qui note aussi « l'inconvenance de cette étreinte matrimoniale d'un homme par un autre homme<sup>185</sup> ». S'il n'y a *a priori* rien d'érotique dans ce partage de couche entre hommes<sup>186</sup>, il le devient par la manière dont le texte mêle la tendresse de cette « lune de miel du cœur » (« *our heart's honeymoon* »<sup>187</sup>) 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 capote<sup>188</sup> ». 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 physique<sup>189</sup>. 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 deux<sup>190</sup>. » 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 Terre<sup>191</sup> », 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 adultérée<sup>192</sup> » 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 déterritorialisé<sup>193</sup> ».

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*] »<sup>194</sup>). 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 pire<sup>195</sup> ». 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 consomme<sup>196</sup>. » 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*<sup>197</sup> », 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 »<sup>198</sup>. 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-pied<sup>199</sup>. 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)<sup>200</sup>.

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 compatit<sup>201</sup> ». Si Emerson « souhaite que l'amitié ait des pieds, autant qu'elle a des yeux et une langue éloquente<sup>202</sup> », 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 traumatique<sup>203</sup>.

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 sensorielle<sup>204</sup> » 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 beauté<sup>205</sup>. 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 pensée<sup>206</sup>. » 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<sup>e</sup> 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*<sup>207</sup> »). « Et maintenant que j'ai perçu [*perceived*] cela, je suis prêt à pétrir [*squeeze case*] jusqu'à la fin des temps<sup>208</sup> », 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 décide<sup>209</sup>. » 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 »<sup>210</sup>. 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<sup>e</sup> siècle, a pris le pas sur l'éloge des amitiés<sup>211</sup> –, 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 pénétré<sup>212</sup> ! » 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 Emerson<sup>213</sup>, 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'intimité<sup>214</sup>, 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<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> 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 Aristote<sup>215</sup>, 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 confiance<sup>216</sup>. 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 incertaine<sup>217</sup>. 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*<sup>218</sup>? »), 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 galants<sup>219</sup>. » 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 amis<sup>220</sup> ». 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 amitié<sup>221</sup>. 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 esclavagiste<sup>222</sup> ? 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.

446 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 marbre<sup>223</sup>. Cette « indifférence inamicale » (« *unfriendly indifference* ») est l'objet principal de l'inquiétude de Delano et vient nourrir ses préjugés contre Cereno<sup>224</sup>. 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 compatriote<sup>225</sup> », 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* »)<sup>226</sup>. 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*<sup>227</sup>].

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<sup>e</sup> siècle (soit, le temps de l'écriture) sont complices du système esclavagiste du Sud en maquillant ses exactions par des considérations politiques pragmatiques<sup>228</sup>. 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

<sup>227</sup> *PT*, 256-257, 680.

<sup>228</sup> 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*<sup>229</sup>]. » 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* »<sup>230</sup>), 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* »)<sup>231</sup>, 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 Fletcher<sup>232</sup> ». Comme le note Philippe Jaworski, si Francis Barber était bien noir, le valet de Byron, William Fletcher, était blanc<sup>233</sup>. 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-Neuve<sup>234</sup>. » Si Delano note que l'esclavage nourrit de « vilaines passions » (« *ugly passions* ») en l'homme<sup>235</sup>, 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'autre<sup>236</sup>. » 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 désespérée<sup>237</sup> ». 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 responsabilité<sup>238</sup>. 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 loyal<sup>239</sup>, 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<sup>er</sup> 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 acheter<sup>240</sup>). 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, impossible<sup>241</sup>. 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 homme<sup>242</sup> ». 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 révélation<sup>243</sup> », 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

<sup>240</sup> *PT*, 278-279, 701.

<sup>241</sup> « 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.)

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

<sup>243</sup> *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*<sup>244</sup> »), puis à la fin de la nouvelle (« *Ah, my dear friend* », « *you, my best friend* », « *Nay, my friend* »<sup>245</sup>). Le narrateur souligne ce retournement de leur situation amicale : « [...] leur fraternelle absence de réserve [contraste] singulièrement avec les anciennes réticences<sup>246</sup>. » 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 Delano<sup>247</sup>, Cereno reste condamné au silence et à la mort<sup>248</sup>. 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 fin<sup>249</sup>. 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 tel<sup>250</sup>. Pour Cereno, le seul véritable ami est un ami mort (« [son] défunt ami, Alexandro Aranda<sup>251</sup> »), 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 »<sup>252</sup>. 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 sépulture<sup>253</sup> ! » 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 mensonger<sup>254</sup>. Babo retourne contre l'homme blanc sa rhétorique trompeuse de l'amitié. Barbara J. Baines suggère même qu'il force Cereno à manger son ami<sup>255</sup>. 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* »,<sup>256</sup>), terme qui résonne fort ironiquement, puis du vin des Canaries<sup>257</sup>, accessoires de sociabilité dont l'usage pervers permet d'abreuver la performance de la fausse amitié.

Cette *philia* pervertie 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'amoureux<sup>258</sup> ». 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<sup>e</sup> 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 Atufal<sup>259</sup>. 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 bateau<sup>260</sup>, 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 »<sup>261</sup>. 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 procès<sup>262</sup>. 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'esclave<sup>263</sup>.

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 alizés<sup>264</sup> », 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-même<sup>265</sup>, 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)<sup>266</sup>, car il ne peut suspecter Claggart d'inimitié, ce dernier ayant « toujours un mot gentil pour lui<sup>267</sup> ». 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.

<sup>264</sup> PT, 334, 754.

<sup>265</sup> Sandra A. Zagarell, « Reenvisioning America », art. cit., p. 128.

<sup>266</sup> BB, 925, 26.

<sup>267</sup> BB, 937, 36.

son « meilleur et plus secourable ami<sup>268</sup> ». 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 forcé<sup>269</sup>. » Billy, comme Delano, n'a « aucune disposition » à « l'ironie », « l'équivoque et l'insinuation » (« *double meanings and insinuations* »<sup>270</sup>), innocence qui est « un bandeau sur ses yeux [*his blinder*<sup>271</sup>] » 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 Claggart<sup>272</sup>) ou mortel (lorsque Billy frappe Claggart et le tue)<sup>273</sup>. C'est la violence, non la caresse, qui est suscitée par la beauté<sup>274</sup>, 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 érastes 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*<sup>275</sup>, ainsi que dans le *Phèdre*. Selon les termes popularisés par Kenneth J. Dover<sup>276</sup>, 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<sup>e</sup> siècle, mais dans une nouvelle écrite à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>277</sup>.

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 sexualité<sup>278</sup> », 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 sensuelles<sup>279</sup> ». 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'espèce<sup>280</sup>. 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 meurt<sup>281</sup>.

---

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* »<sup>282</sup>), 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 »<sup>283</sup>. 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 doués<sup>284</sup>. » En tant que Beau Marin, Billy est donc une incarnation de l'harmonie platonicienne du Beau et du Bien, d'éthique et esthétique<sup>285</sup>, 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 aigres<sup>286</sup>. » 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 »<sup>287</sup>, tout comme Billy, « bâti en héros » à l'« insigne beauté »<sup>288</sup>. 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'adolescence<sup>289</sup>. 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 fleur<sup>290</sup> 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 hâle<sup>291</sup>.

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'adolescence<sup>292</sup>. Comme l'explique Pausanias, les érastés n'aiment pas les enfants, mais les jeunes gens<sup>293</sup>. 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)<sup>294</sup>.

<sup>287</sup> *BB*, 896, 4.

<sup>288</sup> *BB*, 928, 29.

<sup>289</sup> *BB*, 937, 36.

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

<sup>291</sup> *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.

<sup>292</sup> Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>293</sup> Platon, *Le Banquet*, éd. cit., 181c-d, p. 44.

<sup>294</sup> 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*<sup>295</sup> ») moins au sens grec du terme qu'au sens de préchrétien<sup>296</sup>, comme le suggère l'histoire des barbares « angles » convertis et présentés au pape Grégoire I<sup>er</sup>, qui les compare à des « anges<sup>297</sup> ». 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 portemanteau<sup>298</sup> ! »), dieu parmi les dieux de l'Olympe du navire, la compagnie des gabiers de misaine, qui « [débitent] des histoires comme les dieux nonchalants<sup>299</sup> ». 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 dieu<sup>300</sup> », comparaisons qui sont aussi récurrentes dans le *Phèdre*<sup>301</sup>. 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 Hercule<sup>302</sup>. » 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 Chute<sup>303</sup>. » 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 dieu<sup>304</sup>.

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 Crète<sup>305</sup>. En outre, bien que tous trois soient, à leur façon, nobles – la « noblesse » de Vere est « grande<sup>306</sup> », Billy est un enfant trouvé, mais sa « noblesse » est manifeste dans son apparence<sup>307</sup>, tout comme celle de Claggart, qui semble « de la plus haute distinction sociale et morale<sup>308</sup> » –, 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 éducatif<sup>309</sup>. Les adresses de Vere, telles que « mon garçon » (« *my boy* » ou « *my man* »<sup>310</sup>), 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'années<sup>311</sup> », et Claggart, « homme d'environ trente-cinq ans<sup>312</sup> », sont deux érades 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 »<sup>313</sup>. 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 sodomite<sup>314</sup>. 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 temps<sup>315</sup> », et voit dans Billy une définition-incarnation de l'éromène lorsqu'il le qualifie de « doux et charmant garçon » (« *sweet and pleasant young fellow* »<sup>316</sup>). 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'érades et un éromène. Néanmoins, ce ne sont pas les seuls : dans ce théâtre antique que devient le *Bellipotent*, la première relation de type pédérastique 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*]<sup>317</sup> ». 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] raison<sup>318</sup> ». 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)<sup>319</sup>. 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*<sup>320</sup>, mais dans le *Banquet*, Phèdre condamne cette inversion d'Eschyle et fait d'Achille le véritable éromène<sup>321</sup>. 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 »<sup>322</sup>. Dès lors, il n'est pas anodin que Vere soit un grand lecteur et admirateur de Montaigne<sup>323</sup>.

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* »<sup>324</sup>. L'allusion est confirmée par l'expression « *Delphic deliverances* » (« formules delphiques ») pour désigner ses prophéties<sup>325</sup>. 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 rares<sup>326</sup> ». 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*<sup>327</sup>] ». 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 beauté<sup>328</sup> ». 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 interlopes<sup>329</sup> ». Il représente ainsi, selon Barbara Johnson, l'irruption de l'Histoire dans la nouvelle<sup>330</sup>, 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 moderne<sup>331</sup> ». Claggart y est l'homosexuel principal, bien que tout désir à bord soit de l'ordre de l'homoérotique<sup>332</sup>. 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'homosexuel<sup>333</sup>. 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'aloyau » dans les côtes de Billy) est transformée, par la violence (« une terrible rossée »), en amour : « À présent le Rouquin aime vraiment Billy<sup>334</sup>. » 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 familles<sup>335</sup>. 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'arrière<sup>336</sup>. 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 »<sup>337</sup>. 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<sup>e</sup> 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-bernard<sup>338</sup> ». 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*]<sup>339</sup> », et rappelle celle de l'esclave à un terre-neuve dans « Benito Cereno »<sup>340</sup>. Billy, qualifié de « *cynosure* » (« étoile de première grandeur »<sup>341</sup>) 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 chien<sup>342</sup> ».

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 profonde<sup>343</sup> », qui s'oppose à l'« hommage spontané » rendu ordinairement à l'éromène/Beau Marin par ses camarades<sup>344</sup>. 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*<sup>345</sup>]. » 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*<sup>346</sup>] ». 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 nature<sup>347</sup> »), 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 empreinte<sup>348</sup>. 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 »<sup>349</sup>. 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 pendaison<sup>350</sup>. 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 homophobe<sup>351</sup>. Pourquoi Melville n'explique-t-il jamais la possibilité des actes homosexuels à bord du *Bellipotent*, alors qu'il le fait dans *White-Jacket*<sup>352</sup> ? 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 Vere*<sup>353</sup> », 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 préservée<sup>354</sup>. « *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'écartier<sup>355</sup> »), 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 passif<sup>356</sup>. 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 lui<sup>357</sup>, 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 discursivement<sup>358</sup> » 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 bois<sup>359</sup>. » 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*<sup>360</sup>] ». 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 refoulement<sup>361</sup> », 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*]<sup>362</sup> », tendent à en faire un habitant des « *Gomorrhas of the deep* » de *White-Jacket*<sup>363</sup>. 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 chasteté<sup>364</sup>. 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 conjectures<sup>365</sup>. » Le narrateur, le quatrième homosexuel dans le texte, pour Looby<sup>366</sup>, 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 silence<sup>367</sup> ». 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'étreignent<sup>368</sup>.

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 chair<sup>369</sup>. 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 bénédiction<sup>370</sup>. 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*<sup>371</sup> ») qui sonne la fin du banquet. Si cette mort est appelée « *euthanasia*<sup>372</sup> », 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 grec<sup>373</sup>. » Ainsi, une fois sa beauté spiritualisée, l'éromène désincorporé devient une Idée, et même le souvenir (la réminiscence) d'une Idée<sup>374</sup>.

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 impressionné<sup>375</sup>. 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'amour<sup>376</sup>. 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 Sedgwick<sup>377</sup>), bien que Billy lui-même ne soit jamais en érection, même après sa pendaison<sup>378</sup> : en cela il est encore un éromène, qui n'est jamais représenté en érection dans l'art grec, contrairement à l'éraсте<sup>379</sup>. Ces érections et éjaculations poétiquement sublimées sont suggérées par les deux occurrences du verbe « *ejaculate*<sup>380</sup> », les variations sur « *erect*<sup>381</sup> », 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'éjaculation<sup>382</sup>.

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.

(BIO)POLITIQUE DES PLAISIRS :  
RÉGULATION ET PRODUCTION DES PLAISIRS  
DANS *REDBURN* ET *WHITE-JACKET*

« Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence », écrit Foucault<sup>1</sup>. Dans les navires-mondes hétérotopiques que sont le *Highlander* et le *Neversink*, la discipline à bord s'exerce autant par la souffrance des châtiments corporels que par la régulation des plaisirs possibles. Les modes de régulation et production des plaisirs y constituent à ce titre des dispositifs de plaisirs spécifiques. Le navire, en tant qu'il est un objet étudié, représenté et reconstruit dans les deux romans, est la parfaite image d'un espace quadrillé par des pouvoirs et des discours, où s'inscrivent et s'écrivent les corps des marins ainsi que leurs plaisirs. Si ce dispositif est politique, c'est qu'il est entièrement constitué par les jeux de pouvoirs et contre-pouvoirs qui s'exercent à bord et déterminent un partage spécifique de l'espace et du temps ainsi que des conditions originales de production des plaisirs. À bord des navires, aucun plaisir, permis ou interdit, n'est innocent : tout plaisir y est politique, au sens où il est pris dans un dispositif de pouvoirs et de savoirs, et même biopolitique, en tant qu'il s'agit de contrôler la vie des populations à bord.

Parmi les plaisirs disponibles, l'alcool prend une importance particulière. Si plusieurs études ont été publiées sur ce motif chez Melville<sup>2</sup>, on pourrait leur reprocher une trop forte tendance à présupposer une

- 1 Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), dans *Dits et écrits*, t. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1581.
- 2 Voir David S. Reynolds, « Black Cats and Delirium Tremens: Temperance and the American Renaissance », dans David S. Reynolds & Debra J. Rosenthal (dir.), *The Serpent in the Cup: Temperance in American Literature*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1997, p. 22-59, ainsi que Nicholas O. Warner, *Spirits of America: Intoxication in Nineteenth-Century American Literature*, Norman, University of Oklahoma Press, 1997, p. 155-178, et Corey Evan Thompson, *Alcohol in the Writings of Herman Melville: "The Ever-Devilish God of Grog"*, Jefferson,

intention auctoriale claire et moralisante qui condamnerait de manière univoque la consommation d'alcool. En réalité, rien n'est moins sûr. Ce qui fait l'originalité du traitement melvillien du motif, c'est au contraire le travail du texte, qui mine la possibilité d'un jugement moral péremptoire, à la différence des *temperance novels* de la période. C'est à partir de représentations combinées de pouvoirs (interdiction, permission, résistance et production) et de savoirs (discours légaux, médicaux, littéraires) que l'on peut étudier les dispositifs de plaisirs dans *Redburn* et *White-Jacket*<sup>3</sup>.

### LA TYRANNIE DES PLAISIRS

Les deux romans partagent une même préoccupation de départ : s'inscrire en faux contre la tradition des écrits maritimes romantiques qui idéalisent la vie à bord. Dans *Redburn*, Wellingborough cède d'abord au charme « romanesque » des annonces maritimes et aux rêveries pleines d'images « romantique[s] » des marins, pour mieux les déconstruire ensuite<sup>4</sup>. Quant à Vareuse-Blanche, il s'oppose souvent aux « idées romantiques » des terriens à propos des frégates<sup>5</sup>. Cette perspective les place dans l'héritage de *Two Years Before the Mast* (1840) de Richard Henry Dana Jr., cité par Vareuse-Blanche (qui l'appelle « [son] ami<sup>6</sup> »), et dont le but était de donner une description réaliste de la condition des marins, centrée sur le travail et la peine (« *work and*

---

McFarland, 2015. Ces deux derniers ouvrages pèchent par leur tendance à supposer des intentions d'auteur univoques.

3 Un dispositif, pour Foucault, est « toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça, le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportée par eux » (« Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits, op. cit.*, t. II, p. 300). On peut considérer les discours de tempérance comme des types de savoirs-pouvoirs, à la fois religieux, moraux, médicaux, sociaux, et économiques, concernant ce qui est bon et profitable pour le corps individuel et le corps commun.

4 *R*, 4, 7 ; 6, 9.

5 *WJ*, 365, 387 ; 639, 670.

6 *WJ*, 429, 452.

*hardship*<sup>7</sup> ». Néanmoins, cette condition n'est pas dénuée de plaisir. Certes, la souffrance l'emporte sur le plaisir, mais plaisir il y a, dit Dana : « la vie d'un marin n'est au mieux qu'un mélange d'un peu de bien avec beaucoup de mal, d'un peu de plaisir [*pleasure*] avec beaucoup de souffrance [*pain*]<sup>8</sup>. » Samuel Leech, auteur de *Thirty Years from Home* (1843), autre source de *White-Jacket*, fait aussi de ses « plaisirs » une partie intégrante de la description de sa vie à bord, à l'égal de ses « difficultés »<sup>9</sup>. La perspective réaliste adoptée dans *Redburn* et *White-Jacket* explique ainsi que les formes de plaisir disponibles, bien que minoritaires, aient leur place dans leurs entreprises descriptives. Le *Highlander* et le *Neversink* sont tous deux des « mondes flottants » qui sont aussi, paradoxalement, des mondes de plaisirs. Ces plaisirs sont régulés et produits par le même système disciplinaire qui est à l'origine des difficultés et souffrances de la vie à bord.

#### La discipline par les plaisirs

Le navire marchand et, plus encore, le navire de guerre, se prêtent particulièrement bien à des analyses de type foucauldien<sup>10</sup>. *Redburn* et *Vareuse-Blanche*, narrateurs embarqués, décrivent leurs navires respectifs comme des espaces panoptiques de surveillance, où le contrôle des corps s'exerce par des régulations strictes et, en particulier dans *White-Jacket*, la perspective toujours possible du châtement corporel. Ainsi *White-*

7 Richard Henry Dana Jr., *Two Years Before the Mast and Other Voyages*, New York, Library of America, 2005, p. 347. Melville l'a lu dès 1840. Il en souligne la dimension réaliste dans un compte-rendu de *Etchings of a Whaling Cruise* de 1847, qu'il oppose aux visions romantiques de la vie marine (*UP*, 1117), comme la tradition cooperienne. L'année où il publia *White-Jacket* (1850), il écrivit une critique affectueuse mais un peu ironique de la réédition de *The Red Rover* de Cooper, où il raconte le plaisir qu'il eut à le lire dans sa jeunesse « peu critique » (*UP*, 1153).

8 Richard Henry Dana Jr., *Two Years Before the Mast*, *op. cit.*, p. 37.

9 Samuel Leech, *Thirty Years from Home; or, A Voice from the Main Deck*, Boston, Tappan, Whittemore & Mason, 1843, p. 33.

10 Voir Cesare Casarino, *Modernity at Sea: Melville, Marx, Conrad in Crisis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 27, ou Peter Bellis, « Discipline and the Lash in Melville's *White-Jacket* », *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 7, n° 2, 2005, p. 25-40.

*Jacket* met-il en scène un système de contrôle où les deux régimes punitifs décrits par Foucault sont conjoints. Il s'agit d'abord d'un régime punitif archaïque, partie prenante d'un monde voué à disparaître, dit le narrateur<sup>11</sup>, où la discipline passe par le fouet et les exhibitions de châtiments corporels qui sont autant de spectacles chorégraphiés<sup>12</sup>. Lors de ces spectacles punitifs, il s'agit bien de châtier le corps pour toucher l'« âme » du marin fouetté, qui « saigne aussi de honte »<sup>13</sup>. Cependant, ce régime disciplinaire comporte aussi des éléments modernes, en ce qu'il fonctionne comme un modèle d'établissement panoptique, selon la définition de Foucault : « un type d'implantation des corps dans l'espace, de distribution des individus les uns par rapport aux autres, d'organisation hiérarchique, de disposition des centres et des canaux de pouvoir, de définition de ses instruments et de ses modes d'intervention<sup>14</sup> ». Les marins sont assignés à des endroits précis en fonction de leur statut et fonction<sup>15</sup>, ce qui rapproche cet espace d'une prison (« une sorte de Newgate marin<sup>16</sup> ») qui fonctionne comme un univers de surveillance généralisée : « On peut dire que presque chaque pouce de terrain est occupé, presque chaque pouce est soumis aux regards [*in plain sight*], presque chaque pouce est perpétuellement visité et exploré<sup>17</sup>. » Si les marins sont surveillés sans relâche par les officiers – le narrateur utilise l'expression « police aux yeux d'Argus<sup>18</sup> », qui suggère bien l'idée d'une surveillance panoptique via la référence à Argus, Géant aux cent yeux qui avait reçu l'épithète de *Panoptès* –, à l'inverse, ils peuvent à leur tour surveiller : la deuxième occurrence de l'expression *argus-eyed* qualifie un marin faisant le guet (« *some argus-eyed shipmate*<sup>19</sup> ») pendant que ses

11 *WJ*, 617, 647.

12 Peter Bellis, « Discipline and the Lash in Melville's *White-Jacket* », art. cit., p. 27.

13 *WJ*, 473, 496. Constat similaire chez Leech : le « fouet [...] blessait l'âme » (*Thirty Years from Home*, op. cit., p. 106-107).

14 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 240.

15 *WJ*, 331-332, 355.

16 *WJ*, 507, 532.

17 *WJ*, 368, 390. Traduction légèrement modifiée.

18 *WJ*, 509, 534.

19 *WJ*, 641, 672.

camarades s'adonnent aux jeux d'argent. Un système de micropouvoirs et contre-pouvoirs se met en place : les surveillés surveillent les surveillants. Un autre type de marin, au contraire, appelé « *fancy-man* » ou « *white-mouse* », surveille ses comparses et agit comme informateur<sup>20</sup>. Ainsi, bien que le capitaine détienne légalement un pouvoir absolu et panoptique – « il règne littéralement à perte de vue » (« *he absolutely commands as far as eye can see* »<sup>21</sup>) –, d'autres relations de pouvoirs s'élaborent entre marins et officiers, ainsi qu'entre les marins eux-mêmes. Il s'agit d'un principe foucauldien fondamental : là où il y a assertion de pouvoir, il y a réaction et résistance<sup>22</sup>. L'ivrognerie généralement reprochée aux marins peut par exemple être utilisée comme un masque lorsqu'elle est tolérée lors des permissions. Alors que vingt-quatre heures de « liberté » sont accordées aux marins, certains en profitent pour « parler avec franchise » aux officiers en feignant d'être saouls<sup>23</sup>. Ils deviennent ainsi acteurs dans un théâtre de l'ébriété, utilisée comme une ruse et un micropouvoir, en créant l'occasion de se moquer des dépositaires de l'autorité tout en se protégeant de la sanction par le masque du comportement attendu.

Dans ce contexte de relations de pouvoirs et micropouvoirs, la question des gratifications corporelles n'a pas été l'objet d'autant d'investigations critiques que celle des châtiments. Or, les gratifications ont une importance clef dans tout dispositif disciplinaire, comme l'explique Foucault : « La punition, dans la discipline, n'est qu'un élément d'un système double : gratification-sanction<sup>24</sup>. » La discipline s'exerce autant par l'octroi étudié de plaisirs que par les punitions corporelles. Cette discipline *par* les plaisirs est constitutive de ce que nous appelons la tyrannie des plaisirs<sup>25</sup>. Si le capitaine Clairot a tout pouvoir (panoptique)

20 *WJ*, 643, 674.

21 *WJ*, 349, 371.

22 « Il n'y a pas de relation de pouvoir sans résistance, sans échappatoire ou fuite, sans retournement éventuel ; toute relation de pouvoir implique donc, au moins de façon virtuelle, une stratégie de lutte. » (Michel Foucault, « Le sujet et le pouvoir » [1982], dans *Dits et écrits*, *op. cit.*, t. II, p. 1061.)

23 *WJ*, 559, 585.

24 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, *op. cit.*, p. 212.

25 L'expression « tyrannie du plaisir » est attribuée à Platon, dans *Les Lois*. Elle désigne la manière dont la quête effrénée du plaisir peut devenir une tyrannie de

sur le bateau, c'est d'abord parce que ce pouvoir, c'est son bon plaisir, qui s'exerce sur les corps des marins : « Dans la marine américaine, il y a suspension permanente de l'*habeas corpus*. Il n'existe pas de loi empêchant le capitaine d'emprisonner un matelot sur une simple accusation de mauvaise conduite, et de le détenir aussi longtemps qu'il le désire [*at his pleasure*<sup>26</sup>]. » Vareuse-Blanche insiste bien sur ce point : le capitaine a pouvoir de loi, mais cette loi a pour principe l'arbitraire de son bon plaisir et prend parfois l'ascendance sur les régulations d'usage. Le capitaine « est un tyran absolu qui fait ou défait [la] loi comme il lui plaît [*as he pleases*<sup>27</sup>] ». Le bon plaisir du capitaine constitue ainsi un pouvoir arbitraire d'atteindre aux corps<sup>28</sup>, qui concerne aussi bien les souffrances infligées que les plaisirs permis. C'est en effet le capitaine Claret qui se fait juge des plaisirs autorisés ou interdits, n'étant pas lui-même soumis à ses propres règles :

[...] malgré son goût immodéré pour les petits verres de madère, et bien qu'il fût un authentique descendant du héros de Brandywine, et qu'il lui arrivât parfois de présenter un visage d'une rougeur suspecte lorsqu'il assistait à la fustigation [*flogging*] d'un marin coupable de s'être enivré malgré ses ordres formels – je dois dire, pourtant, à sa décharge qu'il se montrait plutôt indulgent envers son équipage aussi longtemps que celui-ci était parfaitement docile. Il permettait aux marins de jouer aux dames à loisir [*as they pleased*<sup>29</sup>].

Cette description du bien-nommé capitaine Claret, qui redouble le jeu sur son nom de famille (*Claret*, soit « vin de Bordeaux ») par une

---

soi par soi. Nous en détournons ici le sens, même si le sens originel peut tout à fait s'appliquer aux marins dépendants à l'alcool, sujets à la tyrannie de leurs propres plaisirs. Toutefois, ces plaisirs sont aussi manipulés par le dispositif disciplinaire en place à bord.

26 *WJ*, 474, 497.

27 *WJ*, 475, 498.

28 De même, dans *Redburn*, l'autorité du capitaine Riga, comparé plusieurs fois à un tsar de Russie (*R*, 268, 288 ; 305, 326), est absolue. Lui et ses officiers disposent aussi du pouvoir de leur bon plaisir sur les marins.

29 *WJ*, 503, 527.



plaisanterie généalogique sur Brandywine<sup>30</sup>, le présente se battant sur le terrain de la bouteille, mais édictant les types de plaisirs possibles, ici les jeux de dames, auxquels les marins peuvent s'adonner « à plaisir » (après avoir fait pression pour obtenir ce droit). La locution « *as they pleased* » signale que le bon plaisir des marins est assujéti à la permission du capitaine : le bon plaisir de l'un détermine le degré de liberté des autres, c'est ainsi que se structure le rapport de force entre le capitaine et ses ouailles. Le chapitre « Fun in a Man-of-War » présente ironiquement les « passe-temps » des marins autorisés par le capitaine : jeu du bâton, boxe, lutte du marteau-contre-l'enclume, et combats tête à tête<sup>31</sup>. Si le capitaine semble faire preuve de générosité en permettant ces jeux, il s'agit en réalité de quatre types de combat dont la violence n'a rien d'un « passe-temps délicieux » pour les participants. Ils ne constituent qu'un spectacle cruel visant à satisfaire son goût pour la souffrance d'autrui.

Ces plaisirs permis, soumis aux régulations du capitaine, ont eux-mêmes une fonction de contrôle et participent ainsi à la tyrannie. Le contrôle des corps à bord des navires s'exerce tout autant par la menace de la douleur que par la perspective du plaisir. C'est par exemple la fonction des allocations d'eau-de-vie : les boujarons (« *tots*<sup>32</sup> »). Ce dispositif légal prévoit dans les frégates américaines la distribution régulière d'alcool pendant la journée, généralement en deux portions<sup>33</sup>. Comme le note

30 La bataille de Brandywine eut vraiment lieu. Elle opposa, en 1777, Américains et Anglais pendant la guerre d'Indépendance.

31 *WJ*, 608, 638.

32 *WJ*, 380, 403.

33 Ces pratiques historiquement avérées étaient très importantes à bord des frégates, comme en témoigne un récit anonyme que Melville a utilisé comme source : *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, p. 13. Redburn note que le *temperance movement* s'est battu, avec succès, pour la suppression des allocations d'alcool à bord des navires marchands américains (*R*, 140, 153). Cela, couplé à la « parcimonie des armateurs », explique pourquoi la pratique a disparu des baleiniers et navires marchands américains mais pas des baleiniers australiens, selon *Omoa* (*O*, 342, 376). Pour Dana, cette mesure d'économie, si elle permet de réduire la dépendance à l'alcool et servir la cause tempérante (ce dont il se félicite), se fait au détriment des conditions de vie à bord si ces petits plaisirs ne sont pas remplacés par d'autres, cacao ou café, qui coûteraient néanmoins plus cher (Richard Henry Dana Jr., *Two Years Before the Mast*, *op. cit.*, p. 292).

Vareuse-Blanche, il s'agit d'une procédure indirecte de contrôle des corps, partie prenante d'une biopolitique qui garantit l'engagement des marins en jouant sur leur dépendance : « Sans aucun doute, le mobile impérieux [*the controlling inducement*] qui maintient bien des hommes dans la marine est la confiance sans bornes qu'ils ont dans la capacité du gouvernement des États-Unis à leur fournir, régulièrement et immanquablement, leur ration quotidienne de ce breuvage<sup>34</sup>. » Une fois que le marin est libre sur la terre ferme, c'est le goût de « son vieil ennemi héréditaire, le dieu du grog à jamais maudit » (« *the ever-devilish god of grog* ») qui le pousse à se parjurer et rompre son serment de ne plus jamais s'embarquer<sup>35</sup>. Ainsi la boucle du contrôle est-elle bouclée.

À bord des navires, ces plaisirs alloués à des moments fixes font partie du dispositif qui régule les comportements de la population des marins, car ces *tots* et la « grande satisfaction » qu'ils procurent rythment les plaisirs et les jours : « C'est le grand "but de leur vie". Qu'on leur supprime leur grog, et l'existence perdra pour eux tous ses agréments<sup>36</sup>! » La suppression temporaire des *tots* devient alors un châtiment pour les fautes vénielles, second en ordre d'importance après le fouet : « Et comme la plupart des matelots sont très attachés à leur gnôle, ils considèrent que cette privation est un châtiment sévère<sup>37</sup>. » Le principe punitif n'est pas d'infliger une douleur, mais de supprimer un plaisir. Assurant le bon comportement du marin par la perspective de lui supprimer son allocation de rhum, la discipline s'institue ainsi autant par un travail sur les représentations (la perspective des gratifications) que sur les corps

---

Le cosmopolite, relayant une critique adressée aux sociétés de tempérance, mentionne ces « armateurs qui suppriment la ration d'alcool sans en donner aux hommes l'équivalent » (*CM*, 792, 1017). Sur ces questions, on voit qu'intérêts économiques (le moindre coût), moraux (la bataille contre l'alcoolisme) et (bio)politiques (contrôle et discipline de la population des marins à bord) peuvent entrer en conflit. Ainsi évoluent les dispositifs de plaisirs à bord.

34 *WJ*, 381, 403.

35 *WJ*, 729, 759.

36 *WJ*, 380, 403.

37 *WJ*, 470, 493.

eux-mêmes<sup>38</sup>. Ce plaisir est bien alors (bio)politique au sens où il est produit et utilisé dans une visée de contrôle de la population à bord.

En outre, si la distribution de ces petits plaisirs constitue un mode d'assujettissement des marins, d'autres moments de plaisir sont aussi créés, via le relâchement de l'autorité, sur décision de l'autorité, et participent ainsi à cette tyrannie des plaisirs. Le plus clair exemple est celui de la représentation théâtrale que les marins ont la permission de jouer au chapitre 23 (« Theatricals in a Man-of-War »). Il s'agit d'un simulacre de liberté, une mise en scène qui a pour fonction ultime de mieux assurer l'assujettissement. La pièce elle-même met en scène la libération de marins opprimés et provoque « la rupture passagère de la stricte discipline à bord », mais cette liberté et l'effet cathartique de la représentation ne sont que temporaires. Après avoir permis aux marins d'être « joyeusement turbulents », les officiers reprennent bientôt « leur figure du gaillard d'arrière », « une vieille expression en usage dans la Flotte pour traduire la facilité avec laquelle un officier de marine recouvre toute la rigueur de sa dignité, après l'avoir provisoirement relâchée »<sup>39</sup>. De même, peu après, la scène du « *skylark* » est initiée sur ordre du commandement : « Durant un certain temps, la discipline habituelle du navire fut rompue, et toutes libertés permises. [...] La récente représentation théâtrale n'était rien en comparaison de ce spectacle<sup>40</sup>. » Cette abolition de l'autorité laisse libre cours au bon plaisir des marins, revêtus de costumes bizarres dignes d'un « carnaval de fous », qui s'attaquent à « qui bon leur [semble] » (« *whomsoever they pleased* ») ; un tel moment de licence totale

38 Vareuse-Blanche critique les effets pervers de ce système qui nourrit la dépendance à l'alcool : les marins peuvent choisir de renoncer à leurs allocations d'alcool en échange d'argent, mais dans ce cas, la seule punition possible est le fouet. Certains préfèrent donc garder leur allocation d'alcool pour pouvoir en être privés, et éviter ainsi le fouet.

39 *WJ*, 425, 447-448. La lecture de Mary Isbell, pour qui « cette représentation subvertit la discipline à bord » (« P(l)aying Off Old Ironsides and the Old Wagon », art. cit., p. 24) nous semble erronée. Certes, la pièce suggère un désir de liberté, cependant, en dernière analyse, il n'y a pas « subversion » de la discipline, mais au contraire renforcement. De même, dans *Moby-Dick*, la scène orgiaque (théâtralisée) de « Midnight, Forecastle » fait figure de perturbation temporaire de la discipline nécessaire à la poursuite même de cette discipline.

40 *WJ*, 432, 455.

est ainsi un désordre carnavalesque qui produit une forme d'ivresse : « le même effet » qu'une « double rasade de grog »<sup>41</sup>. On reconnaît ici la fonction du carnaval pour Bakhtine (l'abolition temporaire d'une hiérarchie), mais la comparaison au « grog » suggère aussi qu'il s'agit là encore d'une forme particulièrement retorse de contrôle, comme les *tots*. Le plaisir hyperbolique permis pendant un temps limité fait en effet office de soupape de décompression qui permet de mieux ensuite rétablir l'ordre. Une fois le *skylark* terminé, la discipline reprend sa forme traditionnelle : un marin est puni par le fouet pour avoir blessé l'un de ses camarades, et les officiers reprennent, « une fois de plus », « leur figure du gaillard d'arrière »<sup>42</sup>. Cette pratique rappelle celle du système esclavagiste, décrite par Douglass dans *Narrative of the Life of Frederick Douglass* (1845), où les journées de liberté permises entre Noël et le Jour de l'an sont la pierre angulaire du dispositif disciplinaire de la plantation. Les esclaves semblent alors libres de suivre leur bon plaisir<sup>43</sup> (jouer, lutter, danser et boire du whisky), mais il ne s'agit en réalité que d'une manière de pérenniser la discipline, car « ces congés servent d'exutoires ou de soupapes de sureté pour purger l'esprit de rébellion de l'humanité asservie<sup>44</sup> ». Il ne s'agit pas de générosité de la part des maîtres, mais d'une manœuvre qui « [semble] avoir pour objet de dégoûter les esclaves de la liberté, en les plongeant dans les profondeurs de la débauche. Par exemple, les maîtres ne se contentent pas de laisser l'esclave boire de son plein gré, mais adoptent divers stratagèmes [*plans*] pour le rendre saoul<sup>45</sup> ». De même, à bord, le dispositif est efficace pour réguler la liberté, et le narrateur lui-même est dupé : « les effets désastreux du relâchement soudain et complet de la discipline arbitraire qui s'exerce sur "le peuple" d'un navire de guerre, dit-il, [sont] une preuve que, pour ces gens-là, la "liberté" doit être administrée, au

---

41 *Ibid.*

42 *WJ*, 433, 456.

43 « Ce temps était le nôtre, par la grâce de nos maîtres : nous en usions et abusions donc à peu près comme il nous plaisait [*as we pleased*]. » (Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, dans *Autobiographies*, New York, Library of America, 1994, p. 66.)

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*, p. 66-67.

début, par petites doses modérées, que l'on augmente ensuite selon les capacités du patient à en faire bon usage<sup>46</sup> ». En réalité, ils sont plutôt la preuve que le dispositif fonctionne.

Ce type de procédé est systématique à bord des navires : chaque moment de relâchement conduit ultérieurement à un renforcement de la discipline (par exemple, après les périodes de « jeux » de lutte qui amusent le capitaine<sup>47</sup>). Il s'agit bien de régulations (bio)politiques, qui procèdent par calcul politique : « Chaque fois que des rois ou des commodores, [...] pour obéir à de simples nécessités politiques [*politic dictates*], relâchent le joug de la servitude, ils doivent veiller à ce que cette concession [...] ne soit pas interprétée par l'homme de la plèbe comme un signe de faiblesse ou de peur<sup>48</sup>. » Ces « nécessités politiques » dont parle le narrateur, c'est la nécessité de s'assurer de la pérennisation de l'ordre par la permission ordonnée du désordre. Les excès des périodes de « liberté », sous leurs diverses formes (représentations théâtrales, *skylark*, jeux, et permissions), sont ainsi moins des vices individuels (pour aussi lamentables qu'ils soient aux yeux du narrateur) que des déterminations collectives, qui obéissent à une logique disciplinaire, en ce qu'ils conduisent (après coup et de manière temporaire) à une plus grande docilité : après « la folle turbulence » de la « liberté », « les hommes [ont] l'air harassé et pâle ; ils [sont] léthargiques et indolents »<sup>49</sup>.

Observateur de ces régulations des plaisirs, le narrateur en pressent les tenants et aboutissants disciplinaires à la fin du roman, lorsqu'il refuse de s'adonner au plaisir de fumer. Fumer est en effet uniquement permis dans « la cambuse, ou “coquerie” », pendant un court laps de temps après chaque repas. Fumer est donc assujéti à un lieu et un moment, ce que Vareuse-Blanche refuse :

En effet, comment les motifs mystiques ou les désirs capricieux d'un fumeur voluptueux pourraient-ils naître et disparaître au gré des ordres d'un commodore ? Non ! Lorsque je fume, il faut que ce soit

46 *WJ*, 560, 586.

47 *WJ*, 610, 640.

48 *WJ*, 558, 584.

49 *WJ*, 560, 586.

parce que tel est mon bon plaisir [*my sovereign good pleasure*] [...]. Eh quoi ! Doit-on fumer l'œil fixé sur un cadran solaire ? Fumer au commandement ? Fumer doit-il devenir un métier, un travail, un vulgaire emploi périodique<sup>50</sup> ?

486

Il revendique ici la souveraineté de son plaisir face à la tyrannie des plaisirs (« préservez-moi de pareille tyrannie [*tyranny*]<sup>51</sup> », dit-il). Il reprend ainsi à son compte les rapports de plaisir et bon plaisir qui caractérisent le dispositif des plaisirs à bord du navire et se scandalise de la dénaturation du plaisir en « travail ». De telles conditions font de fumer un esclavage (« cette loi somptuaire me parut si odieuse que je préférerais renoncer entièrement à ce luxe, plutôt que de devenir l'esclave d'un lieu et d'une heure<sup>52</sup> »), c'est-à-dire le signe d'un assujettissement au sens de contrôle, plutôt que d'un assujettissement au sens d'affirmation de soi comme sujet. En s'y refusant, il fait acte de subjectivation. Néanmoins, si, pour lui qui voudrait jouir selon son bon plaisir, le rêve d'une extraction totale des systèmes de régulation des plaisirs à bord le conduit à renoncer à son plaisir, la position des autres marins est en général plutôt celle de l'accommodement, de la recherche du plaisir là il peut se trouver, et de la création de plaisirs par ajustement à la contrainte. Il s'agit là d'une forme de liberté, qui se négocie face à la régulation, conjuguant ainsi les deux mouvements du processus d'assujettissement-subjectivation foucauldien. Selon le narrateur, les officiers détestent le marin qui fait montre de « dignité intérieure » et de « liberté virile » : « Il leur est aussi insupportable que le serait un nègre d'Afrique, droit de corps et d'une haute élévation morale, pour un planteur habitué à surveiller les esclaves<sup>53</sup>. » S'il livre ici une image assez romantique du noble marin, il faut chercher la « dignité » (paradoxalement immorale) et la « liberté » des marins dans les tactiques par lesquelles ils parviennent à contourner ou détourner les régulations des plaisirs et ainsi multiplier leurs plaisirs.

---

50 *WJ*, 725, 755-756.

51 *WJ*, 726, 756.

52 *Ibid.*

53 *WJ*, 723, 754.

**Plaisirs transfuges :**  
créer, disséminer, dissimuler ses plaisirs

Face à la tyrannie des plaisirs par laquelle s'exerce la « mécanique de la discipline » à bord – l'expression vient de *Billy Budd*<sup>54</sup> – se déploie mécaniquement la réaction foucauldienne : là où il y a régulation, répression, limitation, assujettissement, il y a production, créativité, multiplication, subjectivation<sup>55</sup>. Pour les marins, le plaisir n'est pas déréglé, au contraire, il est extrêmement réglé : le plaisir est un art de composition avec la contrainte. La production de plaisir (qui va de pair avec la production d'un discours sur les plaisirs de la part du narrateur) fonctionne par un effet antipéristatique structurel : l'intensité des plaisirs disponibles est directement liée à leur régulation, leur rareté et leur contraste avec la pénibilité généralisée du navire. C'est ce principe qui génère les plaisirs à bord du bateau : l'espace contraint détermine les possibilités de profiter des plaisirs alloués, mais aussi les possibilités d'en créer de nouveaux, des plaisirs transfuges<sup>56</sup>. Le plaisir créé par la privation est une constante des récits marins, par exemple chez Dana, qui explique qu'« aucun nectar ou ambrosie pour les dieux indolents n'était plus doux que pour [les marins] un pot de thé chaud, un biscuit rassis, et une tranche de porc salé, après un quart sur le pont<sup>57</sup> ». En de

54 *BB*, 976, 67.

55 Voir Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif? », dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 318 : « une ligne de subjectivation est un processus, une production de subjectivité dans un dispositif : elle doit se faire, pour autant que le dispositif le laisse ou le rend possible. C'est une ligne de fuite. » Giorgio Agamben insiste également sur ce point dans *Qu'est-ce qu'un dispositif? [2007]*, Paris, Payot & Rivages, 2014, p. 41-42 : « tout dispositif implique un processus de subjectivation sans lequel le dispositif ne saurait fonctionner comme dispositif de gouvernement, mais se réduit à un pur exercice de violence. » C'est ainsi que l'ordre pérennisé à bord des navires est bien un gouvernement.

56 Ils instaurent ainsi des possibilités paradoxales de plaisirs, à l'image de ce que Foucault décrit de la vie au bagne, à travers le témoignage des chansons de forçats : « On y trouve aussi l'affirmation que la vie de bagne avec ses compagnonnages réserve des plaisirs que la liberté ne connaît pas. » (*Surveiller et punir, op. cit.*, p. 305.) Il y cite ces paroles qui résument parfaitement le mécanisme en place : « Les plaisirs sont transfuges. »

57 Richard Henry Dana Jr., *Two Years Before the Mast, op. cit.*, p. 308.

telles circonstances, le plus grand plaisir de tous est la perspective du retour à la terre ferme (c'est-à-dire la perspective de quitter le dispositif), comme c'est le cas dans *Redburn* et *White-Jacket*<sup>58</sup>.

Face aux stratégies des plaisirs disciplinaires mises en œuvre par le commandement, les marins mettent en place ce que de Certeau appellerait des « tactiques » (ou des « ruses ») qui démultiplient les plaisirs possibles<sup>59</sup>. Limiter, c'est aussi faire proliférer. Ce principe de créativité face à la contrainte est illustré lorsque la pénurie de tabac à bord du *Highlander*, dans *Redburn*, rend nécessaire de trouver un substitut : ce sera le cœur de vieux bouts de corde. Face au manque, les marins élaborent un nouveau dispositif de plaisir : « ils mirent au point un ingénieux artifice [*device*] [...] susceptible d'atténuer la grave dépression qui les frappait. On défit les torons des cordages et mit de côté des fils de caret qui, découpés en petits segments, furent utilisés comme substitut à l'herbe<sup>60</sup>. » La transformation de la corde en tabac est mise en valeur par une poésie culinaire : les vieilles cordes ont une « humidité épicurienne » qui relève leur « saveur de fromage »<sup>61</sup>. On assiste donc à la création d'une matière à plaisirs, intradiégetiquement et poétiquement. De même, dans *White-Jacket*, face à la pénurie de grog, les marins fabriquent de l'alcool avec du parfum, ce qui donne lieu à une scène fascinante de beuverie à l'eau de Cologne : y ajoutant de la cassonade et de l'eau bouillante, « les hommes fabriquèrent toute sorte de punches, grogs et cocktails<sup>62</sup> ». Là encore, les marins inventent leurs plaisirs.

---

58 *R*, 305, 326 ; *WJ*, 329, 353. Il d'agit d'un motif commun des récits maritimes, par exemple dans *Life in a Man-of-War*, *op. cit.*, p. 230.

59 Sur la distinction de stratégies et tactiques/ruses, voir Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 59-61.

60 *R*, 277, 297. Il s'agit d'un dispositif au sens d'Agamben, pour qui un dispositif peut être un objet (*Qu'est-ce qu'un dispositif?*, *op. cit.*, p. 31).

61 *R*, 277, 297. Voir le chapitre 1 du présent ouvrage, « L'usage poétique des plaisirs ».

62 *WJ*, 383, 405. Ce principe de créativité face au manque est aussi linguistique, comme en témoignent les noms donnés aux aliments. Voir, dans le chapitre 6 du présent ouvrage, la sous-partie « Le discours-nourriture ».



De plus, la limitation des rations d'alcool journalières donne naissance à autre espace hétérotopique au sein du navire hétérotopique : celui de la contrebande<sup>63</sup>. Il s'agit d'un espace autre, un *underworld* dissimulé dans les territoires du presque de l'espace panoptique (rappelons la remarque de Vareuse-Blanche : « presque [*almost*] chaque pouce est occupé<sup>64</sup> »). Cette contrebande de plaisirs interdits s'effectue au risque de la souffrance : en être reconnu coupable ou être surpris en état d'ébriété sont les deux premières causes de châtement par le fouet<sup>65</sup>. Ainsi, réguler ou prohiber certains plaisirs, c'est conduire à les dissimuler et les disséminer. Le narrateur de *White-Jacket* décrit différents systèmes de contrebande d'alcool, en particulier celui d'Aimable (Bland), le capitaine d'armes, qu'il condamne non sans faire montre d'un intérêt certain pour ce « système compliqué » et pour Aimable lui-même : « un intéressant sujet d'étude et d'analyse », dont la présence n'est pas si fâcheuse (« *I was not displeased at his presence* »)<sup>66</sup>. De même, les jeux d'argent se développent malgré leur interdiction. Le narrateur les condamne comme une vilénie tout en décrivant en détail le système qui se met en place la nuit, dans le poste de couchage<sup>67</sup>. Il ne peut alors cacher son admiration devant « leur organisation [...] si astucieuse et méthodique », et même un certain émerveillement : « les mystères du vice à bord d'un navire de guerre sont prodigieux [*wonderful*]<sup>68</sup> ». Ajoutons que la mise en place de ces espaces autres, où se jouent contrebande d'alcool et jeux d'argent, à l'intérieur même du navire hétérotopique, va de pair avec une contrebande plus interdite encore, celle des actes sexuels prohibés, si bien que la narration elle-même en reste interdite, c'est-à-dire silencieuse, et fait passer ces pratiques en contrebande, en suggérant et dissimulant simultanément ces plaisirs sexuels interdits par de multiples sous-entendus<sup>69</sup>.

63 *WJ*, 507, 532.

64 *WJ*, 368, 390.

65 *WJ*, 508, 533.

66 *WJ*, 515, 540 ; 516, 542.

67 *WJ*, 640-642, 671-673.

68 *WJ*, 641, 672 ; 643, 674.

69 Ce sont les plaisirs interdits des « Gomorres des profondeurs » (*WJ*, 713, 744) qui sont montrés et cachés à deux niveaux : à bord du navire et à bord du récit. À travers les trous du texte et les prétéritons du narrateur, perce le monde sous-

Les formes de créativité pour trouver ou créer son plaisir dans un contexte oppressif, où l'inconfort est une constante et la souffrance par le fouet toujours une possibilité, permettent ainsi aux marins de négocier une forme de « bon plaisir » et de liberté. C'est cette dynamique créée par le dispositif de plaisirs qui fait toute l'originalité du texte. Si ces formes de réaction tactique sont parfois condamnées comme illégales ou immorales par les narrateurs des deux récits, elles sont néanmoins, dans une certaine mesure, admirables par leur vitalité et leur ingéniosité. Cette fascination est épistémologique : il s'agit pour les deux narrateurs de comprendre ces dispositifs de plaisirs dans lesquels oppression et régulations nourrissent la vitalité des formes d'accommodement, même si celles-ci s'apparentent à des vices. Ces dispositifs fascinent donc par la complexité des rapports de pouvoir qui se nouent entre leurs acteurs. C'est en ce sens que la question du plaisir dans *Redburn* et *White-Jacket* est bien plus (bio)politique que morale. Dans un plaidoyer pour les marins, insistant sur le caractère circonstanciel de leur dépravation (expliquée par un manque d'influences bénéfiques et l'effet de relâchement sur la terre ferme provoqué par la fin des régulations à bord) et la manufacture du vice, *Redburn* déclare : « De fait, ce qu'il y a de pire dans leur condition est à ranger dans la catégorie de ces maux chroniques qu'on ne pourra soigner, semble-t-il, qu'en améliorant l'organisation morale de la civilisation tout entière<sup>70</sup>. » Là où il écrit « morale », il vaudrait mieux lire « politique », et même « biopolitique ». Cet argument sera répété par le narrateur de *Billy Budd*, pour qui « leurs prétendus vices [...] semblent bien être l'effet non pas tant d'une malignité [*viciousness*] que d'un excès de vitalité [*exuberance of vitality*] trop longtemps contenue<sup>71</sup> ». Le

---

terrain des plaisirs interdits (et des souffrances) liés à la sodomie et peut-être même, au viol (*WJ*, 713, 743). Il ne s'agit pas de passer sous silence pour faire taire, mais d'afficher le silence pour faire entendre. Sur les pratiques sexuelles à bord chez Melville et d'autres récits contemporains, voir Matthew Knip, « 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.

<sup>70</sup> *R*, 140, 152-153.

<sup>71</sup> *BB*, 904, 10.

narrateur décrit ici une population dont les corps et la « vitalité » sont pris dans des formes, des dispositifs : il s'agit bien de *biopolitique*.

De la même façon, morale et politique s'entremêlent dans les discours des deux narrateurs sur l'alcool. Leurs jugements moraux se trouvent en effet paradoxalement désamorçés, plutôt que renforcés, par l'intertexte des récits de tempérance, des types de discours (et de savoirs) qui cherchent à réguler les plaisirs disponibles.

#### LE ROMAN INTEMPÉRANT : L'INTERTEXTE DES *TEMPERANCE NOVELS*

En faisant référence aux discours de tempérance contemporains à leur publication, *Redburn* et *White-Jacket* reconstituent un dispositif discursif (public) qui participait, à l'époque, à la régulation des plaisirs (privés), et qui se superpose ainsi à la représentation des régulations biopolitiques des plaisirs à bord. Cependant, en intégrant ces discours sur l'alcool et l'alcoolisme dans leurs descriptions des dispositifs de plaisirs, les deux romans en troublent la teneur et la pertinence.

Le *temperance movement*, qu'Elaine Frantz Parsons a décrit comme l'un des plus importants courants de réforme du XIX<sup>e</sup> siècle américain, prit de l'ampleur après la fondation de la American Temperance Society en 1826 et de la Washingtonian Temperance Society en 1840 pour combattre les méfaits de l'alcoolisme aux États-Unis<sup>72</sup>. Il contribua à disséminer un récit archétypique (littéraire, pamphlétaire, journalistique) : le récit d'ivrogne, qui prend une forme littéraire spécifique dans le courant des *temperance novels*, armes de propagande qui eurent une grande importance culturelle dans les années 1840<sup>73</sup>. Si le plus lu d'entre eux fut à l'époque *Ten Nights in a Bar-Room and What I Saw There* (1854) de Timothy S. Arthur, second best-seller américain du XIX<sup>e</sup> siècle après *Uncle Tom's Cabin*, le plus connu est désormais *Franklin Evans, or The Inebriate* (1842) de Whitman. La fiction de tempérance, envisagée

72 Elaine Frantz Parsons, *Manhood Lost: Fallen Drunkards and Redeeming Women in the Nineteenth-Century United States*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2003, p. 4.

73 James D. Hart juge par exemple que plus de 12 % des romans publiés dans les années 1830 étaient des *temperance novels* (*The Popular Book: A History of America's Literary Taste*, Berkeley, University of California Press, 1950, p. 108).

comme un moyen de communication et d'action, fonctionnait selon des codes rhétoriques et narratifs très marqués qui véhiculaient normes et discours médicaux, sociaux, économiques et générés concernant les effets de l'alcool sur la population, les corps et le corps social. Ses velléités de réforme des comportements reposaient ainsi sur une certaine idée des pouvoirs de la littérature.

*Redburn* et *White-Jacket* contiennent les germes d'un questionnement de cette idée de « réforme » par la littérature. *White-Jacket* est lui-même un roman de réforme, appelant à l'abrogation des « Articles de guerre<sup>74</sup> ». Cependant, dans le domaine éthique, les deux romans font montre d'un scepticisme certain concernant la capacité de l'œuvre littéraire à réformer les comportements individuels. Lorsque Redburn remet en question l'intérêt des guides, il remet aussi en question l'idée de littérature comme guide : « Les guides [...] sont, de tous les ouvrages littéraires, les moins dignes de foi [*reliable*]; et presque toute la littérature est, en un sens, composée de guides<sup>75</sup>. » Cette image de l'œuvre littéraire comme guide au service d'une cause est l'une des métaphores maîtresses de la littérature de réforme, et plus particulièrement des *temperance novels*, par exemple dans *Franklin Evans*<sup>76</sup>. Or, dans *Redburn*, le guide de Liverpool est un guide inutile et déjà périmé<sup>77</sup>. Aussi la remarque prend-elle un sens ironique : toute littérature est faite de guides qui périssent, et le narrateur note au contraire l'« intense satisfaction solitaire » qu'il « éprouve toujours » à voyager sans guide, « marcher de-ci de-là » et « errer par les rues et ruelles écartées »<sup>78</sup>. Le plaisir solitaire n'est pas dans les guides. De même, *White-Jacket* met à mal l'idée d'une réforme des conduites par la littérature lorsque le narrateur raconte

---

74 Certains critiques considèrent que le roman eut un certain poids dans la réforme du Code maritime américain. D'autres, au contraire, considèrent qu'il a été publié trop tardivement pour avoir un impact réel.

75 *R*, 159, 172.

76 Voir la conclusion de Walt Whitman, *Franklin Evans, or The Inebriate* [1842], Durham, Duke UP, 2007, p. 111 : « Puisque les œuvres de fiction ont souvent été utilisées comme hérauts de moralité, j'ai entrepris l'expérimentation nouvelle [*novel experiment*] d'en utiliser une comme messagère de la cause tempérante. »

77 *R*, 159, 171.

78 *R*, 204, 220.

l'histoire d'un jeune assistant du chirurgien, dont le don-quistottisme n'a pas été guéri mais aggravé par sa lecture de *Don Quichotte*<sup>79</sup>. Si la littérature peut donc être un guide, ce n'est ainsi pas en raison de ses contenus directement didactiques (périssables), mais plutôt en vertu des interrogations qu'elle suggère (dont la pertinence est ravivée selon le contexte de lecture). Cette discussion de l'idée d'œuvre littéraire comme guide est à l'image de la manière dont les deux romans invoquent les discours de tempérance pour mieux les troubler. Là où les romans de tempérance traditionnels ont une vocation morale et politique – au sens où ils visent une régulation collective des comportements individuels, en particulier parce que l'alcoolisme n'est pas seulement un vice moral, mais aussi un danger médical, économique, social, et donc politique et biopolitique, pour la jeune république américaine –, la remise en question des prétentions réformatrices des œuvres littéraires implique dans *Redburn* et *White-Jacket* une posture narrative plus fluide quant aux discours de réforme. Les narrateurs des deux romans déambulent parmi des positionnements éthiques et moraux parfois ambivalents, qui se contrebalancent sans jamais se fixer de façon péremptoire. Les deux textes sont ainsi marqués par une tension entre des positionnements contradictoires, entre critique et éloge des plaisirs de l'alcool et du tabac, qui s'opposent aux positions moralisantes explicites des *temperance novels* tout en reprenant certains de leurs motifs clefs<sup>80</sup>.

79 *WJ*, 561, 587.

80 Pour une étude des principaux motifs tempérants dans la littérature américaine du XIX<sup>e</sup> siècle, voir : David S. Reynolds, *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*, New York, Knopf, 1988. Il note que certains *temperance novels* pouvaient avoir des effets pervers, en titillant les lecteurs au lieu de les effrayer, courant qu'il nomme « *dark temperance* » (p. 54-91). Les références intertextuelles aux romans de tempérance sont fréquentes chez Melville : dans « I and My Chimney », dans *Moby-Dick* – avec l'affaire de la bière de gingembre (*MD*, 359, 1137) et l'histoire de Perth le forgeron, un microrécit de tempérance imbriqué qui convoque le schéma narratif tempérant typique de la descente dans l'enfer de la dépendance par le démon de l'intempérance (*MD*, 526-529, 1310-1312) –, et dans *The Confidence-Man*, où l'éloge du vin contredit la rhétorique tempérante, qui est aussi parodiée dans l'exemple de la femme de Goshen guérie par l'alcool (*CM*, 757, 983).

Tout d'abord, les références explicites au *temperance movement* inscrivent les romans dans le contexte sociohistorique des mouvements de réforme tout en en dédramatisant l'importance et l'efficacité. Alors que Redburn souffre du mal de mer peu de temps après avoir embarqué, l'homme du Groenland lui conseille un traitement à base de rhum de Jamaïque. Redburn fait alors état de sa qualité de membre d'une « Juvenile Total Abstinence Association » et de son serment d'abstinence<sup>81</sup>. Sa réticence initiale à l'idée de boire de l'alcool est vite vaincue et justifiée par un passage humoristique décrivant la très mauvaise qualité du café à bord, qui n'aurait donc pas pu lui servir de remède. Il en profite pour conseiller aux « membres des sociétés de tempérance » de ne pas négliger d'insérer une « petite clause » aux serments d'abstinence, qui autoriserait l'eau-de-vie en cas de mal de mer, mettant ainsi en lumière l'inefficacité d'un serment trop absolu<sup>82</sup>. De même, il révèle appartenir à une Anti-Smoking Society, « en liaison avec la Société de tempérance ». Là encore, il annonce qu'il sera amené à rompre cet engagement et fumer plus tard durant la traversée<sup>83</sup>. Ces deux allusions au contexte historique tempérant mettent en avant la manière dont les plaisirs de l'alcool et du tabac sont régulés par des discours (serments) et des institutions (associations) contemporains qui s'attachent tout particulièrement à éduquer les jeunes gens.

Ces allusions aux mouvements de réforme contemporains vont de pair avec des liens intertextuels renvoyant au courant des *temperance novels*, auxquels *Redburn* et *White-Jacket* empruntent de nombreux motifs pour mieux les parodier ou les renverser<sup>84</sup>. L'intertexte de ces récits est mis en évidence par Vareuse-Blanche, qui fait référence au récit de tempérance d'Hawthorne, « A Rill from the Town Pump » (1837),

81 *R*, 44-45, 50-51. Le serment de tempérance était à la fois une pratique clef des *temperance movements* et un motif littéraire, voir Walt Whitman, *Franklin Evans*, *op. cit.*, p. 55 : « J'ai une foi inébranlable en la capacité de réforme du GLORIEUX SERMENT DE TEMPÉRANCE. »

82 *R*, 44, 51.

83 *R*, 48, 54.

84 Le navire remplace la taverne ou le *saloon* (eux aussi des espaces exclusivement masculins, ou presque) comme espace clef de discours tempérants, qui sont récurrents dans le genre du récit maritime, par exemple chez Dana et Leech.

lorsqu'il décrit le tonneau d'écouille du navire qui fait office de « pompe municipale<sup>85</sup> ». On reconnaît ainsi, disséminés dans les deux romans, bon nombre de motifs tempérants : par exemple, la scène où Redburn raconte la rupture de son serment de tempérance et met en scène sa première gorgée d'alcool, un motif clef de tout récit de tempérance<sup>86</sup>. Il défend l'absolue nécessité du breuvage tout en notant néanmoins, dans un commentaire proleptique, le risque de l'engrenage : « Mais l'effet, toujours pernicieux, de la rupture d'un engagement [...] ne laissa pas de se faire sentir dans mon cas personnel : elle ouvrit insidieusement la voie à d'autres trahisons qui, bien que sans gravité, ne comportaient plus l'ombre d'une justification<sup>87</sup>. » Cette remarque fait écho à la manière dont les *temperance novels* font de la première gorgée d'alcool une faute qui entraîne une descente inéluctable et fatale vers l'alcoolisme<sup>88</sup>. En réalité, cette annonce prend une résonance ironique, car les autres scènes d'ébriété du roman sont des scènes élogieuses : un passage où Redburn rencontre le patron d'une gabare et fait l'éloge de la sociabilité autour d'un pichet de bière et du partage d'une pipe<sup>89</sup>, ou un autre qui raconte sa rencontre avec un groupe de paysans dans une auberge anglaise, où il semble avoir tout à fait oublié son passé tempérant, tout « échauffé » (« *exhilarated* ») qu'il est par les « cordialités échangées » et « la bière qu'[il a] bue » : « Une vraie bonne ale anglaise, oui, une ale brassée en Angleterre<sup>90</sup> ! » Son engouement pour la bière anglaise fait contraste avec la condamnation de la bière par Samuel Leech, pour qui la bière est le principal ennemi du mouvement de tempérance (une des sous-parties du quatorzième chapitre de son récit s'intitule « Beer, a Hindrance to the Temperance Cause ») aux États-Unis comme en Angleterre<sup>91</sup>. Le cheminement de Redburn n'est alors pas celui d'une

85 *WJ*, 618, 648.

86 Voir Elaine Frantz Parsons, *Manhood Lost*, *op. cit.*, p. 11.

87 *R*, 46, 52.

88 Dans *Franklin Evans*, le narrateur décrit par exemple la manière dont son ami Colby l'a initié au « plaisir funeste [*fatal*] » de l'alcool, la « graine du mal » (Walt Whitman, *Franklin Evans*, *op. cit.*, p. 27).

89 *R*, 170, 183.

90 *R*, 215, 232.

91 Samuel Leech, *Thirty Years from Home*, *op. cit.*, p. 296.

descente aux enfers, mais bien plutôt d'une initiation au plaisir, où il reste maître de lui-même et de son destin.

Outre la première gorgée de bière, *Redburn* et *White-Jacket* partagent avec les *temperance novels* le motif du *delirium tremens*. Dans *Redburn*, il affecte un matelot qui se jette par-dessus bord, et Wellingborough lit un « ouvrage de vulgarisation » qu'on lui prête sur le sujet<sup>92</sup>. Ce syndrome est aussi mentionné dans *White-Jacket* sous ce nom et celui de « *mania-a-potu* », terme courant au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>93</sup>. Parmi les autres motifs tempérants, on trouve, dans *Redburn*, la combustion spontanée du marin ivre décédé<sup>94</sup>, ou le personnage de la femme battue par son mari alcoolique dans l'histoire de « Jolie-Mary » du *Baltimore Clipper* (un micro-récit de tempérance imbriqué<sup>95</sup>), et dans *White-Jacket* les symptômes physiques d'une recrue qui a l'air d'un « débauché », décrits par des expressions figées qui font partie de l'arsenal rhétorique protémperance (« *haggard cheek and sunken eye*<sup>96</sup> »). Ces *topoi* des récits de tempérance, s'ils sont bien employés pour décrire les méfaits réels de l'alcool, font néanmoins contraste avec certains renversements de motifs. Lorsqu'on explique au marin qu'il risque le *delirium tremens*, il répond : « Tout ce qui a une saveur de vie [*smacks of life*] vaut mieux que de sentir son nez toucher le bord de la grande tasse<sup>97</sup>. » Le narrateur commente : « Il ne faut donc pas s'étonner s'il prend tous les risques pour se procurer l'objet de son désir ; ni s'il [...] enfreint toutes les lois et brave jusqu'au fouet ignominieux plutôt que d'être privé de son stimulant<sup>98</sup>. » Dans ce passage, le narrateur cède la parole à un marin (générique), dont la réponse est rapportée (imaginativement) au discours direct pour expliquer (sans condamner) le désir d'alcool. Ce discours imagé du marin n'est pas le simple éloge d'un vice, mais bien une sagesse personnelle, un éloge paradoxal empreint de culture biblique, car on

---

92 *R*, 52, 59 ; 88, 98. Il s'agit d'une allusion aux pamphlets tempérants de l'époque.

93 *WJ*, 507, 532.

94 *R*, 249, 268.

95 *R*, 133, 145.

96 *WJ*, 574, 601.

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*



y entend les échos de l'Écclésiaste (IX, 4) : « même un chien vivant vaut mieux qu'un lion mort », et de saint Paul (II Cor. II, 16) : « aux uns, une odeur de mort, donnant la mort ; aux autres, une odeur de vie, donnant la vie. » Il n'y a ainsi aucun jugement moral de la part du narrateur, qui au contraire donne à entendre une parole vive qui exprime un désir de vitalité. De plus, ce refus de juger le marin épris d'alcool fait suite à la scène de beuverie à l'eau de Cologne, qui met en place une transmutation poétique des scènes stéréotypées de beuverie dans les *temperance novels*. La condamnation de la puanteur associée par convention à la beuverie (*stench*) y est retournée en son inverse : l'éloge de la bonne odeur. Vareuse-Blanche regrette cette beuverie « odoriférante » lorsqu'elle prend fin (« hélas ! », s'exclame-t-il<sup>99</sup>). Cette transfiguration poétique est renforcée par une célébration intertextuelle inverse à l'intertexte des *temperance novels*, puisque le narrateur cite un passage de *Paradise Lost* pour clore le chapitre, donnant ainsi à la scène une connotation poétique fortement méliorative : « Pendant plusieurs lieues, / Réjouï par la senteur agréable [*Cheered with the graceful smell*], le vieil Océan sourit<sup>100</sup>. »

Aussi l'alcool peut-il être, littéralement et littérairement, l'occasion du beau et de l'agréable. Si les discours de réforme visent à travailler et influencer les représentations (en dépeignant de façon univoque les méfaits de l'alcool)<sup>101</sup>, les représentations melvilliennes sont bien plus ambivalentes lorsqu'il s'agit de représenter les rapports de vices et plaisirs. Un tel renversement de perspective, par rapport aux récits de tempérance, se retrouve dans la représentation de l'ivrogne lui-même, qui n'est pas toujours incapable de remplir sa tâche. Lorsque le *Neversink* est pris dans une tempête, le capitaine Clairret et Jack l'Enragé [Mad Jack] s'opposent quant à la conduite à tenir. Le capitaine est d'avis de fuir

99 *WJ*, 383, 406.

100 *Ibid.* La citation vient de Milton, *Paradise Lost*, IV, l. 164-165.

101 Pour Foucault, les réformateurs procèdent non pas par une atteinte directe du corps de l'individu (à la différence de l'« appareil de la pénalité corrective »), mais par une atteinte à la « représentation de ses intérêts, représentation de ses avantages, des désavantages, de son plaisir, et de son déplaisir » (*Surveiller et punir, op. cit.*, p. 151).

la tempête mais Jack de se jeter dedans. Cette situation est pour eux l'occasion d'un test de compétence, c'est-à-dire de masculinité – « dans des circonstances mettant [leur] vaillance à l'épreuve », « *a manhood-testing conjuncture* » –, question qui est, rappelons-le, centrale dans les récits de tempérance<sup>102</sup>. Dans ce cas précis, le capitaine et Jack l'Enragé sont deux alcooliques affectés de manière inégale par l'alcoolisme. Les compétences du capitaine sont amoindries par son ivrognerie, selon Vareuse-Blanche, pour qui « si le capitaine Clairret avait été un homme absolument sobre, il n'aurait jamais donné l'ordre imprudent de donner la barre "au vent"<sup>103</sup> ». À l'inverse, Jack, lui aussi « amateur de boissons fortes », est néanmoins capable de ne pas laisser son goût de la boisson mettre en péril son office et la sécurité du navire. Contrairement au capitaine qui s'endort « dans un sentiment de sécurité, après avoir succombé aux séductions de son carafon », Jack, « avec le cap Horn en face de lui, [...] avait fait vœu d'abstinence complète<sup>104</sup> ». La bonne tempérance n'est ainsi pas un serment hyperbolique mais un engagement circonstancié, une (in)tempérance réglée, capable de s'adapter aux situations. Le narrateur suggère par là, face à la dénonciation monolithique de l'alcool dans les récits d'ivrogne, une typologie plus nuancée des différents rapports à l'alcool, qui n'est pas séparable des dispositifs dans lesquels s'inscrivent ces consommations. Si le capitaine Clairret se laisse dominer par la bouteille au point de perdre ses capacités de commande, c'est en raison de sa position au sein du navire, qui l'amène à un trop grand sentiment de sécurité. Il est le seul dont les plaisirs soient véritablement déréglés, c'est-à-dire non soumis à régulations. Le traitement de ces emprunts aux *temperance novels* s'effectue donc sur un mode qui fait contraste avec leur rhétorique dogmatique (pieuse, sentimentale ou sensationnaliste), en prêtant attention aux contextes. Cette vision plus nuancée cherche par exemple derrière l'alcool lui-même les causes des excès alcooliques. Lorsque le navire mouille à Rio, Vareuse-Blanche décrit l'ébriété de

102 *WJ*, 441, 463. Voir Elaine Frantz Parsons, *Manhood Lost*, *op. cit.*, p. 53-74.

103 *WJ*, 442, 464.

104 *WJ*, 442, 464-465.

trois midships qui doivent être ficelés dans leurs hamacs le temps de dégriser. Cela le conduit à évoquer le rôle civilisateur et réformateur des mères, rôle traditionnel dans la littérature de tempérance, mais il blâme moins l'alcool lui-même que le trop jeune âge des midships embrigadés<sup>105</sup>.

Dans *Redburn* et *White-Jacket*, les remarques des narrateurs regrettant l'intempérance des marins sont ainsi contrebalancées par des reprises intertextuelles qui dédramatisent là où les récits de tempérance dramatisent. Il y a donc un balancement constant qui s'opère entre la condamnation des vices (« *the ever-devilish god of grog*<sup>106</sup> ») et la mise en valeur de la vitalité des tactiques et plaisirs liés à l'alcool. En réalité, les deux textes ne concluent pas sur la question de la moralité ou l'immoralité des plaisirs et refusent tout positionnement monolithique sur ce qui constitue le vice ou la vertu. Ils se distinguent en cela de leurs sources d'inspiration, Dana ou Leech, qui affirment clairement leurs vues protempérance<sup>107</sup>. *Redburn* et *White-Jacket* ne font en aucun cas l'éloge de la tempérance. Ils décrivent plutôt des dispositifs (biopolitiques) de plaisirs à deux niveaux : celui des pouvoirs qui s'exercent à bord des navires, régulant et produisant des plaisirs, et celui des discours sur les plaisirs au niveau de la narration, par l'intertexte des *temperance novels*, sans pour autant reproduire leurs discours réformistes à l'endroit de l'alcool. Cela les conduit à représenter certaines potentialités de jouissance insoupçonnées : en cela, ils sont bien des romans intempérants.

---

105 *WJ*, 562, 587-588.

106 *WJ*, 729, 759.

107 Samuel Leech fait souvent l'éloge du mouvement tempérant (*Thirty Years from Home*, *op. cit.*, p. 46, 111, 281) et décrit l'effet transformateur qu'eut sur lui un discours de tempérance (p. 282).



## ÉCONOMIE(S) DU PLAISIR ET DE LA DOULEUR

Dans *Redburn* et *White-Jacket*, la population des marins à bord voit ses formes de vie et ses plaisirs possibles réglés tout autant que produits par des pouvoirs et des discours légaux, moraux et littéraires, ce qui constitue un dispositif de plaisirs spécifique. Ces agencements ont, outre la discipline, une préoccupation commune : la mise au travail. Or, comme l'indique l'étymologie du terme en français, du latin médiéval *trepalium* (« instrument de torture »), le travail, en particulier à bord des navires, est lié à la souffrance (physique et psychologique)<sup>1</sup>. En anglais, le terme *labor* (ou *labour*), comme le français *labeur*, est issu du latin *labor*, désignant la peine que l'on se donne à faire quelque chose<sup>2</sup>. L'opposition de plaisir et travail est donc, pour ainsi dire, inscrite dans la langue. Lorsque Melville met en scène le corps qui travaille, il soulève cette question des rapports entre travail, souffrance et plaisir dans le contexte de l'Amérique capitaliste du mitan du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il n'était pas lui-même tout à fait à son aise vis-à-vis des impératifs du travail et du capital, comme il l'exprima dans une lettre du 5 septembre 1877 à sa cousine Kate Gansevoort : « On parle de la dignité du travail. Pouah. Le vrai travail est une nécessité de la vie matérielle. La dignité est dans l'oisiveté. En outre, 99 % de tout le travail effectué dans

- 1 Voir l'entrée « Travail » du *Grand Dictionnaire étymologique et historique du français* (Paris, Larousse, 2011, p. 1012-1013), qui précise que le terme désignait au XVI<sup>e</sup> siècle un dispositif qui servait à ferrer les chevaux. Rien d'étonnant alors à ce que le marin puisse être esclave du travail, dispositif dans lequel est pris le corps du travailleur de la mer.
- 2 Voir la définition de *labor* dans le *Webster's Dictionary* de 1846 : « *Toilsome work; pains; travail; any bodily exertion which is attended with fatigue* ». Le *Grand Gaffiot* définit ainsi le sens latin de *labor* : « Peine que l'on se donne pour faire quelque chose, fatigue, labeur, travail ».

le monde est soit idiot et inutile, soit néfaste et pécheur<sup>3</sup>. » En cela, il ne critique pas tant le travail en général qu'une certaine réalité du travail, dans un contexte historique et littéraire où il s'agit d'une valeur éthique, religieuse et économique centrale. Ce contexte est en effet marqué par l'héritage de penseurs tels Crèvecoeur ou Franklin qui ont fait, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, du travail une valeur américaine clef, et par la mouvance contemporaine d'auteurs qui critiquent les travestissements de cette valeur dans la société marchande, tels Emerson et Thoreau<sup>4</sup>.

Pour étudier la question du travail chez Melville et ses rapports avec le plaisir et la souffrance, il est fructueux de s'intéresser aux théories économiques d'Adam Smith et David Ricardo, car cette tradition fait de plaisir et douleur des affects économiques. Contrairement à Marx, qui fonde sa définition du travail et de la valeur sur la quantité de temps et de salaires dépensés dans la production<sup>5</sup>, Smith et Ricardo (parmi les autres économistes politiques britanniques dits classiques) les définissent, avant lui, par la peine induite et les plaisirs futurs espérés, comme l'a montré Catherine Gallagher<sup>6</sup>. Pour eux, la valeur économique est basée sur la peine et les désagréments (« *toil and trouble* ») subis par celui qui produit le bien et sur l'effort épargné à celui qui l'achète<sup>7</sup>. La valeur produite par le travail est donc fondée sur les affects déplaisants induits

3 Hershel Parker, *Herman Melville: A Biography*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2002, vol. 2, p. 818.

4 Voir la critique célèbre de Thoreau : « En vérité, l'homme qui travaille n'a pas le loisir d'être véritablement intègre jour après jour. Il ne peut se permettre de cultiver des relations d'homme à homme ; son travail en serait déprécié sur le marché. Il n'a pas le temps d'être autre chose qu'une machine. » (*Walden, or, Life in the Woods*, 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. 327.)

5 Si, pour Marx, la souffrance est bien la condition de l'ouvrier au travail, elle n'est pas directement prise en compte dans sa définition de la valeur du travail.

6 Catherine Gallagher, *The Body Economic: Life, Death, and Sensation in Political Economy and the Victorian Novel*, Princeton, Princeton UP, 2006.

7 Voir Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* [1776], éd. W.B. Todd, Oxford, Clarendon Press, 1979, vol. 1, p. 47. Ricardo cite cette définition dans le chapitre « On Value » de *On the Principles of Political Economy and Taxation* [1817], dans *The Works and Correspondence of David Ricardo*, éd. Piero Sraffa & Maurice H. Dobb, Cambridge, CUP, 1951, vol. 1, p. 12-13.

dans la production, ce que Gallagher résume ainsi : « [La] théorie de la valeur-travail est implicitement une théorie de la valeur-douleur [*a pain theory of value*<sup>8</sup>] ». Selon cette définition, « le travail [...] implique la souffrance, et les sensations déplaisantes sont le seul type de sensations qui caractérisent véritablement tout travail en tant que travail<sup>9</sup> ». Le travail est compris comme pénible par essence, une « douloureuse nécessité », et non une « activité plaisante ou un moyen d'accomplissement de soi »<sup>10</sup>. Un travail trop plaisant abolirait les distinctions travail/loisir, souffrance/plaisir, et ne pourrait plus être considéré comme du travail<sup>11</sup>. La théorie de la valeur-travail prend ainsi pour assise les corps sentants et repose « sur certaines hypothèses naturalistes concernant la manière dont nos sensations individuelles, notre sensibilité à la douleur ou au plaisir, sont inscrites dans des systèmes économiques complexes<sup>12</sup> ». Cette inscription des corps et affects des travailleurs dans des modélisations économiques abstraites définissent des « bioéconomies » et des « somaéconomies » spécifiques. Pour Gallagher, les récits bioéconomiques désignent, sur le modèle de la biopolitique de Foucault, les interrelations des systèmes économiques et des formes de vie des populations : « les récits des manières dont l'économie circule dans la Vie, avec un V majuscule<sup>13</sup>. » Quant à la notion de somaéconomie, elle désigne « le rôle de la douleur et du plaisir dans l'économie [...], non pas parce que le douleur et le plaisir étaient considérés comme physiques au sens étroit du terme mais parce que même l'opération économique la plus cérébrale était supposée sensible, teintée de souffrance ou jouissance [*enjoyment*] réelle ou espérée<sup>14</sup> ». Ce sont ces récits bioéconomiques et somaéconomiques, en particulier la théorie de la valeur-douleur et la notion de travail-souffrance, qui sont discutés dans la fiction de Melville<sup>15</sup>.

8 Catherine Gallagher, *The Body Economic*, *op. cit.*, p. 60.

9 *Ibid.*, p. 57.

10 *Ibid.*, p. 24.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 35.

14 *Ibid.*, p. 50.

15 Melville connaissait les thèses des économistes britanniques classiques, et cite *The Wealth of Nations* dans *Redburn* (R, 90, 99-100). La remarque ironique du

*Typee* et *Omoï*, considérés en diptyque, semblent illustrer deux *moments* du plaisir : *Typee* décrit les plaisirs dits « naturels » de la vallée taïpie d'avant la « civilisation », *Omoï* les plaisirs disponibles après la colonisation anglaise et française. En surface, ces plaisirs ne sont pas très différents et se résument à quelques activités clefs : manger, boire, fumer, dormir, courtiser. Néanmoins, ce qui diffère véritablement et profondément, ce sont les systèmes économiques dans lesquels ils s'inscrivent. En effet, si les transformations opérées par la colonisation sont d'ordre politique, social et religieux, elles sont aussi, et peut-être surtout, économiques : c'est l'irruption de l'économie de marché, de l'appropriation et du travail qui transforme le rapport aux plaisirs et oppose les civilisations. Dans *Omoï*, la protoéconomie des plaisirs polynésiens telle qu'illustrée dans *Typee*, fondée sur une somaéconomie du plaisir, est détruite par l'introduction de la valeur-douleur du travail qui est au cœur de l'impérialisme occidental.

#### La protoéconomie des plaisirs taïpis

Le primitivisme, pourrait-on dire en reprenant les termes de l'analyse freudienne (puis marcusienne) des rapports d'*éros* et civilisation, c'est l'hypothèse des plaisirs d'avant la culture, c'est-à-dire un état du corps et du monde où les pulsions pourraient s'assouvir sans avoir à changer d'objet : comme le résume Marcuse, le passage à la culture

---

narrateur : « Je continuai donc [de lire], et m'absorbai dans "Des salaires et des profits dans les divers emplois du travail", sans retirer le moindre profit des efforts [*pains*] que je faisais pour comprendre », suggère qu'il saisit la connexion smithienne entre valeur (« *profits* ») et effort (« *pains* »). En outre, il cite aussi la première partie du titre exact du premier livre de *The Wealth of Nations*, ce qui suggère que Melville a probablement eu l'ouvrage en main. Il est néanmoins difficile de mesurer la connaissance exacte que Melville avait de Smith et des autres économistes britanniques, car sa bibliothèque ne porte pas de trace de leurs œuvres (Merton M. Sealts, *Melville's Reading*, Columbia, University of South Carolina Press, 1988, p. 48-49, 56). Dans *The Confidence-Man*, les images de l'épingle (« *pin* ») et de l'ouvrier (« *workman* ») pour décrire la charité (CM, 646, 880) pourraient être issues de *The Wealth of Nations*, selon Elizabeth S. Foster (Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade*, éd. Elizabeth S. Foster, New York, Hendricks House, 1954, p. 306).



(« *civilization* ») est le passage du principe de plaisir au principe de réalité, le moment où la satisfaction immédiate est décalée dans le temps, où le plaisir a-réglé est régulé, où la joie (jeu) devient labeur (travail)<sup>16</sup>. Il s'agit, chez lui comme chez Freud, d'un état hypothétique, qui semble néanmoins trouver son illustration dans l'état de nature dont les Taïpis paraissent relever pour le narrateur de *Typee*:

Mais le voluptueux indigène dont tous les désirs sont comblés [*supplied*], que la Providence a généreusement pourvu [*provided*] de toutes les sources de joies saines et naturelles, et qui ignore presque tout des maux et des souffrances de la vie, qu'a-t-il à attendre de la Civilisation? [...] Dans une société à l'état primitif, les plaisirs de la vie, quoique simples et peu nombreux, se prolongent de manière considérable et restent purs [*unalloyed*]; mais la Civilisation, pour chaque avantage qu'elle apporte, tient en réserve des maux sans nombres: [...] les mille soucis que l'on s'inflige soi-même dans une vie raffinée et qui constituent l'agrégat toujours plus vaste [*swelling aggregate*] de la misère humaine, tout cela est inconnu de ces peuples candides<sup>17</sup>.

Cette distinction entre un état « primitif » de purs plaisirs (« *unalloyed* ») et les souffrances de la civilisation, qui prennent la forme d'un agrégat « qui enfle » (« *swelling aggregate* »), se dit en termes économiques: les demandes primitives (« *desire* ») sont naturellement comblées (« *supplied* ») par une offre naturelle. Le narrateur lui-même est celui qui importe une tuméfaction dans la vallée: celle de sa jambe enflée (« *the swelling in my limb*<sup>18</sup> »), qui devient un symptôme de souffrance introduite physiquement et narrativement dans la vallée taïpie. En outre, comme on a pu le voir au sujet du fantasme textuel de cannibalisme<sup>19</sup>, il y a, dans son entreprise de vérité, inévitablement un vernis, celui de son propre point de vue d'Occidental du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi,

16 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* [1955], New York, Vintage Books, 1962, p. 12. Il résume ici la thèse de Freud dans *Le Malaise dans la culture* (1930).

17 *T*, 135-136, 149-150.

18 *T*, 88, 98.

19 Voir le chapitre 2 du présent ouvrage, « La gourmandise des corps dans *Typee* ».

le plus sûr endroit où noter les structures économiques dans lesquelles s'inscrivent les corps taïpis et leurs plaisirs, c'est la narration. La perception du narrateur est en effet marquée par une compréhension spécifique des rapports entre plaisirs et économie au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, qui conduit sa narration à construire l'image d'une protoéconomie des plaisirs taïpis fondée sur des valeurs alternatives.

Tommo et Toby s'échappent de leur navire pour fuir les privations et la pénibilité du travail à bord. Avant même d'atteindre la vallée, les attentes de Tommo révèlent une certaine idée de l'économie naturelle : abondance et disponibilité immédiate des ressources. Une fois chez les Taïpis, il décrit un état pré-économique qui correspond à ses attentes :

506

La rançon du péché originel [*The penalty of the Fall*] ne pèse que très légèrement sur la vallée de Taïpi ; car, à la seule exception de l'allumage du feu, je n'y vis exécuter nul travail qui fit venir la sueur sur aucun front. [...] La nature a planté l'arbre à pain et le bananier et, lorsqu'elle le juge bon, elle en porte les fruits à maturité ; l'indolent sauvage n'a plus alors qu'à étendre la main pour satisfaire son appétit<sup>20</sup>.

Pour lui, il s'agit d'une économie d'avant la Chute : un système autarcique, au sein duquel les insulaires ne sont pas assujettis à la condamnation chrétienne au travail. Le fruit de l'arbre à pain (*breadfruit*) est l'élément et aliment clef de ce système économique : un type de « pain » naturellement abondant qui libère les Taïpis de la nécessité de travailler à la sueur de leur front, injonction biblique fondamentale qui est aussi à la base de la valeur-douleur du travail (Genèse, III, 19 : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain<sup>21</sup> »). Cela explique (et nourrit), selon le narrateur, leur « indolence habituelle<sup>22</sup> ». De même, si les Taïpis connaissent bien la propriété privée concernant les « biens mobiliers », leur notion de « propriété foncière » est moins claire, et le narrateur prend soin de souligner la grande souplesse d'utilisation des

---

<sup>20</sup> T, 210, 229-230.

<sup>21</sup> Selon cette tradition, saint Paul déclare, dans la Deuxième Épître aux Thessaloniens (III, 10) : « Si quelqu'un ne veut pas travailler, qu'il ne mange pas non plus. »

<sup>22</sup> T, 169, 186.

ressources terriennes : les insulaires semblent pouvoir prélever noix de coco et bananes où bon leur semble<sup>23</sup>. Cet aspect des relations taïpiées à la terre participe à la représentation de l'« état de nature » qu'il met en place<sup>24</sup>.

Cet état pré-économique (selon lui) est partie prenante de sa description de la société taïpie comme pré-formelle. Il reflète une vision primitiviste biaisée qui perçoit les Taïpis comme situés *avant* la culture. Néanmoins, ce parti pris est sans cesse contredit par son propre discours. Le « mystérieux tabou » est par exemple un « remarquable système », un « pouvoir tout-puissant » et une « institution », qui régule toutes les formes de vie taïpiées, ce que le narrateur appelle les « affaires » ordinaires de l'existence (« *transactions of life* »). Il s'agit donc d'une biopolitique : « Ces effets s'étendaient vraiment à tout et régissaient les affaires les plus importantes de l'existence comme les plus menues. Bref, le sauvage vit dans l'observance continuelle de ces commandements qui guident et contrôlent chaque acte de sa vie<sup>25</sup>. » Les affaires taïpiées sont bien informées par des codes, appelés « tabous », qui constituent à la fois une « culture » et une « biopolitique ». De même, il existe une « économie » et même une « somaéconomie » taïpiées.

En effet, si le système de vie indigène est présenté comme pré-économique par le narrateur, c'est au sens où le produit de la terre chez les Taïpis n'est pas organisé selon les catégories de travail, propriété et capital, que Ricardo considère, dans la préface de *On the Principles of Political Economy and Taxation* (1817), comme fondamentales au système économique occidental<sup>26</sup>. Mais en réalité, selon la description

23 T, 217-218, 236-237.

24 La thèse de Rousseau est célèbre : « Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire, *ceci est à moi*, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile » (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 94). En réalité, la propriété foncière existait dans les îles Marquises et n'était pas limitée aux chefs, selon Nicholas Thomas, *Marquesan Societies: Inequality and Political Transformation in Eastern Polynesia*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 48.

25 T, 237, 257-258.

26 David Ricardo, *On the Principles of Political Economy*, op. cit., p. 5.

que le narrateur en donne, il s'agit plutôt d'une protoéconomie fondée sur des principes distincts. Si pour Ricardo, reprenant Smith, c'est la quantité de travail qui crée la valeur, c'est-à-dire la somme de la douleur passée au travail, chez les Tãipis, au contraire, c'est le degré de plaisir immédiat qui crée la valeur, puisque le travail ne semble pas exister. Sur ce point, la protoéconomie tãipie s'oppose à l'économie occidentale, qui repose sur le principe de la capitalisation des plaisirs repoussés dans le temps et la perspective de plus grands plaisirs futurs, qui fait que le désir (de la satisfaction future) doit toujours rester supérieur aux plaisirs (de la consommation immédiate) : « la richesse s'accumule non seulement si la satisfaction [*enjoyment*] est décalée dans le temps mais aussi si elle n'égale ni ne dépasse jamais le désir qu'elle suscite<sup>27</sup>. » Cette manière de différer le plaisir, qui crée un désir permanent, nourrit le besoin de consommation et d'accumulation, qui est au fondement de la définition occidentale de la richesse proposée par Mill<sup>28</sup>. Comme le résume Gallagher : « Pour défendre l'idée que richesse et plaisir sont liés, le *potentiel* de satisfaction devait avoir la priorité sur la satisfaction *réelle* ainsi qu'être séparé des individus dans des entités telles que "la richesse nationale", "la production annuelle", ou simplement "le capital"<sup>29</sup> ». La critique marxienne des économistes libéraux est précisément fondée sur cette définition de la valeur : « c'est dans la mesure où il est du capital personnifié que [...] [les] motivations [du capitaliste] ne sont pas la valeur d'usage et la jouissance, mais la valeur d'échange et sa multiplication. C'est en fanatique de la valorisation de la valeur qu'il contraint sans ménagement l'humanité à la production pour la production [...] », selon une « pulsion d'enrichissement absolu »<sup>30</sup>.

27 Catherine Gallagher, *The Body Economic, op. cit.*, p. 53.

28 « Il est essentiel à l'idée de richesse qu'elle soit susceptible d'être accumulée. » (John Stuart Mill, *The Principles of Political Economy* [1848], dans *Collected Works of John Stuart Mill*, éd. John M. Robson, Toronto, University of Toronto Press, 1965, vol. 2, p. 48.)

29 Catherine Gallagher, *The Body Economic, op. cit.*, p. 51.

30 Karl Marx, *Le Capital. Livre I*, éd. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 663. D'où, aussi, une certaine schizophrénie capitaliste : « Alors que le capitaliste classique stigmatise la consommation individuelle comme un péché contre sa fonction et comme "abstinence" d'accumulation, le capitaliste

À l'inverse, chez les Taïpis, l'usage et la jouissance de l'objet sont immédiats. Ce qui caractérise la protoéconomie des Taïpis, c'est la circulation et la maximisation de leurs plaisirs, ainsi que leur extraordinaire capacité de jouissance : « Les âmes de ces naïfs sauvages [...] étaient capables de tirer les plus extrêmes joies [*delights*] de circonstances qui fussent passées inaperçues dans des communautés plus civilisées<sup>31</sup>. » Le narrateur prend l'exemple des pistolets à bouchon qu'il leur a fabriqués : « la population entière des Taïpis ne fit presque rien d'autre durant dix jours que de s'occuper à ce jeu puéril » en poussant des cris de joie. Leur seule « occupation » est alors un jeu qui produit du plaisir et se déploie (« *swelled* ») en une grande « somme de bonheur »<sup>32</sup>. Cette définition alternative de ce qui constitue la richesse trouve une parfaite illustration dans la valeur qu'ils accordent au sel. Lorsque le narrateur décrit une espèce particulière de varech, « considérée comme un grand luxe » dans la gastronomie taïpie en tant qu'ingrédient de « salades salines » (« *saline* »), il le fait en des termes qui entremêlent plaisir et économie : « je pensai naturellement qu'un végétal récolté avec tant de peine [*at such pains*] devait avoir des mérites particuliers ; mais une seule bouchée me suffit, et grande fut la consternation du vieux guerrier lorsqu'il me vit rejeter précipitamment son régal d'épicurien<sup>33</sup>. » Il associe ici « naturellement » la quantité de travail et de douleur (« peine ») à la valeur (« mérites »), mais il devrait plutôt dire « culturellement », car il suit en cela le principe de la valeur-douleur occidentale selon laquelle la peine détermine la valeur. Sa déception témoigne en conséquence d'une double différence culturelle (gustative et économique) qui suggère que le plat n'est « épicurien » que pour celui

---

modernisé est en mesure de voir dans l'accumulation un « renoncement » à son désir de jouissance. [...] Du coup, un vrai conflit faustien se développe au plus profond du cœur de l'individu-capital, entre les pulsions d'accumulation et de jouissance. » (p. 665.) En ce sens, Franklin est un capitaliste « classique », dont l'économie des plaisirs est fondée sur la parcimonie, contrairement à la protoéconomie des plaisirs taïpis fondée sur la jouissance. Voir, dans le chapitre 9 du présent ouvrage, la sous-partie « Franklin : économie ».

31 *T*, 157, 172. Traduction légèrement modifiée.

32 *Ibid.*

33 *T*, 124, 137.

qui appartient à un système économique faisant du sel une valeur phare, et donc un plaisir particulièrement rare et raffiné.

Cela le conduit à réfléchir à la notion même de « valeur » : « Comme il est vrai que la rareté d'un article quel qu'il soit en rehausse étonnamment la valeur ! Dans un certain endroit de la vallée [...] les jeunes filles avaient parfois l'habitude de rassembler de petites quantités de sel ; un dé à coudre, pas davantage, résultait du labeur conjugué de cinq ou six d'entre elles durant la majeure partie de la journée<sup>34</sup>. » Est évoqué ici le principe de rareté de Ricardo pour expliquer la valeur du sel chez les Taïpis<sup>35</sup>. La rareté donne sa valeur au sel, et cette valeur alimente le goût pour le sel. Valeur économique et valeur gustative sont ainsi intrinsèquement liées dans la société de « consommation » taïpie : la valeur économique du condiment est liée au degré de plaisir qu'il procure et réciproquement. Cette spécificité culturelle suit donc un principe (la rareté) qui semble universel pour le narrateur (une offre limitée nourrit la demande et le goût), mais la valeur économique et gustative du sel lui-même est relative au contexte de production. Le sel en tant que « bien précieux » (« *precious commodity* ») n'a pas pour les Taïpis de valeur d'échange (le narrateur ne décrit aucun échange commercial chez eux), contrairement aux Occidentaux, qui pourraient profiter de l'hétérogénéité de leurs systèmes de valeurs pour acquérir les terres taïpies : « D'après la valeur extravagante qui s'attachait à cette denrée, je croirais facilement qu'un boisseau de sel ordinaire de Liverpool aurait permis d'acquérir la totalité du sol de Taïpi<sup>36</sup>. » Il faut en outre noter que les Taïpis sont prêts à *travailler* à l'obtention du sel, pour maximiser leur plaisir. La principale valeur dans la protoéconomie taïpie n'est donc pas la valeur d'échange mais la valeur d'usage, et même la valeur de jouissance, au sens du plaisir tiré de l'usage ou de la consommation d'un bien. Avec cette « théorie de la valeur-plaisir », l'économie taïpie est ainsi précapitaliste, et même anticapitaliste, au sens où la satisfaction immédiate du désir prévaut,

510

---

34 T, 124, 137-138.

35 « Il existe des biens dont la valeur est déterminée par la seule rareté. » (David Ricardo, *On the Principles of Political Economy*, éd. cit., p. 12)

36 T, 125, 137-138.

et où rien ne manque : il n'y a pas de capitalisation des plaisirs. Selon les termes de Marx : « [...] on supprime le capitalisme jusque dans sa base si l'on suppose que le principe moteur est la jouissance, et non l'enrichissement en lui-même<sup>37</sup>. »

Cette différence participe au choc des civilisations ressenti par le narrateur : le système économique de l'usage et de la jouissance fait face au système de l'échange et du travail. Si, lorsque Tommo se rend compte qu'il est à la fois captif et inutile, la situation devient pour lui « inexplicable<sup>38</sup> », c'est parce qu'il comprend spontanément sa valeur à leurs yeux comme une valeur d'échange (et se demande ce qu'ils veulent en retour de tous ces plaisirs gratuits), sans arriver à reconnaître comme suffisante sa valeur d'usage (le plaisir de sa compagnie), sauf à imaginer que le prix à payer soit d'être « consommé », cannibalisme qui serait, pour les Taïpis, une valeur de jouissance poussée à un horrible extrême. C'est la logique qui sous-tend la question qu'il se pose de manière répétée : « Mais pourquoi cet excès d'amabilité, et quel avantage équivalent nous croient-ils capables de leur accorder en retour<sup>39</sup> ? » Le malentendu entre Tommo et les Taïpis au sujet du cannibalisme est ainsi de nature économique. Le narrateur est prisonnier de l'historicité de ses plaisirs : originaire d'un système économique, social et religieux où les plaisirs n'ont pas la même valeur, les plaisirs taïpis n'ont pas pour lui la

37 Karl Marx, *Le Capital. Livre deuxième*, Paris, Éditions sociales, 1978, t. I, p. 111. La protoéconomie taïpie est précapitaliste au sens où, pour le narrateur, elle est située avant le capitalisme, comme il le suggère lorsqu'il mentionne que le « simple insulaire » est « insensible » à des « milliers de besoins [wants] » qui caractérisent la Civilisation (T, 36, 40) : ces « besoins » sont aussi les désirs et les manques qui nourrissent le système économique de la production/consommation libérale. Néanmoins, le terme *précapitaliste* ne doit pas laisser entendre une quelconque nécessité téléologique du capitalisme (contrairement à ce que suppose l'idéologie colonialiste du progrès). Au contraire, la protoéconomie taïpie est fondée sur des principes distincts, qui la rendent « anticapitaliste », non au sens où elle s'opposerait au capitalisme (puisque'elle l'ignore), mais au sens où elle fonctionne selon un principe de jouissance et une théorie de la valeur-plaisir *contraires* à ceux de la valeur-douleur du travail, de l'ajournement du plaisir et de l'enrichissement par accumulation de capital.

38 T, 131, 144.

39 T, 107, 119.

même innocence ni la même acceptabilité. Le narrateur est tout autant prisonnier des Taïpis que de sa propre civilisation<sup>40</sup>. Cependant, dans sa réticence à accepter les dons taïpis comme simples dons, il n'a peut-être pas tout à fait tort, si l'on pense à l'*Essai sur le don* (1925) de Mauss, pour qui il n'y a pas de don sans contre-don dans les cultures polynésiennes, c'est-à-dire une forme d'échange décalé dans le temps. Il y a bien danger à accepter ces dons, comme Hildegard Hoeller l'a montré<sup>41</sup>. Néanmoins, à la fin du récit, le fait que les Taïpis refusent les articles amenés par les Canaques en guise de rançon (« Me rappelant la valeur inouïe accordée par ces gens aux objets qu'on leur offrait en échange de ma personne et qu'ils rejetaient avec tant de dédain, je vis là une nouvelle preuve de la ferme détermination qu'ils avaient, tout au long, manifestée à mon égard<sup>42</sup> ») est là encore révélateur de leur système de valeurs idiosyncratique. Comme l'a montré Maurice Godelier, après Annette Weiner, dans sa relecture de Mauss, ce qui compte véritablement dans l'économie polynésienne du don, ce n'est pas ce qui est donné, mais ce qui est *gardé*<sup>43</sup>. Tommo est pour les Taïpis l'un de ces dons (d'ordinaire sacrés, dont les effets sont sociaux et politiques) qui ne peuvent être rendus, et dont la valeur n'est donc pas l'échange ni même l'usage, mais la simple possession : la jouissance.

Il y a donc à la fois une protoéconomie taïpie et un regard économique du narrateur, reposant sur des principes distincts qui créent des points aveugles. Par exemple, si ce dernier considère que le travail n'existe pas chez les Taïpis, il en décrit cependant des exemples. Cette contradiction

40 La prégnance du système de l'échange dans la narration de Tommo se manifeste à certains endroits du récit par le retour de la dette : s'il note que les Taïpis ne semblent pas connaître la notion de dette (*T*, 137, 151), il se décrit lui-même à la fin comme ayant une dette (« *indebted* ») envers Maanu pour sa libération (*T*, 269, 291). De même, il fait « don » (« *a Deed of Gift* ») d'un mousquet et d'une pièce de cotonnade à ses bienfaiteurs, Kori-Kori et Faïaoahé, en « témoignage de reconnaissance » (*T*, 267, 289) : c'est donc un échange.

41 Hildegard Hoeller, *From Gift to Commodity: Capitalism and Sacrifice in Nineteenth-Century American Fiction*, Durham, University of New Hampshire Press, 2012, p. 153-156.

42 *T*, 266, 288.

43 Maurice Godelier, *L'Énigme du don*, Paris, Fayard, 1996.



s'explique par la définition du travail sur laquelle il fonde sa description : le travail-souffrance. Ainsi rend-il invisible le travail des femmes taïpies. « Le sexe faible de la vallée de Taïpie était exempt de tout labeur », écrit-il, juste avant de décrire leurs « activités ménagères » : « Leurs minimales activités ménagères, ainsi que la fabrication du *tapa*, le tressage des nattes ou le polissage des récipients à boire étaient les seules besognes réservées aux femmes. Encore celles-ci ressemblaient-elles assez à ces plaisantes distractions qui meublent les loisirs matinaux des élégantes de chez nous<sup>44</sup>. » Il fait preuve ici d'un dédain fort masculin des tâches domestiques, qui ne sauraient être considérées comme du travail précisément parce qu'elles sont dites plaisantes, assimilées au « loisir » des femmes occidentales. De même, si Taïnoa (Tinor) est dite travailleuse, son travail est toutefois considéré comme improductif et inutile<sup>45</sup>. Plus généralement, le narrateur refuse de considérer les « occupations » taïpies comme du « travail » (bien qu'il les décrive comme tel) parce qu'elles n'ont pour lui de fin immédiate que le plaisir ou le confort, sans production de valeur-douleur : « Quoique la vie entière des habitants du val semblât s'écouler exempte de labeur [*toil*], il y avait néanmoins quelques occupations légères et, à la vérité, plus amusantes [*amusing*] que pénibles [*laborious*], qui contribuaient à leur bien-être et à leur luxe<sup>46</sup>. » La fabrication du *tapa* en est un exemple ; pourtant, même s'il se refuse à parler de « labeur », il décrit bien une proto-industrie. Plus tard, l'épanorthose qu'il utilise pour décrire les activités journalières taïpies est révélatrice de cette difficulté à parler de « travail » s'il n'y a pas souffrance : « [...] on n'en finirait pas d'énumérer toutes leurs activités [*employments*], ou pour mieux dire [*or rather*] leurs plaisirs [*pleasures*<sup>47</sup>]. »

Ainsi, si le narrateur a du mal à utiliser les termes *travail* et *labeur* sans les nuancer, c'est qu'il perçoit le travail taïpi comme du travail-plaisir. Deux somaéconomies s'opposent donc : l'une (occidentale) privilégie la

44 T, 220, 239.

45 T, 94, 105.

46 T, 160, 175.

47 T, 164, 179.

valeur-douleur du travail, l'autre (täipie) met en scène la valeur-plaisir des « occupations ». Pour reprendre les termes de l'analyse marcusienne, on pourrait considérer que le travail täipi fait ainsi partie d'une économie libidinale non répressive, où le plaisir et l'énergie érotique sont directement intégrés au travail sans être réprimés ou réorientés. De ce point de vue, la scène de production du feu par Kori-Kori est révélatrice de la manière dont la narration de Tommo retranscrit, de manière sublimée et subliminale, ce qu'il perçoit inconsciemment des liens préservés d'*éros* et travail chez les Täipis. Il le présente comme « le genre de besogne le plus ardu effectué chez les Täipis », mais aussi le plus directement érotique selon les termes de sa description :

514

Au début, Kori-Kori se met tranquillement à l'œuvre [*goes to work quite leisurely*], mais peu à peu il accélère l'allure et s'échauffe à la besogne [*waxing warm in the employment*] ; il promène son bâton avec furie [*drives the stick furiously*] le long de la rainure fumante, porte les mains de-ci de-là [*plying his hands to and fro*] avec une vitesse stupéfiante, et n'a plus un poil de sec. À mesure que son effort approche du paroxysme [*climax*], il halète, le souffle précipité [*he pants and gasps for breath*], et il semble que les yeux vont lui jaillir des orbites tant il se donne du mal [*with the violence of his exertions*]. Car l'opération en arrive au point critique ; tous ses labeurs [*labors*] seront vains s'il ne peut soutenir la rapidité du mouvement jusqu'à ce que l'étincelle consente à se produire. Tout d'un coup il s'arrête et se tient parfaitement immobile. Ses mains n'ont pas lâché la petite baguette et la pressent convulsivement [*convulsively*] contre l'extrémité opposée à la rainure, parmi la fine poussière qui s'y trouve accumulée, comme s'il venait de transpercer une minuscule vipère qui se débattait et s'efforçait de lui échapper. Un instant de plus, et un subtil flocon de fumée déroule sa volute dans l'air, le tas de particules poussiéreuses rougeoie, incandescent, et Kori-Kori, tout hors d'haleine [*almost breathless*], descend de son coursier [*dismounts from his steed*<sup>48</sup>].

---

48 T, 122-123, 135.

Le double discours érotique fait ici de l'exertion (« *work* », « *employment* », « *effort* », « *exertions* », « *labors* ») une activité masturbatoire (« *waxing warm* », « *drives the stick furiously* », « *plying his hands to and fro* », « *climax* », « *pants and gasps* », « *convulsively* », « *dismounts from his steed* »). Ce corps qui sue au travail et qui jouit « produit » finalement l'étincelle désirée, sans être néanmoins productif, car toute cette énergie (laborieuse et érotique) est dépensée sans souci de rentabilité, faute de moyen de conserver le feu. Il s'agit donc, littéralement, à la fois d'une dépense utile et inutile, « gaspillée » et contraire à la vision occidentale du travail productif : « [...] je n'aurais manqué d'exposer aux plus influents des naturels l'urgence d'établir en un lieu central de la vallée un collège de vestales ayant pour mission de garder allumé l'indispensable feu, ce qui eût rendu superflu tout le déploiement de force et de bonne humeur [*good temper*] qui se gaspillait [*squandered*] à l'ordinaire en ces occasions<sup>49</sup>. » L'allusion aux vestales n'est pas anodine : gardiennes du feu sacré du temple de Vesta dans la Rome antique, les vestales étaient aussi, comme le rappelle Agnès Derail-Imbert commentant l'image de la vestale dans *Billy Budd*, « chargées du culte du *fascinus populi Romani*, l'image du phallus sacré qui était l'emblème de la sûreté de l'État<sup>50</sup> ». Il y a donc un phallus caché dans cette scène laborieuse. Le travail täipi n'est pas productif ni capitalisé, mais se répète sempiternellement avec la même (dé)charge érotique<sup>51</sup>. Cela révèle, dans la perception-narration de Tommo, une logique du fantasme où *éros* et travail sont conciliés et réconciliés, au sens où Marcuse définit la fonction du fantasme, visant « une “réalité érotique” où les instincts de vie pourraient s'accomplir sans répression<sup>52</sup> ». Ce fantasme est réalisé, sous les yeux du narrateur, dans la société täipie – qui s'apparente ainsi à ce que Marcuse appelle une culture

49 T, 123, 136.

50 Agnès Derail-Imbert, « Éros et Arès : les enfants de la guerre dans *Billy Budd*, *Sailor of Melville* », *Études anglaises*, vol. 68, n° 1, 2015, p. 15.

51 Ironie supplémentaire : les vestales faisaient vœu de chasteté. L'érotique n'est ainsi pas forcément sexuelle. Elle n'est pas non plus pécheresse : c'est un serpent, symbole occidental satanique, que Kori-Kori semble transpercer.

52 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, *op. cit.*, p. 132.

non répressive –, où le travail non aliéné est un travail non répressif<sup>53</sup> : le labeur y est transformé en plaisir, et même en jouissance. Dans le monde taïpi, qui n'est donc pas régi par le principe de la performance, l'idéal marcusien d'une sublimation non répressive, mais expressive, semble pouvoir se réaliser. Le narrateur le perçoit sans le nommer, mais sa narration en rend compte.

Cette érotisation du travail s'inscrit dans le mouvement d'érotisation générale de la vie taïpie. La volupté est constitutive du caractère polynésien, dit le narrateur, suivant un stéréotype des écrits ethnographiques<sup>54</sup>. Cette propension à la volupté est à l'origine amoralisée et ne se transforme en débauche qu'au contact des « civilisés », comme le montrera *Omo*. Chez les Taïpis, elle se dissémine dans toutes les activités disponibles. Ils vivent dans un monde de services érotiques qui s'offrent sans demande de rétribution. Un continuum s'établit ainsi entre les plaisirs, de la nourriture à d'autres activités sensuelles, par l'intermédiaire de l'adjectif *luxurious* par exemple, qui entremêle le luxueux et le voluptueux<sup>55</sup>. Les massages à l'huile d'*aka* prodigués à Tommo par les femmes taïpies entremêlent ainsi satisfaction érotique et luxe économique (« *this luxurious operation*<sup>56</sup> »), entrelacement notable aussi dans la description des produits d'alimentation naturels (« *the luxurious provisions of nature*<sup>57</sup> ») ou les activités non productives comme les siestes (« *a most luxurious siesta*<sup>58</sup> »). Dans cet univers diégétique d'une économie érotique généralisée, auquel le narrateur ne parvient pas tout à fait à s'abandonner, il n'est donc pas étonnant que le retour de la souffrance soit aussi, dans le texte original, un retour du travail : « [...]

516

---

53 *Ibid.*, p. 181.

54 *T*, 21, 25 ; 199, 217 ; 207, 226.

55 Le *Webster's Dictionary* de 1846 donne quatre sens principaux à *luxurious* : « *Voluptuous; indulging freely or excessively the gratification of appetite* », « *Administering to luxury; contributing to free or extravagant indulgence in diet, dress and equipage* », « *Lustful; libidinous; given to the gratification of lust* », et « *Luxuriant; exuberant* ».

56 *T*, 134.

57 *T*, 149.

58 *T*, 154.

*the painful malady under which I had been laboring [...] began again to show itself*<sup>59</sup> ».

On peut ainsi comprendre ce qui différencie le régime de sexualité taïpi et celui de la sexualité occidentale. Les Taïpis, bien que voluptueux, sont peu enclins à la reproduction : « Nonobstant l'existence de l'hymen parmi les Taïpis, l'injonction biblique, "Croissez et multipliez" y semble assez peu respectée<sup>60</sup>. » Leur volupté est non productive : ils diffèrent par là point par point des chrétiens assujettis aux impératifs conjoints du travail et de la reproduction. Chez les Occidentaux, injonction au travail et injonction à la procréation (réglée par le mariage) sont liées par un impératif commun de production. C'est ce que confirme, dans *Omo*, la remarque du narrateur concernant la plantation de Mr. et Mrs. Bell, l'une des plus prospères de Polynésie, dont les propriétaires sont jeunes et beaux : « Puissent donc les petits Bell croître et se multiplier joyeusement<sup>61</sup> ». Économie et érotique occidentales sont ainsi liées : la plantation prospère et s'agrandit comme le couple prospère et s'agrandit.

#### La mise au travail ou la racine de tous les maux

Avec les colonisations françaises et anglaises en Polynésie font irruption l'impératif biblique du travail ainsi que de nouveaux principes économiques, qui viennent bouleverser la protoéconomie des plaisirs. Si leur message antimissionnaire est politique, *Typee* et *Omo* mettent surtout en avant la cause économique du problème. La conquête économique va en effet de pair avec une mise sous contrôle érotique, dans un mouvement résumé bien plus tard dans *Clarel*, lorsque Ungar attaque les « Anglo-Saxons », « pirates de Mammon, / Qui au nom du Christ et du Commerce / Déflorent les dernières plaines sylvestres du monde<sup>62</sup> ». Dans *Typee* et *Omo*, la critique anticoloniale dénonce l'introduction de

59 La traduction perd « *laboring* » : « [...] la douloureuse affection dont je souffrais [...] se manifesta à nouveau » (*T*, 247, 268).

60 *T*, 207, 226-227. Évidemment, et ironiquement, les Taïpis ne sauraient suivre une injonction biblique qu'ils ne connaissent pas, et qui n'appartient pas à leur système éthico-économique de valeurs.

61 *O*, 582, 626.

62 *C*, 413.

la souffrance dans l'économie des plaisirs. La racine de tous les maux, au sens physique autant que moral, c'est moins l'argent (qui n'est qu'un signe) que le travail, au centre du système colonial imposé aux insulaires et sa principale valeur économique et éthique<sup>63</sup>, qui a un impact sur les corps et les affects. Voilà ce qui définit véritablement la colonisation : le remplacement d'une somaéconomie par une autre. L'introduction de la valeur-douleur du travail dans *Omoa* montre que l'idéologie impérialiste du progrès par l'industrie est une mascarade mortelle<sup>64</sup>.

Tout d'abord, le narrateur décrit la manière dont l'arrivée des colons et des missionnaires a perturbé l'équilibre de l'état protoéconomique polynésien, condamnant les insulaires à la famine<sup>65</sup>. Les ressources naturellement disponibles ne sont plus suffisantes pour satisfaire à la fois les demandes occidentales exogènes et celles des populations locales, ce qui perturbe l'équilibre du marché polynésien et conduit à une véritable « appropriation » et « spoliation » des ressources, qui va de pair avec une mise au travail généralisée : « Lorsque les misérables affamés sont ainsi privés de leurs ressources naturelles, leurs bienfaiteurs viennent leur raconter qu'ils doivent travailler et gagner leur pain à la sueur de leur front<sup>66</sup> ! » On reconnaît l'injonction biblique qui accompagne

- 
- 63 Notre lecture s'oppose à celle de William Dillingham pour qui *Omoa* est un éloge de la vocation-profession protestante qui signale les dangers moraux et psychologiques d'une vie sans travail (*An Artist in the Rigging: The Early Work of Herman Melville*, Athens, University of Georgia Press, 1972, p. 92).
- 64 En cela, *Omoa* est une contre-histoire de la colonisation française de Tahiti, qui s'oppose à la longue tradition littéraire d'idéalisation de Tahiti. Voir Matt K. Matsuda, *Empire of Love: Histories of France and the Pacific*, Oxford, OUP, 2004, p. 91-94.
- 65 *O*, 422, 459. Sur ce point, historiquement avéré, voir Colin Newbury, *Tahiti Nui: Change and Survival in French Polynesia, 1767-1945*, Honolulu, University Press of Hawaii, 1980, p. 130-140.
- 66 *T*, 212, 231. Dans *Omoa*, le narrateur mentionne qu'après la mise en place du protectorat français, les missionnaires protestants continuèrent de « vaquer à leurs affaires » (*O*, 415, 452). C'est au début du XIX<sup>e</sup> siècle que ces missionnaires (en particulier la London Missionary Society) introduisirent l'agriculture sur l'île pour, selon leurs archives, « promouvoir l'amélioration morale et religieuse » des insulaires, « en corrigeant leurs habitudes naturelles d'oisiveté et en stimulant leur industrie [*industry*] » (Colin Newbury, *Tahiti Nui*, *op. cit.*, p. 56). Ce processus d'« amélioration » par l'« industrie » fut continué par l'administration française

l'introduction de la valeur-douleur du travail occidental. Cette mise au travail des Tahitiens, qui signale l'importation d'un système économique où le plaisir n'est plus immédiat mais décalé dans le temps (capitalisé), et où le travail se définit par l'effort et la pénibilité, a des effets « inverses » à ceux professés : « On a pu dire que la seule façon de civiliser un peuple est de susciter chez lui des habitudes de travail [*industry*]. Si on les juge à l'aune de ce principe, les Tahitiens sont moins civilisés aujourd'hui qu'autrefois. [...] Au lieu d'adopter de nouvelles occupations, les indigènes ont abandonné les anciennes<sup>67</sup>. » Le narrateur reprend ici un discours colonial commun pour mieux le contredire. Contrairement à l'effet annoncé de cette valeur-travail, les proto-industries polynésiennes traditionnelles disparaissent, en particulier la fabrique du *tapa*. Cela provoque l'effacement d'une civilisation par une autre, ce que le narrateur appelle « *denationalizing the Tahitians*<sup>68</sup> ». L'histoire et la bioéconomie occidentales font ainsi irruption dans les existences polynésiennes ; or, le système économique capitaliste requérant de constamment grandir ou mourir, pour les Polynésiens, c'est la chronique d'une mort annoncée : « La vérité est que les activités mécaniques et agricoles de la vie civilisée exigent des efforts beaucoup trop réguliers et soutenus pour convenir à un peuple aussi indolent que les Polynésiens. Fait pour vivre à l'état de nature dans un climat qui lui est parfaitement adapté, ils sont inaptes à tout autre mode de vie. Leur race ne saurait survivre bien longtemps dans des circonstances différentes<sup>69</sup>. » Ils sont moins coupables de leur indolence que victimes de l'imposition d'une valeur-souffrance du travail inadaptée à leur mode de vie. C'est seulement dans le cadre du système éthique et économique occidental que l'indolence devient coupable, un « vice<sup>70</sup> », ce qui n'était pas le cas dans l'état protoéconomique taïpi. Le schéma impérialiste soi-disant civilisationnel de la valeur-douleur du

---

(p. 164). L'appropriation des terres fut l'une des causes de la guerre franco-tahitienne de 1844-1847 (p. 90).

67 O, 478-479, 516.

68 O, 472, 509.

69 O, 480, 517.

70 O, 479, 516.

travail est un des « mensonges » dénoncés par les Polynésiens colonisés, dont le narrateur résume la condition en un mot : « souffrances »<sup>71</sup>.

520

L'installation des entreprises coloniale et missionnaire en Polynésie a ainsi un effet direct sur les corps : la dégénérescence économique précipite la dégénérescence physique et morale, preuve que pour le narrateur les politiques économiques affectent les corps. Les Tahitiens sont beaucoup moins beaux que les Taïpis, affectés par toutes sortes de calamités (dont la petite vérole et la syphilis), et leur taux de natalité baisse. La colonisation inscrit le travailleur polynésien au cœur d'une bioéconomie exogène qui vient réguler et affecter directement les populations, les vies et les corps. Le narrateur suggère ainsi une critique de la modernité coloniale : le Polynésien était mieux loti dans le passé, avant la « civilisation » occidentale, avant le travail-souffrance. La vallée de Témaé, grâce à son isolement, fournit l'exemple d'un espace bien moins « affecté » par les méfaits coloniaux, où les corps sont restés beaux et sains, et où la manufacture du *tapa* est encore importante<sup>72</sup>. Ce tableau des transformations (bio)économiques des sociétés polynésiennes est volontairement noir : le narrateur exagère les chiffres de la dépopulation, qu'il attribue à l'arrivée des colons<sup>73</sup>. Il s'agit pour lui de construire l'image d'un système économique imposé pour renforcer son argument concernant le processus délétère de dé-civilisation provoqué par les colons.

De plus, avec l'imposition du travail et d'un nouvel ordre éthico-économique, les plaisirs innocents deviennent des plaisirs coupables. L'introduction de la loi du travail va de pair avec la multiplication des régulations imposées aux corps et aux plaisirs. Dans l'appendice de *Typee*, qui critique les missionnaires américains à Hawaïi, le narrateur évoque l'application des « lois puritaines du Connecticut » dans les îles Sandwich avant leur annexion par Lord Paulet<sup>74</sup>. Il fait par là référence aux quarante-cinq interdictions d'origine biblique

---

71 *O*, 481, 518.

72 *O*, 522, 562 ; 526, 566.

73 *O*, 483, 518. Voir la note de Philippe Jaworski (*O*, 1288-1289).

74 *T*, 273, 295.



qui, au temps de la théocratie puritaine, réglait les conduites des habitants du Connecticut<sup>75</sup>. Ces lois sont l'illustration parfaite de la biopolitique coloniale, qui cherche à contrôler les populations et les formes de vie, mais produisent des effets « pervers » (« *pernicious* »). Trop fluctuantes, dit le narrateur, elles créent la dépravation plutôt qu'elles ne la limitent<sup>76</sup>. Elles échouent donc à « policer » les comportements, pire : elles sont exploitées économiquement. Lord Paulet découvre à son arrivée le système de prostitution mis en place par le général Kekuanoa, gouverneur d'Honolulu. La nuit, les jeunes indigènes emprisonnées pour comportement licencieux sont passées en contrebande à bord des navires par le général, qui tire un « salaire inique » de son « monopole » sur ce « trafic » (« *trade* »<sup>77</sup>). Ici, régulations biopolitiques et exploitation économique des corps indigènes sont liées.

Bien qu'inefficaces et contre-productifs pour la régulation des comportements sexuels polynésiens, les tabous occidentaux viennent ainsi régler toutes les « transactions » de leurs vies : sont interdits les vêtements traditionnels, mais aussi sports et fêtes associées, c'est-à-dire toute sorte d'activité et spectacle corporels qui pourraient être suspectés d'expression érotique, comme le festival d'Opio, célébration de la fertilité et fécondité naturelle<sup>78</sup>. Il s'agit en d'autres termes de désérotiser la vie polynésienne. Cela revient à créer de l'interdit, c'est-à-dire du vice : les danses, dont la qualité érotique est évidente dans *Typee* et dans *Omoa*, prennent désormais place en secret, et les sensualités non sublimées deviennent des péchés, de manière bien plus pernicieuse que tous les jeux célébrés auparavant<sup>79</sup>. La biopolitique occidentale crée ainsi la turpitude sexuelle là où n'existait que l'innocence érotique. Si l'indolence était « naturelle », la dépravation est culturelle. Plus précisément, elle est politique et économique, cela explique pourquoi, « aussi étrange que cela puisse paraître, la dépravation des Polynésiens [...] était dans

75 Voir la note de Philippe Jaworski (*T*, 1258).

76 *T*, 273, 295.

77 *T*, 274, 296.

78 *O*, 472, 509.

79 *O*, 473, 509.

une large mesure inconnue avant l'arrivée des Blancs<sup>80</sup> ». Colons et missionnaires se retrouvent donc à devoir réguler des vices qu'ils ont eux-mêmes créés. Le système punitif imaginé par les missionnaires montre parfaitement le remplacement de la somaéconomie des occupations-plaisirs par celle du travail-souffrance : « Les missionnaires ont mis au point une sorte de tarif pénal pour faciliter la procédure : tant de jours de travail [*labor*] sur la route des Balais pour s'être adonné aux plaisirs [*pleasures*] de la calebasse<sup>81</sup> ». Le travail devient la punition type à Tahiti : deux amants fugueurs sont condamnés à « construire cent toises de la route des Balais », soit « six mois de travail au moins<sup>82</sup> », tandis que « la fabrication du *tapa* est infligée à titre de peine », seul cas dans lequel il est désormais fabriqué<sup>83</sup>.

Ainsi la mise au travail est-elle à la racine de tous les « maux », au double sens du terme : le symbole d'une civilisation dont la bioéconomie et la biopolitique s'assurent que l'autre devienne le même et que l'existence érotisée devienne sexuellement vicieuse. Dans ce nouveau cadre, bien que la fainéantise soit un péché capital, le narrateur et Long-Spectre cherchent à tout prix à éviter de travailler. Ils préfèrent suivre le cours de leurs plaisirs et la trajectoire inverse d'un rapprochement vers l'indolence des naturels. Le véritable discours sur les valeurs dans *Omoa* est ainsi dans ce que *fait* le narrateur, non toujours ce qu'il *dit* (par exemple, lorsqu'il condamne l'oisiveté comme « la mère de tous les vices<sup>84</sup> »). Il fait siennes la « tendance constitutionnelle à la volupté » des Polynésiens et leur « aversion pour toute espèce de contrainte »<sup>85</sup> : lui et Long-Spectre mettent en scène leurs propres oisiveté et volupté. Il s'agit là d'une remise en question de l'éthique protestante du travail (et du progrès) qui est centrale dans *Omoa*. Au début du roman, l'événement principal et élément perturbateur initial, c'est le refus de travailler des marins du *Julia*. Il ne prend pas la forme d'une mutinerie (évitée de peu),

---

80 *O*, 477, 514.

81 *O*, 587, 630.

82 *O*, 469, 506.

83 *O*, 470, 507.

84 *O*, 476, 516.

85 *O*, 464, 501.

mais d'une grève organisée par le narrateur et Long-Spectre<sup>86</sup>. À Papeete, une fois libérés de la calabouse, ils entament leur vagabondage à travers l'île. Dans le cadre d'un espace désormais quadrillé par les impératifs du travail, leurs pérégrinations dessinent une trajectoire à contre-courant, un vagabondage qui ne vise pas la confiscation du plaisir et de l'énergie érotique par le travail, mais au contraire sa célébration dans une quête du plaisir *contre* le travail. Tout devient prétexte à plaisir : les médicaments prescrits sous forme de flacons par le docteur Johnson deviennent par exemple de « joyeux cruchon[s]<sup>87</sup> ». La quête vagabonde du plaisir est ainsi au cœur du roman, dès son titre, *Omo* : comme l'indique la préface de Melville, « le mot signifie “un vagabond” [*rover*], ou mieux, un homme qui erre d'île en île, comme certains indigènes connus de leurs compatriotes sous le vocable *Tapu kanaka*<sup>88</sup> ». Long-Spectre et le narrateur se désignent eux-mêmes par le terme « *rover*<sup>89</sup> » : ils sont à la fois parasites (vivant, dans la calabouse, de la générosité des naturels, et coupables de maraudes comme le vol de cochons, c'est-à-dire violant le principe de propriété privée) et résistants face aux injonctions de l'espace strié par la biopolitique, par exemple lorsqu'ils quittent Témaé de peur d'être arrêtés pour « délit de vagabondage » (« *the act for the suppression of vagrancy* »<sup>90</sup>). En cherchant à échapper ainsi aux injonctions bioéconomiques occidentales, les deux comparses tendent vers la réalisation de cette peur fondamentale chez le colon américain ordinaire : *going native*.

Leur séjour chez les planteurs Zeke et Courtaud (Shorty) est la meilleure illustration de leur discussion *en acte* des rapports entre plaisir, souffrance et travail. Les deux planteurs semblent menés par un extraordinaire esprit d'industrie, au grand dam du narrateur et Long-Spectre. Des deux côtés, différentes stratégies et tactiques se mettent en place. Du côté des travailleurs, il s'agit de limiter le travail. Aussi le narrateur fait-il la conversation le plus longtemps possible pour en

---

86 *O*, 376, 413.

87 *O*, 426, 463.

88 *O*, 295, 326.

89 *O*, 540, 580.

90 *O*, 533, 573.

repousser l'échéance (« stratagème magistral<sup>91</sup> »), tandis que Long-Spectre feint d'être souffrant. Du côté des employeurs, il s'agit de maximiser la force de travail des deux employés par l'octroi étudié de plaisir. Zeke propose ainsi une partie de chasse aux deux comparses, élément d'un dispositif visant à assurer leur mise au travail, comme s'en rend compte le narrateur : « Or, des événements ultérieurs nous amenèrent à penser que cette sortie était un habile stratagème du Yankee. S'il nous offrait pareille partie de plaisir, comment pourrions-nous ensuite avoir le front de refuser de travailler<sup>92</sup>? » Les concessions qu'il leur accorde ensuite, leur confiant des tâches légères telles que le désherbage, ne sont néanmoins pas suffisantes : « Bien que l'arrachage des pommes de terre fût considéré par nos patrons comme une occupation facile [...], et que certains amateurs puissent prendre plaisir à ce genre de récréation horticole, cette besogne devient à la longue excessivement pénible [*irksome*]<sup>93</sup>. » On retrouve les termes (« occupation facile ») que le narrateur utilisait dans *Typee* pour refuser le titre de « travail » aux travaux taïpis. Mais ici, le travail, qui peut être relativement plaisant lorsqu'il s'agit d'une récréation, reste bien du travail, inscrit dans un système économique qui le rend essentiellement pénible<sup>94</sup>.

La principale valeur éthique et économique du narrateur et de Long-Spectre est ainsi une théorie de la valeur-plaisir, en constante circulation. Après avoir quitté la plantation, le vagabondage reprend, et le titre des chapitres suivants indique leur recherche de plaisirs non repoussés dans le temps : « A Dance in the Valley », « A Dinner-Party at Imeeo », et « Life at Loohooloo », chapitre où « la pêche à la lance » n'est pas un labeur

91 *O*, 496, 532.

92 *O*, 508, 546. S'opposent ainsi stratégie des employeurs et ruses des employés, dirait de Certeau.

93 *O*, 521, 560. Traduction légèrement modifiée.

94 Le jardinage est justement l'exemple que prend Gallagher pour illustrer la définition du travail comme intrinsèquement pénible des économistes politiques classiques : « Par exemple, l'on peut ressentir de multiples sensations désagréables en jardinant, mais si l'on jardine pour se distraire, ces sensations sont fortuites ; si, par contre, mon travail est de jardiner, alors ces sensations sont essentielles. » (*The Body Economic, op. cit.*, p. 57.)

mais « un sport magnifique », auquel les insulaires prennent « plaisir »<sup>95</sup>. Le narrateur et Long-Spectre jouissent de ce qui est interdit par l'ordre colonial : tous ces chapitres sont des tableaux de jeux, séductions, festins et beuveries improductifs. Ils maximisent leurs plaisirs sans les retarder ni les capitaliser : non pas colons, mais vagabonds, vivant selon ce que *Typee* a décrit comme une valeur polynésienne, le plaisir. Ils deviennent des « batteurs de plages » (« *beachcombers* ») temporaires, non tant au sens quelque peu péjoratif du terme rapporté par le narrateur (« personnages vagabonds [...], essentiellement de joyeux lurons [*rollicking*], insoucians [*reckless*], mariés au Pacifique », qui ont « mauvaise réputation »<sup>96</sup>), que dans un sens positif défini par Greg Dening dans son étude de ces figures « incongrues » à l'ordre colonial, car « libres de manière non conventionnelle »<sup>97</sup>. Leur quête de plaisir et leurs capacités de jouissance deviennent un acte de résistance indirecte face à la biopolitique et la bioéconomie coloniales (ils vont jusqu'à projeter une résistance militaire véritable, en soutien aux projets rebelles de la reine Pomaré, mais abandonnent vite l'idée<sup>98</sup>). Même lorsque le narrateur décide en fin de compte de quitter l'île, il le fait pour préserver son plaisir, « las de la vie à Eiméo<sup>99</sup> », et imagine un type de travail agréable à bord du *Léviathan*, « ce si confortable bâtiment<sup>100</sup> » : « Nous aurons tout le plaisir [*sport*] que procure la chasse aux monstres, sans avoir à effectuer le détestable travail [*work*] qui suit leur capture<sup>101</sup>. »

95 *O*, 553, 594-595.

96 *O*, 373, 411.

97 Greg Dening, *Islands and Beaches. Discourse on a Silent Land: Marquesas, 1774-1880*, Melbourne, Melbourne UP, 1980, p. 155.

98 *O*, 573, 617.

99 *O*, 597, 642.

100 *O*, 600, 645.

101 *O*, 598, 642. Plus tard, dans une conférence intitulée « Traveling: Its Pleasures, Pains, and Profits » (1859), Melville décrira en termes affectifs la valeur du voyage, qui implique des expériences de « plaisir » (qui ne sont pas sans mélange, « *unalloyed* »), de souffrance (« *pain* »), et un « gain » : celui de « se débarrasser de quelques préjugés ». Le voyageur doit savoir « se prélasser », dit-il, car « la joie est réservée aux natures joyeuses » (« Reconstructed Lectures », dans *The Piazza Tales, and Other Prose Pieces*, éd. Harrison Hayford, Alma A. MacDougall,

Dans *Typee* comme dans *Omoï*, la remise en question de la valeur-douleur du travail est ainsi au cœur des deux îles et se note dans l'intertexte même de l'île : la robinsonnade. La comparaison de *Typee* à *Robinson Crusoe* (1719), extrêmement fréquente à la sortie de l'œuvre<sup>102</sup>, est suggérée par Tommo lui-même qui cite Robinson<sup>103</sup>. Néanmoins, les deux œuvres adoptent des problématisations diamétralement opposées du travail. *Robinson Crusoe* est un éloge du travail capitaliste, exprimant clairement une vision du monde fondée sur la propriété individuelle, le travail et le capital. Comme l'écrit Deleuze :

La récréation mythique du monde à partir de l'île déserte fait place à la recomposition de la vie quotidienne bourgeoise à partir d'un capital. Tout est tiré du bateau, rien n'est inventé, tout est appliqué *péniblement* sur l'île. Le temps n'est que le temps nécessaire au capital pour rendre un bénéfice à l'issue d'un travail [...]. Ce roman représente la meilleure illustration de la thèse affirmant le lien du capitalisme et du protestantisme<sup>104</sup>.

De même, Marx considérait *Robinson Crusoe* comme un roman illustrant « diverses modalités de travail humain » et « toutes les déterminations essentielles de la valeur » (capitaliste), ce qui explique pourquoi « l'économie politique aime les robinsonnades »<sup>105</sup>. Tout le genre de la robinsonnade après *Robinson* – dont le personnage éponyme est « le véritable prototype du colon britannique », comme l'a noté Joyce<sup>106</sup> – hérite de cette éthique du travail. Les robinsonnades de Melville, au contraire, s'interrogent sur les effets néfastes de

---

G. Thomas Tanselle *et al.*, Evanston/Chicago, Northwestern UP/The Newberry Library, 1987, p. 421-422).

102 Hershel Parker, *Herman Melville: A Biography*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996, vol. 1, p. 394.

103 *T*, 51, 58.

104 Gilles Deleuze, « Causes et raisons des îles désertes », dans *L'Île déserte. Textes et entretiens (1953-1974)*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 15. Nous soulignons.

105 Karl Marx, *Le Capital. Livre I*, éd. cit., p. 87-88.

106 James Joyce, « Realism and Idealism in English Literature: Daniel Defoe – William Blake », éd. et trad. Joseph Prescott, *Buffalo Studies*, vol. 1, n° 1, 1964, p. 14.

l'introduction impérialiste du travail sur des îles *habitées*, pour en tirer une critique de la somaéconomie du travail-souffrance et défendre ainsi une forme de primitivisme complexe, fondé sur l'analyse comparée de systèmes (soma)économiques opposés. Tommo, dans les deux romans, y est un anti-Robinson, qui préfère quitter les îles Polynésiennes plutôt que participer à la mise au travail généralisée. Néanmoins, en quittant Tahiti, il retourne au travail qu'il avait décidé de quitter, à bord d'un nouveau navire... tout comme il avait quitté les plaisirs taïpis auxquels il n'a pas réussi à s'abandonner. On n'échappe pas si facilement à sa civilisation. Tant en ce qui concerne le rapport aux plaisirs que le rapport au travail, le processus du devenir-autre, devenir-naturel, ne peut s'accomplir.

Les atermoiements et vagabondages de Tommo en ses récits, sa défense des plaisirs et illustration de l'oisiveté (dissimulant le péché capital de fainéantise), qui contredisent les impératifs de l'éthique protestante du travail et le système économique qui lui est lié, posent ainsi une question peut-être encore plus radicale que celle (politique) de la condamnation des missionnaires pour laquelle la seconde édition américaine de *Typee* a été expurgée : une hétérodoxie protestante à la fois religieuse et économique (car les deux sont liés) qui conteste la centralité du travail-souffrance. Cette critique sera reconduite dans l'œuvre subséquente de Melville. Les corps qui travaillent sont pris dans des structures économiques qui les mettent « en souffrance » et qui sont constitutives d'espaces striés et de temps linéaires. Néanmoins, le corps et ses plaisirs peuvent être le moyen de troubler la détermination de cet espace-temps.

#### L'ESPACE-TEMPS ÉCONOMIQUE DU LABEUR ET DU PLAISIR

Chez Melville, il n'y a pas d'espace neutre, pas d'espace qui ne soit pratiqué, pas d'espace ni de temps qui ne soient informés par des impératifs sociaux, politiques ou économiques. Qu'il s'agisse d'un navire marchand, d'un baleinier ou d'une frégate, le navire est en particulier toujours un espace de travail, et l'interrogation des modes de travail est centrale dans le genre littéraire du récit maritime lui-même.

Les romans maritimes de Melville suggèrent souvent que la situation des marins au travail est similaire à celle des ouvriers d'usine ou des esclaves, comme le remarque Ismaël : « Qui n'est pas un esclave ?<sup>107</sup> » Or, le principal point commun entre marin, ouvrier et esclave, c'est la définition du travail fondée sur la souffrance et sa délégation. Le capitaine, le propriétaire, le maître : tous délèguent la souffrance du travail pour constituer leur capital. Pour reprendre les mots de Babbalanja, citant Bardianna : « la malédiction du travail ne tombe que sur nous ; tandis que nous peinons [*toil*] comme des esclaves, eux ils glanent quand il leur plaît<sup>108</sup>. » Wellingborough, à la fin de *Redburn*, fait ainsi le lien entre la souffrance du travail et les plaisirs du capital lorsque le capitaine Riga refuse de le payer en raison de son abandon temporaire du navire à Liverpool : « Ainsi donc, cet homme congédiait bel et bien, sans la moindre petite pièce, un pauvre garçon qui s'était exténué [*who had been slaving*] à son bord pendant quatre interminables mois ! Mais le capitaine Riga était un célibataire aux habitudes coûteuses [...]. Il ne pouvait se permettre ces largesses. Paix à ses soupers<sup>109</sup>. » *Redburn* souligne ici l'exploitation de la force de travail du travailleur par le capitaine, qui nourrit ses habitudes de plaisirs. Il décrit bien le fonctionnement de la délégation smithienne du travail : la souffrance du travailleur nourrit le plaisir du propriétaire, sans que la souffrance au travail ne soit récompensée par un plaisir durable pour la classe laborieuse. *Redburn* présente ainsi une critique du libéralisme économique et de ses conséquences, le renforcement des divisions et rapports de force sociaux. Cette critique rejoint celle que fera Marx : « Le capital n'a donc aucun scrupule s'agissant de la santé et de l'espérance de vie de l'ouvrier. [...]

107 *MD*, 25, 798. Sur le travail et l'esclavage chez Melville, voir : Robert S. Levine & Samuel Otter (dir.), *Frederick Douglass & Herman Melville: Essays in Relation*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2008, ou, sur *Moby-Dick* : Paula Kopacz, « Cultural Sweat, Melville, Labor and Slavery », *Leviathan: A Journal of Melville Studies*, vol. 13, n° 1, 2011, p. 74-87. Néanmoins, pour les narrateurs melvilliens, le marin n'est pas un simple ouvrier, condamné aux tâches simples et répétitives par la division du travail, mais aussi un artiste/artisan doté de nombreux talents, comme l'explique *Redburn* (*R*, 122, 133).

108 *M*, 1117, 1234.

109 *R*, 313, 333.



À toutes les plaintes concernant le délabrement physique et intellectuel, la mort prématurée, la torture de l'excès de travail, il répond : et pourquoi ces tourments devraient-ils nous tourmenter puisqu'ils augmentent notre plaisir (le profit<sup>110</sup>) ? »

Prenant comme point de départ l'allusion de Redburn à *The Wealth of Nations* de Smith, John Samson a par exemple lu *Redburn* comme une satire du laisser-faire économique smithien<sup>111</sup>. Le monde britannique, organisé selon les principes des économistes politiques britanniques, tel qu'il s'affiche aux yeux de Redburn à Liverpool, est « corrompu par le vice et le crime<sup>112</sup> », un monde de souffrance et de compétition pour la nourriture, où les plus faibles périssent, comme la femme de Launcelott's-Hey et ses enfants<sup>113</sup>. Cette situation se retrouve à bord du *Highlander* lorsque la famine frappe le navire sur le chemin du retour. Les migrants doivent d'abord se battre pour préparer leur nourriture, avant que celle-ci ne vienne à manquer. Les effets délétères de la bioéconomie libérale de mise en compétition associée aux règles de la biopolitique à bord du navire (« Car sur ces navires les émigrants sont soumis à une sorte de loi martiale et leur vie est réglée à chaque instant par les ordonnances despotiques du capitaine<sup>114</sup> ») font de *Redburn* une dénonciation critique de ce que Samson appelle « la romance du laisser-faire », aux effets déshumanisants<sup>115</sup>.

C'est parce qu'il aborde la notion de travail par la perspective des corps pris dans des logiques économiques abstraites que Melville excelle à décrire des économies libidinales, c'est-à-dire des économies régies par le « principe de la performance » marcusien, qui réorientent l'énergie érotique des corps vers le travail et la production, contrairement à la scène masturbatoire du feu dans *Typee*, dont la dépense est, telle que perçue par le narrateur, jouissive mais improductive. Deux passages

110 Karl Marx, *Le Capital. Livre I*, éd. cit., p. 301-302.

111 John Samson, *White Lies: Melville's Narratives of Facts*, Ithaca, Cornell UP, 1989, p. 100, 103.

112 *R*, 194, 211.

113 *R*, 183, 199.

114 *R*, 268, 288.

115 John Samson, *White Lies*, op. cit., p. 126.

sont particulièrement emblématiques de cette dynamique et peuvent être lus en diptyque : le chapitre « The Try-Works » de *Moby-Dick* et « The Tartarus of Maids ». Les opérations de dépeçage du cachalot dans *Moby-Dick* sont célèbres à juste titre pour leur description d'une industrie libidinale. Michel Imbert a par exemple noté les « relents sexuels » du « labeur des travailleurs de la mer »<sup>116</sup>. Robert K. Martin, quant à lui, a décrit la scène comme un « enfer industriel » qui fait le lien entre la « répression de la sexualité » et le « triomphe du capitalisme industriel »<sup>117</sup>, à l'image des relations ordinaires à bord des navires, orientées non vers le plaisir mais vers la production. Pour être un peu plus précis, on pourrait dire, en termes marcusiens, qu'il s'agit plutôt d'une sublimation répressive, comme le signale la description des harponneurs dans « The Try-Works ». La scène met en avant le principe marcusien de la performance : lorsque les harponneurs nourrissent les fourneaux par leur force de travail, ils transforment et raffinent la matière première en matière commercialisable et produisent ainsi un surplus de valeur qui ira nourrir le capital. La dépense libidinale est ici *utile*, redirigée dans l'appareil de production. La jouissance (diabolique) que tirent les harponneurs de leur labeur met en évidence la manière dont le « sauvage » (figure déclinée sous ses trois formes archétypiques au XIX<sup>e</sup> siècle, Quiqueg le Polynésien, Tashtego l'Indien, et Daggou l'Africain) est pris dans la grande machine capitaliste et en tire du plaisir : « [...] fusaient de leurs gorges des rires barbares<sup>118</sup> ». Le plaisir de l'individu est investi dans le désir de l'appareil. Ismaël décrit dans

<sup>116</sup> Michel Imbert, « Sous l'empire de la folie : *Moby-Dick*, Shakespeare & compagnie », *Transatlantica*, n° 1, 2010, § 65, en ligne : <http://transatlantica.revues.org/5009>, consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2018.

<sup>117</sup> 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. 84.

<sup>118</sup> *MD*, 464, 1246. Il y a bien dans cette scène, quelque chose comme une jouissance pour les harponneurs, qui rappelle la thèse de Jean-François Lyotard, selon qui les ouvriers à la tâche ne souffrent pas seulement mais peuvent aussi jouir « de l'épuisement hystérique, masochiste, [...] de tenir dans les mines, dans les fonderies, dans les ateliers, dans l'enfer, [...] de la décomposition de leur identité personnelle » (*Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 136).

cette scène une économie dont la souffrance de l'un est liée au plaisir des autres : « [Le cachalot] devait être mis à mort, assassiné, afin d'éclairer les noces joyeuses et autres réjouissances des hommes<sup>119</sup> ».

Comme en contrepoint de ces corps masculins qui travaillent, ce sont les corps féminins qui sont travaillés dans « The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids ». Le lien entre les deux scènes est établi par une référence commune au Tartare : les « formes tartaréennes<sup>120</sup> » des harponneurs sont remplacées par celles des jeunes filles au Tartare. Dans la première partie de la nouvelle, les célibataires sont à la fois oisifs (« prenez votre plaisir, savourez votre loisir<sup>121</sup> ») et capitalistes (convives exemplaires : « *capital diner[s]*<sup>122</sup> »), c'est-à-dire qu'ils profitent de la relégation du travail-souffrance, sur laquelle repose la possibilité de leurs plaisirs sans qu'ils en soient conscients : « Ce qu'on appelle douleur, le croque-mitaine dénommé souci – ces deux légendes paraissent absurdes à leur imagination de célibataire<sup>123</sup>. » Ils participent à une économie où ils occupent la position de détenteurs de capital privilégiés par opposition aux jeunes filles exploitées. Aussi le diptyque décrit-il une relation inversée qui est représentative d'un système économique (libéral) dans lequel le plaisir des uns suppose la souffrance des autres : le capital-plaisir est sous-tendu par le travail-souffrance. Là où le plaisir capital des célibataires est improductif, la souffrance des jeunes filles est productive. Ce que dénonce la nouvelle, c'est ainsi l'organisation de la somaéconomie libérale<sup>124</sup>. Ces célibataires étant tous anglais, la critique est orientée vers son origine britannique, comme dans *Redburn*.

Dans « The Tartarus of Maids », le capital est incarné par la machine-corps – un « appareil » qui est à la fois une machine et un appareil

119 *MD*, 396, 1176.

120 *MD*, 463, 1246.

121 *UP*, 499, 1257.

122 *UP*, 501, 1259.

123 *UP*, 507, 1264.

124 Dans *Pierre*, Isabel propose de vendre ses dents et ses cheveux pour aider à la survie de leur ménage (*P*, 1020, 386). La mise en vente de ces symboles érotiques féminins signale bien comment le corps féminin peut être exploité et vendu pour participer à l'économie libidinale.

idéologique, « *a long apparatus*<sup>125</sup> » – servie par les corps-machines des jeunes filles, dans une dialectique industrielle du maître et de l’esclave, où humanité et machine s’assujettissent mutuellement : « La machine – cet esclave qui fait l’orgueil de l’homme – était ici servie avec obséquiosité par des êtres humains, qui servaient muettement et en tremblant, comme l’esclave sert le sultan<sup>126</sup>. » Cette machine est un dispositif libidinal : un corps animal mécanique (« *iron animal* ») que l’on nourrit et qui se nourrit des corps des jeunes filles, comme en témoigne le transfert du « rose » des joues (symbole d’*éros* et attribut ordinaire des femmes-fleurs melvilliennes, qui deviennent ici « blêmes ») au « papier rose », lui-même blanchi par la machine<sup>127</sup>. Le lapsus du narrateur (« il me paraissait bien étrange que des eaux rouges puissent produire des joues... enfin, du papier aussi pâle<sup>128</sup> ») met en évidence la liaison vampirique établie entre leurs destins : le papier est blanchi par la machine et le corps des jeunes filles est blanchi par le travail. « Cupidon » (Cupid) – l’équivalent romain d’*Éros* – est le gardien et le guide de cette machine libidinale : c’est bien lui qui passe dans la machine lorsque le narrateur fait un test et écrit son nom sur un échantillon de papier<sup>129</sup>. Ainsi l’*éros* est-il, littéralement, aspiré et transformé par la machine industrielle, et les jeunes filles condamnées à être vierges métaphoriquement et socialement, assujetties à la machine et aux horaires de travail<sup>130</sup>. Ironiquement, de la même manière que l’huile du cachalot servira à éclairer les mariages, le produit de la machine (les feuilles de papier) servira à noter toutes sortes d’événements vitaux : « Toutes sortes d’écrits seraient rédigés sur ces choses encore vierges – sermons, mémoires d’hommes de loi, prescriptions médicales, lettres d’amour, certificats de mariage, actes de divorce, actes de naissance,

125 *UP*, 514, 1271. Le terme *apparatus* se trouve être celui le plus souvent utilisé en anglais pour traduire la notion althusserienne d’« appareil idéologique ».

126 *UP*, 515, 1271.

127 *UP*, 514, 1270.

128 *UP*, 516, 1272.

129 *UP*, 519, 1275.

130 *UP*, 523, 1278.

certificats de décès, et ainsi de suite à l'infini<sup>131</sup>... » En réalité, il s'agit là moins de vie que de biopolitique : ces traces écrites sont surtout des exemples de discours religieux, juridiques et médicaux qui régulent et structurent la vie des populations. Dans l'économie libidinale de la machine à papier, bioéconomie, somaéconomie et biopolitique fonctionnent conjointement.

Ainsi, dans la fiction de Melville, l'inégale répartition des richesses est-elle à la source d'une inégale répartition de l'indolence et du labeur, du plaisir et de la souffrance. La création de valeur (économique) passe par la douleur, sans que travail et capital soient eux-mêmes des valeurs (éthiques) fiables. Il est néanmoins ponctuellement possible de trouver son plaisir au sein même de ces systèmes somaéconomiques, en redéfinissant les notions de valeur et richesse, indépendamment du travail, sans pour autant tomber dans le « paupéresque » que critique « Poor Man's Pudding »<sup>132</sup>. C'est la fonction du coq dans « Cock-A-Doodle-Do! », grâce auquel Joyeuxmusc redéfinit la notion de richesse par le plaisir que le coq lui procure : « Pourquoi dire que je suis pauvre ? [...] Je suis un homme riche... un homme très riche, et très heureux. Chante, Trompette<sup>133</sup>. » De même, dans « The Two Temples », le plaisir que procure au narrateur une pinte de bière offerte par un inconnu inverse les rapports de richesse et pauvreté : « On ne vit pas toujours dans la pauvreté quand on est pauvre [...]. C'est que ce penny de bière que je n'avais pas payée ranima singulièrement mes esprits abattus<sup>134</sup>. » Dans *Redburn*, le narrateur, charmé par la musique de Carlo, fait une remarque similaire : « si je puis, à un coin de rue, pour un petit sou, être transporté dans des rêves élyséens, qui est aussi riche que moi ? Pas celui qui possède une fortune<sup>135</sup>. » Ces renversements de valeurs, qui s'opèrent par un repositionnement de l'individu vis-à-vis des structures,

131 *UP*, 521, 1276.

132 Via l'idée fallacieuse de Suavamour (Blandmour) selon laquelle « les pauvres, grâce à la générosité de dame Nature, tirent leur confort de leur pauvreté même » (*UP*, 468, 1229).

133 *UP*, 462, 1223.

134 *UP*, 497, 1255.

135 *R*, 256, 275.

à la recherche de la richesse dans la pauvreté (ce dont on reconnaît les origines religieuses), pourraient sembler un peu banals, si ce n'était qu'ils se disent selon le paradigme du *plaisir* et s'opposent ainsi aux théories de la valeur-douleur<sup>136</sup>. C'est le plaisir qui est une richesse. Bien qu'elles n'aillent pas sans ambiguïté (s'agit-il d'espoir ou d'aveuglement?), ces tentatives de renversement de valeurs témoignent d'une logique de subjectivation face aux formes qui marque toute la fiction melvillienne. Le corps et ses plaisirs peuvent bien être le point d'appui d'une contre-attaque contre le dispositif du travail-souffrance.

534

Si la mise au travail des corps s'accomplit dans un rapport de possession entre les détenteurs des moyens de production (navires ou usines) et les travailleurs (de la mer ou de l'usine), cette question de la propriété a aussi son pendant directement sexuel et généré au sein des rapports hommes-femmes. On trouve dans *Moby-Dick* une critique des liens entre *éros* et propriété, qui fait qu'on peut jouir d'un corps, au sens foncier du terme, c'est-à-dire exercer un droit de jouissance sur lui. Le chapitre « Fast-Fish and Loose-Fish » décrit ainsi la propriété conjugale selon le parallèle des « lois et règlements » de la pêche baleinière<sup>137</sup>, où les notions de « poisson amarré » et « poisson perdu » sont l'objet d'une dispute légale. Dans le plaidoyer de l'avocat anglais, Erskine, en faveur du droit de s'approprier un poisson perdu, le parallèle qu'il utilise avec la propriété conjugale suppose un « droit de jouissance » de la femme comme bien<sup>138</sup>. La décision du juge, en accord avec l'argument d'Erskine, va pour le droit à l'appropriation. Ismaël ne manque pas d'établir un lien avec les bases de la « jurisprudence humaine » : « la possession est la moitié de la loi » et même « toute la loi »<sup>139</sup>. Il fait ainsi la satire d'une civilisation dont toutes les formes – économique, sociale,

---

136 En cela, la richesse de la pauvreté melvillienne est très différente de la richesse-pauvreté du roman sentimental, par exemple, qui pense la richesse de la pauvreté à partir du devoir accompli et de la fortitude morale, et non du plaisir.

137 *MD*, 435, 1216.

138 C'est à partir du terme *usufruit* que Lacan élabore sa notion de *jouissance* (et la grande inconnue pour lui, c'est la jouissance féminine). Voir le séminaire XX, *Encore* (1972-1973), Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 11.

139 *MD*, 437, 1218.

politique et genrée – sont fondées sur l'appropriation, et dont la forme-maîtresse est la colonisation. Juste avant ce chapitre clef, la question du droit de jouissance des corps féminins avait été introduite dans le chapitre « Schools and Schoolmasters ». Les écoles de cachalots femelles sont accaparées par un mâle en pleine maturité, qui en a le droit de jouissance au sens juridique du terme, comme un voluptueux Ottoman sur son harem<sup>140</sup>. Mais alors, quel « droit » à la jouissance pour les jeunes mâles ? Ils sont incités à « voler » (tels de jeunes « libertins<sup>141</sup> ») ou à entrer en compétition. Gide fit, dans son *Journal*, une lecture allégorique de ce chapitre et y vit une économie sexuelle marquée par un déséquilibre de l'offre et de la demande : « Ces mâles exclus et qui n'auront pas accès au gynécée, que font-ils ? Que deviendront-ils<sup>142</sup> ? »

Ces deux chapitres interrogent ainsi la nature économique des rapports sexuels et genrés, en posant la question de l'échange des femmes, et celle de la mise en compétition des consommateurs (mâles) pour l'acquisition et la jouissance d'un bien (femelle). Cette question de la possession et du marchandage érotique des corps est récurrente chez Melville, pour qui l'exploitation érotique des corps prend sa source dans des rapports de propriété qui accompagnent les rapports de force entre individus (de l'homme sur la femme, de l'Occidental sur le Polynésien, du maître sur le garçon<sup>143</sup>) au sein de la bioéconomie capitaliste occidentale. Cependant,

140 *MD*, 431, 1212.

141 *MD*, 432, 1213.

142 André Gide, *Journal*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, t. II, p. 215. Sur la lecture gidienne de ce chapitre, voir Alain Suberchicot (*Moby-Dick. Désigner l'absence*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 139-142), pour qui ce rapport entre jeunes mâles symbolise les conditions d'une homosexualité de circonstance.

143 Dans *Typee*, les jeunes naturelles sont « conduites » (« led ») vers la débauche (T, 21, 25), c'est-à-dire que les marins prennent temporairement possession et jouissance de leurs corps. Dans *Omoo*, un couple de vieux indigènes, unis tels Philémon et Baucis, se disent les « esclaves » de Long-Spectre et du narrateur, au sens laborieux mais aussi sexuel du terme (« la vieille dame, à un degré d'ailleurs bien superflu », [O, 542, 582]), ce qui montre le degré « étonnant » de l'« hospitalité » polynésienne, dit le narrateur, mais en réalité surtout l'étendue de la pénétration chez les Tahitiens d'un certain type de rapport colonial aux corps (des femmes et des indigènes) fondé sur l'appropriation. Dans *The Confidence-Man*, le discours du célibataire du Missouri sur ses « garçons » (« boys ») a des

ces droits de jouissance peuvent être, sinon abolis, du moins troublés. C'est une forme de jouissance alternative à la possession qu'Ismaël met en scène dans *Moby-Dick*. Comme on l'a déjà noté, Achab ignore les impératifs capitalistes du profit, n'en conservant que les apparences pour satisfaire son équipage. En cela, il n'est pas si différent d'Ismaël, qui fait lui aussi montre de sa résistance aux impératifs économiques abstraits<sup>144</sup>. Néanmoins, chacun adopte une théorie de la valeur qui lui est propre : violence, agression et souffrance pour Achab, jeu, humour et plaisir pour Ismaël. Dans son rapport au travail, Ismaël imagine ainsi une théorie de la valeur-plaisir qui va de pair avec une sublimation non répressive. Dès le début de son récit, il s'inscrit en faux à la fois contre la valeur du travail (« j'exècre tout ce qui ressemble tant soit peu à une tâche ou à un travail [*toils*] digne et respectable<sup>145</sup> ») et le principe de capitalisation, ne recherchant au contraire qu'une économie de subsistance (« heureux si le monde accepte de me fournir le toit et le couvert<sup>146</sup> »). Il se montre par là enclin au rêve d'un retour à une économie précapitaliste, voire anticapitaliste, similaire à celle du vieux Tonoï dans *Omoï*, prêt à céder sa terre à condition de pouvoir jouir d'un droit de gîte et de couvert permanent<sup>147</sup>. Cherchant des alternatives au travail et au capital, Ismaël, comme d'autres narrateurs melvilliens, parvient parfois à contourner la logique du travail-souffrance à bord en trouvant l'espace-temps économique du labeur par le plaisir de la rêverie.

Le narrateur de « The Tartarus of Maids » est extrêmement frappé par l'extrême linéarité du temps-machine : un temps inexorable, à la fois linéaire et cyclique, puisque le processus (qui dure neuf minutes, comme les neuf célibataires) est infiniment et incessamment répété. De même, à bord des navires, le temps n'a pas de valeur, car tout devient

---

relents pédérastes qui suggèrent une analogie entre exploitation économique et exploitation sexuelle (*CM*, 725, 955).

144 Pour Amy Parsons, Achab reproduit en réalité un système économique abstrait qui change d'objet (non plus le profit, mais la vengeance) mais pas de structure (« "A Careful Disorderliness": Transnational Labors in Melville's *Moby-Dick* », *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, vol. 58, n° 1, 2012, p. 82).

145 *MD*, 24, 797.

146 *MD*, 100, 875.

147 *O*, 493, 530.



potentiellement travail, ou orienté vers le travail. Dans *Moby-Dick*, néanmoins, le temps d'Ismaël est un temps vécu, qui peut être suspendu et troué par la rêverie considérée comme une pratique alternative du temps et de l'espace, qui donne du plaisir. Dans *White-Jacket*, Vareuse-Blanche avait fait état de son goût de la rêverie lors des quarts de nuit : « Comme je suis d'humeur méditative, je montais souvent, la nuit, dans la mâture, et [...] je m'emmitouflais dans ma veste et donnais libre cours à mes pensées<sup>148</sup>. » Il y a là relâchement et création d'un espace de méditation. De la même manière, Ismaël est prompt aux rêveries méditatives. Néanmoins, il en souligne aussi les dangers à bord lorsqu'il met en garde les « jeunes philosophes étourdis » qui prennent la mer (comme lui-même) et se laissent aller à « dormir » et « rêver » en haut du mât<sup>149</sup>. C'est son cas dans « The Try-Works », où il se relâche au travail, assailli de « visions » de « folie », « rougeur » et « horreur ». Son « court somme » involontaire, suivi d'une « fantastique hallucination nocturne », met en danger tout l'équipage, symbole s'il en est de la dangerosité du temps non productif sur le bateau-monde capitaliste<sup>150</sup>. Le corps méditatif parfois rêve et s'efface et oublie l'économie du corps-travail, selon laquelle il ne devrait pas y avoir de rêverie possible. Il y a là déprise et dépossession, par quoi fantasmes et rêveries deviennent des manifestations du principe de plaisir prévalant temporairement sur le principe de réalité, mais celui-ci peut faire retour sous la forme d'un danger de mort.

Les percées de temps vécu dans l'espace-temps du travail peuvent s'accompagner des accessoires clefs des plaisirs à bord. Dans *Omoo*, le narrateur note que rien ne vaut le tabac pour susciter la rêverie et maximiser le plaisir, qui est aussi un luxe : « Pour jouir pleinement de cette volupté [*luxury*], il est nécessaire de s'abandonner à une sorte de rêverie songeuse que seuls connaissent les amateurs de tabac<sup>151</sup>. » Dans *White-Jacket*, « se laisser emporter doucement par la rêverie »

---

148 *WJ*, 404, 427.

149 *MD*, 186, 961-962.

150 *MD*, 464-465, 1246-1247.

151 *O*, 336, 370.

est un moyen de passer le temps lorsque les tâches se relâchent, mais aussi de jouir de son temps en imaginant des plaisirs et des espaces autres (« foyer et [...] tartines de beurre »), c'est-à-dire convoquer et construire un espace-temps alternatif<sup>152</sup>. Il s'agit précisément de la raison pour laquelle Vareuse-Blanche se rebelle contre l'assignation du plaisir de fumer à un temps et un espace obligatoires, ce qui constituerait un espace-temps-travail : « Eh quoi ! Doit-on fumer l'œil fixé sur un cadran solaire ? Fumer au commandement ? Fumer doit-il devenir un métier [*trade*], un travail [*business*], un vulgaire emploi périodique [*recurring calling*]<sup>153</sup> ? » Il faut donc considérer la rêverie comme une *epochè*, une suspension temporaire et subjectivante du temps et de l'espace de la productivité économique, mais aussi une suspension des valeurs idéologiques admises<sup>154</sup>. La rêverie n'est pas un temps de loisir opposé au travail, c'est un temps qui est pris dans et sur le travail, contrairement aux loisirs imposés par la domination pour mieux s'exercer. Le travailleur hédoniste melvillien n'est pas susceptible d'être l'objet du reproche traditionnellement adressé à l'hédoniste, celui de l'incapacité à s'inscrire dans le temps, puisqu'il y est toujours inscrit de force. Il est en revanche tout à fait capable de le troubler et d'en suspendre la linéarité. La rêverie et ses plaisirs sont de l'ordre d'un acte de subjectivation, un moment d'indolence où il est possible de jouir de son être tout en s'en dépossédant. Les narrateurs melvilliens peuvent ainsi subjectiviser l'espace-temps du travail à défaut de pouvoir y échapper. Face à l'ordre du travail-souffrance comme face à l'ordre disciplinaire, il devient possible pour les marins, tel Ismaël, d'élargir la sphère de leur plaisir par certaines techniques (dirait Foucault) ou tactiques (dirait de Certeau)<sup>155</sup>. Il y a là création d'une « intimité » dans l'espace panoptique

152 *WJ*, 504, 528.

153 *WJ*, 725, 756.

154 On pense à la formule de Barthes dans *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 87 : « Ne jamais assez dire la force de *suspension* du plaisir : c'est une véritable *epochè*, un arrêt qui fige au loin toutes les valeurs admises (admises par soi-même). Le plaisir est un *neutre* (la forme la plus perverse du démoniaque). »

155 Voir le chapitre 11 du présent ouvrage, « (Bio)politique des plaisirs ».

du navire, selon la définition d'Agamben : « l'usage de soi en tant que relation à un inappropriable<sup>156</sup>. »

La rêverie de toutes les rêveries prend bien sûr place dans le chapitre « A Squeeze of the Hand » de *Moby-Dick*. Il met en scène le retour des affects de plaisir dans le travail, non plus comme une sublimation répressive, mais comme une sublimation non répressive, qui, littéralement, « s'exprime », au sens physique et linguistique du terme (Ismaël use d'une prétéition lorsqu'il utilise l'expression « cet indicible blanc », « *that inexpressible sperm* »). L'on devine le lien établi avec la production du feu taïpie. Il s'agit bien d'une scène de travail : « Notre travail [*business*] consistait à ramener ces grumeaux à leur fluidité naturelle », mais toute souffrance au travail en est absente ; la scène est au contraire marquée par le retour du plaisir pour le corps qui travaille. La « tâche » devient « douce et onctueuse », faisant contraste avec les tâches ingrates ordinaires (les « durs efforts [*bitter exertion*] au guindeau »). Les voiles du navire deviennent elles-mêmes « indolentes », et l'on soupçonne une hypallage à mots couverts par laquelle l'indolence du sujet contamine le monde<sup>157</sup>. Le corps travaillant est vivant, sentant, et la scène reprend la dynamique masturbatoire qui caractérisait l'allumage du feu taïpi : le travail est à la fois productif et improductif. Ismaël dépense sa force de travail plutôt au malaxage des mains de ses camarades qu'au spermaceti lui-même, jusqu'à détourner l'objet de son travail, non plus le spermaceti (l'objet implicite de « presser », « *squeeze* », au début du paragraphe), mais les mains (« pétrissons ces mains à la ronde ») puis les êtres (« étreignons-nous jusqu'à nous fondre les uns dans les autres »)<sup>158</sup>. Il s'agit là d'un idéal marcusien de travail-plaisir, un plaisir dérivé de l'acte de travailler lui-même, par lequel le corps qui travaille est tout entier érotisé<sup>159</sup>. Dans un monde régi par le principe de la performance, un tel plaisir au travail ne peut se produire

156 Giorgio Agamben, *L'Usage des corps. Homo sacer, IV, 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 141.

157 *MD*, 456-457, 1238.

158 *MD*, 457, 1239.

159 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, *op. cit.*, p. 201. Ismaël retrouve la leçon de l'Éclésiaste, pour qui il est possible de « jouir du bien-être au milieu de tout

qu'en marge de l'espace du travail ordinaire. C'est bien ce que réalise ici Ismaël, le rêve d'un corps au travail qui jouit sans que cette jouissance ne soit directement investie dans le travail-capital, et dont la description elle-même produit un discours et des affects érotiques. Aussi la remise en question du capital et du travail-souffrance passe-t-elle par le plaisir comme valeur alteréconomique : le travailleur assujetti à la chaîne de production économique s'en libère (pour un temps) pour mieux se dissoudre dans un nouveau rêve d'affiliation : « Allons, [...] étreignons-nous [...] jusqu'à nous perdre tous, universellement, dans le lait et le sperme de la bonté<sup>160</sup>. » Pour reprendre la formule de Cesare Casarino, « le point de ralliement de la contre-attaque face au capital est une crise du plaisir<sup>161</sup> ». Casarino voit dans ce passage l'élargissement de la « sphère du non-travail » dont parle Marx dans le *Grundrisse*. La sphère des plaisirs s'élargit, produisant un corps jouissant non assujetti à l'impératif de production, qui exprime un désir de communisme corporel, érotique et sexuel, et de nouvelles formes d'être en commun, et pas simplement une forme de consolation dans le travail<sup>162</sup>. Comme l'écrit Marx à propos de l'ouvrier : « Sa seule part de civilisation qui le distingue de l'esclave n'est possible économiquement qu'en élargissant la sphère de ses plaisirs<sup>163</sup>. » Ainsi, « qui n'est pas un esclave ? » – Ismaël.

Néanmoins, cette *époque* dans l'espace-temps économique du navire (et le récit) ne constitue que la moitié du chapitre. Après la suspension temporaire de la logique du travail productif, les affaires, industrielles autant que narratives, reprennent : « Discourant sur le spermacté, il convient que j'évoque certaines autres choses qui ont un rapport avec le blanc et touchent à la préparation [*the business of preparing*] de cette substance pour les chaudières<sup>164</sup>. » De même que le pacte de la chasse

---

son travail » (Ecclésiaste, III, 13), tradition biblique alternative à celle du travail à la sueur de son front (Genèse, III, 19).

160 MD, 457, 1239.

161 Cesare Casarino, *Modernity at Sea: Melville, Marx, Conrad in Crisis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 178.

162 *Ibid.*, p. 178, 181.

163 Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, trad. Martin Nicolaus, London, Penguin Books, 1993, p. 287.

164 MD, 458, 1239.

furieuse d'Achab n'est pas tant brisé que suspendu (« j'oubliai tout de notre horrible serment<sup>165</sup> »), la rupture avec la logique du capital fondé sur le travail-souffrance est temporaire. La jouissance d'Ismaël n'est ainsi pas un acte d'acquisition pérenne, mais un acte d'appropriation de l'espace par désappropriation de soi et des autres, une manière de jouir en fugitif, une extraction temporaire du monde des liens et des formes d'assujettissement qui est permise par le dispositif du travail à bord lui-même<sup>166</sup>. L'écriture d'Ismaël reproduit et partage cette jouissance dans la jouissance du texte, combat à la fois contre la répression idéologique et la répression libidinale. Ainsi peut-il écrire et décrire une fuite immobile (au double sens de fuir et faire fuir) de l'espace strié, une ligne de subjectivation qui fait partie intégrante d'un dispositif dont le récit rend visibles les lignes de fissure et de fracture. Comme l'écrit Casarino, « à l'autre bord du capital se déploie l'écriture de la joie [*the writing of joy*]. C'est le concept d'un tel mode d'écriture, dans lequel le corps est senti, vécu comme potentiel et multitude, que ces pages souhaitent produire. Car on oublie trop souvent que *Moby-Dick* et le *Grundrisse* sont aussi des livres joyeux<sup>167</sup> ». Ce qu'il appelle « l'écriture de la joie [*joy*] », qu'on pourrait aussi traduire par « écriture de la jouissance », relève de ce qu'on a appelé la jouissance du texte<sup>168</sup>. Le travail-plaisir de « A Squeeze of the Hand » s'intègre ainsi parfaitement à l'économie de l'écriture ismaélienne, qui privilégie la jouissance de la digression, de l'extraction, de la construction/déconstruction, du pas de deux et du pas de côté, c'est-à-dire la jouissance d'un travail qui s'abolit comme travail tout en s'effectuant.

De *Typee* à *Moby-Dick*, en passant par *Omoa*, *Redburn* et « The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids », Melville fait donc œuvre de procureur, à l'image de Marx selon Lyotard, « un auteur plein

165 *MD*, 457, 1238.

166 Selon le mot de Lacan dans *Encore*, *op. cit.*, p. 10 : « La jouissance, c'est ce qui ne sert à rien. »

167 Cesare Casarino, *Modernity at Sea*, *op. cit.*, p. 101.

168 Voir, dans le chapitre 5 du présent ouvrage, la sous-partie « Construire, déconstruire et jouir dans *Moby-Dick* ».

d'affects<sup>169</sup> » qui se trouve face au « vertige d'une terrible découverte (toujours cachée) : qu'il n'y a personne pour tenir les comptes de la souffrance et de la jouissance, et que c'est cela, aussi, la domination de l'argent-capital<sup>170</sup> ». Les narrateurs melvilliens cherchent bien, eux, à tenir les comptes (et rendre compte) de la souffrance (au travail), tout en s'évertuant à souligner ou imaginer des valeurs alternatives qui privilégient le plaisir, et ainsi mettre en scène les possibilités, potentialités et puissances du corps et sa jouissance face à la domination du capital-travail.

---

169 Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, op. cit., p. 117.

170 *Ibid.*, p. 123.







## L'ARCHIPEL DES PLAISIRS

Qu'est-ce qui fait la valeur d'une lecture? Non pas sa vérité au sens d'une adéquation (illusoire) entre l'intention d'un auteur et l'interprétation d'un lecteur, mais les suggestions et connexions inattendues auxquelles elle peut donner lieu, c'est-à-dire : ses joies. Au terme de ce livre, ce qui nous semble caractériser la fiction de Melville, c'est l'inexorabilité du plaisir malgré la douleur, la résilience de la vie contre la menace du mort, les devenirs des matières sous et dans leurs signes, la puissance des affects, comme la joie, en dépit de l'incertitude du monde, les modes d'accès individuels au plaisir au sein de dispositifs collectifs, les possibilités du discours face au vide, la traversée de formes tragiques de plaisir face à la souffrance et la mort qui rendent manifestes les potentialités de la jouissance. La dynamique antipéristatique qui anime l'œuvre de Melville lui permet de produire un discours sur le plaisir concomitant à un discours de jouissance. Si les représentations et problématisations melvilliennes du plaisir et des plaisirs sont remarquablement riches, c'est parce qu'elles se nourrissent d'intertextes multiples, en particulier bibliques, antiques et renaissants (L'Éclésiaste, Platon, Montaigne, Shakespeare, Burton, pour ne citer que les principaux), tout en s'inscrivant dans un dialogue critique avec leurs contextes historiques et socio-économiques (l'héritage des jeûnes puritains, les régimes végétariens et grahamites qui fleurissent au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les mouvements de tempérance, l'idéologie capitaliste...).

Philippe Jaworski utilisait, dans *Melville. Le désert et l'empire* (1986), la métaphore de l'archipel pour évoquer la forme de l'œuvre melvillienne. On peut désormais en regrouper les différents îlots, tous singuliers, par cette préoccupation constante bien que sous-marine : le plaisir. Les romans et nouvelles de Melville sont autant d'« épisodes » (pour reprendre une métaphore mardienne) dans un grand récit qui interroge, inquiète ou célèbre la possibilité du plaisir et des plaisirs, sous tous les

anglés : poétique, épistémologique, esthétique, éthique, diététique, religieux, social, politique et économique.

Dans *Typee*, l'accès aux plaisirs (supposés) d'avant la culture nourrit la hantise du cannibalisme, pour un narrateur immergé dans un système de plaisirs qui lui est étranger. Poussée à sa limite extrême, cette hantise du cannibalisme, c'est-à-dire la possibilité d'être consommé ou de consommer le corps de l'autre à son tour, manifeste autant qu'elle crée poétiquement, derrière les visions de corps-nourritures et les danses macabres, l'horizon d'une jouissance inter-dite. Le contrepoint d'*Omoo* met en avant la différence des systèmes économiques (et religieux) dans lesquels s'inscrivent les plaisirs polynésiens et occidentaux, ce qui permet de souligner la manière dont procède le processus colonisateur : par l'introduction de la valeur-douleur du travail et le remplacement d'une somaéconomie par une autre. Plaisir, douleur, économie et impérialisme sont ainsi liés.

546

Après ces deux récits inspirés d'expériences réelles, *Mardi* fait figure d'envolée fictive. Le roman construit l'image d'un monde-table également marqué par la joie et la souffrance, la vitalité et la mort, c'est-à-dire structuré par la mixité et l'antipéristase. À l'image d'Odo, le monde fictif de *Mardi*, comme toute l'œuvre de Melville, n'est pas « une terre de plaisir sans mélange » (« *no land of pleasure unalloyed* »<sup>1</sup>). S'y met cependant en scène le plaisir de la parole tautologique, dans la reprise de la tradition occidentale du banquet, où les paroles-nourritures peuvent être goûtées pour elles-mêmes, tout en étant porteuses de nutriments de savoirs, fantaisistes ou sérieux. La métaphysique mardienne n'est ainsi pas séparable des corps et des matières.

Dans *Redburn* et *White-Jacket*, l'initiation des personnages-narrateurs se fait par l'expérience somatique de plaisirs et souffrances qui s'inscrivent dans la mécanique biopolitique de la discipline à bord. Les relations de pouvoirs et les discours (juridiques et tempérants) qui constituent les dispositifs de plaisirs possibles pour les marins ont pour effet « pervers » et inattendu de nourrir la production, dissémination et dissimulation de plaisirs transfuges. Il ne s'agit toutefois pas là d'un « mal » univoque.

---

1 *M*, 774, 853.

On retrouve, dans *Moby-Dick*, une biopolitique des corps. Achab sait contrôler les membres de son équipage aussi bien par leur crainte que par leurs appétits de plaisirs mondains. Lui-même, grand ascète, renonce à ses plaisirs pour mieux goûter la jouissance de sa volonté de pouvoir. Ismaël en est à la fois juge et partie, témoin et victime. Cependant, son récit ne manque pas de mettre en scène sa propre jouissance, dans des moments de suspension fugitive de la logique disciplinaire ou laborieuse, et dans une posture esth/éthique caractérisée par l'humour, qui permet la concomitance du plaisir et du tragique. Son discours cétologique, à défaut de pouvoir parfaitement saisir son objet d'étude ou d'en représenter adéquatement le corps, met en avant, par la théâtralisation de l'acte de vouloir connaître et la physiologie du sublime, l'expérience affective de la pensée et la jouissance de la quête épistémologique. L'inachèvement n'est pas un échec, c'est une joie. Philosophe du ventre et critique des régimes inappropriés, Ismaël est peut-être le seul véritable épicurien, au sens noble, de la fiction melvillienne, et en bon épicurien, il trouve en Quiqueg un ami de cœur avec qui partager ses plaisirs et en tirer une vertu.

Pierre, dans le roman du même nom, partage avec Achab le choix d'une *épistémè* de la souffrance. Bien qu'elle le conduise à la mort, et sans que l'on puisse savoir si Pierre avait finalement tort ou raison, cette *épistémè* a le mérite de souligner les liens entre affect et intellect, affection et cognition, affectivité et pensée. *Pierre* est un autre grand roman de la matière, comme le signale l'importance centrale des métaphores diététiques dans l'œuvre : les lignées s'identifient à leurs tables, les individus à leurs régimes. Le destin lui-même est une question de choix (diététique). Pierre, écrivain romantique raté, choisit un régime d'écriture ascétique historiquement situé, qui ne lui permet pas d'échapper à un destin qu'il a lui-même nourri. Il parvient cependant finalement à y acquiescer, avec une joie « perverse » et tragique, à la fois vitale et morbide, qui le conduit à un ultime acte d'affirmation et de destruction simultanées de soi : le suicide. C'est sa jouissance.

Israël, contrairement à Pierre, n'est pas un homme de douleurs. Il est porté par le goût du plaisir, sans qu'il puisse néanmoins en faire son destin. Sa vie est celle d'un homme infâme pris dans les turbulences

de l'histoire, vie mineure et marginale dans l'Amérique franklinienne naissante. Car dans *Israel Potter*, l'homme illustre, c'est Franklin, grand ascète à grande santé, qui est l'image (*èthos*) d'un régime promis à un succès capital, fondé sur une économie parcimonieuse des plaisirs, auquel Israël n'est pas converti.

548

Dans *The Confidence-Man*, le *Fidèle* est un microcosme de cette Amérique du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle dont Franklin fut l'un des pères fondateurs. La grande santé de l'escroc s'y manifeste sous une forme bien différente : l'escroc est l'instrument d'une perturbation hyperbolique interrogeant aussi bien les plaisirs de la sociabilité et de l'amitié que les rapports de vin et vérité. Il est un mobile qui souligne l'instabilité des rapports entre signes et objets, accessoires et effets. Cette instabilité n'est pas un désespoir du sens : au contraire, elle met en scène la puissance et jouissance du faux, la vérité des affects quand bien même ils seraient faussés, la performativité de la parole face à l'incertitude des origines, la profondeur des surfaces. À la suite de *Mardi*, *The Confidence-Man* est le paradoxe en acte d'un vide qui est un plein, d'un nihilisme qui crée : l'absence de sens assuré est contrebalancée, dans un mouvement de branloire pérenne, par la pragmatique du discours et sa jouissance. Le sens du roman, ce sont ses effets. Ses effets, ce sont des affects.

Bartleby, dans *The Piazza Tales*, est lui aussi un mobile, bien que « pervers », immobile et indigeste. Au cours de sa grève (de la faim), il abandonne ses petits plaisirs au gingembre pour faire de sa formule son unique (parole-)nourriture. Celle-ci a pour effet de faire évoluer le régime affectif du narrateur, de l'unicité des affects métonymiques de la comédie des humeurs à leur démultiplication par la sympathie (ou l'antipathie). Que ces affects soient vrais ou faux, sincères ou hypocrites, là encore, la question a moins d'importance que la perturbation elle-même, lettre de vie dans un univers de murs morts. Dans « *The Encantadas* », le narrateur ne renonce pas à chercher des traces de plaisirs et de vie dans un territoire marqué par la souffrance et la mort, et son récit met en avant la possibilité résiliente d'une résonance affective entre observateur et espace observé, lecteur et signes. Néanmoins, une telle sympathie est remise en question dans « *Benito Cereno* », où Delano, l'observateur principal, s'aveugle sur la qualité de sa « *sympathy* », comme le montre

son usage galvaudé de la rhétorique de l'amitié, facilité trompeuse qui masque la réalité historique du rapport maître/esclave.

Parmi les nouvelles réunies sous l'étiquette *Uncollected Prose* dans l'édition Library of America (« Contes non recueillis » en Pléiade), les recherches individuelles des plaisirs possibles répondent aux diptyques critiques comme « Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs » et « The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids », qui soulignent le lien entre inégalités socio-économiques et inégalités d'accès à la nourriture et au plaisir, condamnant ainsi les mécanismes de la bioéconomie et la somaéconomie libérales. « I and My Chimney » met en scène un combat personnel contre les régulations tempérantes publiques et privées des plaisirs domestiques masculins, dont on trouve aussi les traces dans « The Apple-Tree Table », où les codes et affects du sublime gothique, *delight* et *terror*, prennent une forme parodiée qui en amoindrit le sens et les effets. À l'inverse, le narrateur de « The Fiddler » parvient à reconnecter esthétique et somatique dans son réapprentissage du plaisir esthétique.

Enfin, *Billy Budd* signale un changement de paradigme historique dans les plaisirs possibles entre amis/amants. Là où, dans *Moby-Dick*, Quiqueg et Ismaël pouvaient jouir du plaisir de leur compagnie sous une courtépointe d'innocence, dans *Billy Budd*, le meilleur ami, Vere, n'est plus celui qui donne du plaisir, mais celui qui donne la mort, dans un paroxysme d'aimance et son retournement « pervers », lié au monde des formes juridiques et historiques. L'éromène, anachronique, n'a plus lieu d'être dans une nouvelle écrite à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais la mort n'est rien pour lui, car Billy est atomisé en son récit.

On le voit, les représentations et problématisations du plaisir dans l'œuvre en prose de Melville ne manquent pas de « perversité », c'est-à-dire, de complexité, de retournements inattendus et potentiellement contradictoires, via leur confrontation à la souffrance, qui en font toute la richesse. C'est le principe de la jouissance. Bien sûr, certains îlots de l'archipel melvillien des plaisirs restent encore, à l'issue de ce livre, en partie inexplorés. Si notre propos était d'abord d'étudier les formes de production d'un discours sur le plaisir chez Melville, les plaisirs, souffrances et jouissances de l'écriture ou de la lecture elles-mêmes n'ont

été abordés que latéralement, à l'occasion d'autres questions. Le mystère de la transmutation d'affects opérée par l'écriture – telle que décrite par le narrateur de *Pierre* à propos de son personnage principal, qui, « avec un sentiment de mort et de misère en lui, [crée] des formes de joie et de vie<sup>2</sup> » (à l'image, peut-être, de l'auteur-Melville) – mériterait par exemple d'être inspecté plus avant, tout comme les plaisirs et déplaisirs de lecture (empathique) que l'œuvre de Melville ne manque encore pas de produire pour des lecteurs contemporains.

Sur le plaisir chez Melville, et plus généralement dans la littérature américaine du XIX<sup>e</sup> siècle, bien des livres, et des thèses, sont encore possibles.

---

2 *P*, 1028, 393.

# **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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 Fear*, Athens, University of Georgia Press, 1992.
- WARNER, Nicholas O., *Spirits of America: Intoxication in Nineteenth-Century American Literature*, Norman, University of Oklahoma Press, 1997.
- WIEGMAN, Robyn, « Melville's Geography of Gender », *American Literary History*, vol. 1, n° 4, 1989, p. 735-753.
- WRIGHT, Nathalia, *Melville's Use of the Bible*, Durham, Duke UP, 1949.
- , « Melville and "Old Burton," with "Bartleby" as an Anatomy of Melancholy », *Tennessee Studies in Literature*, n° 15, 1970, p. 1-13.
- ZAGARELL, Sandra, « Reenvisioning America: Melville's "Benito Cereno" », dans Robert E. Burkholder (dir.), *Critical Essays on Herman Melville's "Benito Cereno"*, New York, Maxwell Macmillan, 1992, p. 127-145.

Études sur le contexte littéraire, historique, social et culturel des États-Unis  
au XIX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle*, Grenoble, ELLUG, 2010.
- LYSAKER, John T. & ROSSI, William (dir.), *Emerson & Thoreau: Figures of Friendship*, Bloomington, Indiana UP, 2010.
- MATTINGLY, Carol, *Well-Tempered Women: Nineteenth-Century Temperance Rhetoric*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1998.
- MCWILLIAMS, Mark, *Food and the Novel in Nineteenth-Century America*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2012.
- NISSENBAUM, Stephen, *Sex, Diet, and Debility in Jacksonian America: Sylvester Graham and Health Reform*, Westport, Greenwood Press, 1980.
- NOBLE, Marianne, *The Masochistic Pleasures of Sentimental Literature*, Princeton, Princeton UP, 2000.
- PARSONS, Elaine Frantz, *Manhood Lost: Fallen Drunkards and Redeeming Women in the Nineteenth-Century United States*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2003.
- PÉTILLON, Pierre-Yves, *La Grand-route. Espace et écriture en Amérique*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

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

566

### Études sur le plaisir et les plaisirs

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

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

- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], trad. Janine Altounian, André Bourguignon & Pierre Cotet, Paris, PUF, 2013.
- , *Le Malaise dans la culture* [1930], trad. Pierre Cotet, René Lainé & Johanna Stute-Cadiot, Paris, PUF, 1995.
- HELLER, Terry, *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*, Urbana Chicago, University of Illinois Press, 1987.
- JAMESON, Fredric, « Pleasure: A Political Issue », dans *The Ideologies of Theory*, London, Verso, 2008, p. 372-385.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. Alexis Philonenko, Paris, Vrin, 1993.
- , *Anthropologie du point de vue pragmatique* [1798], trad. Michel Foucault, Paris, Vrin, 1970.
- KRINGELBACH, Morten L. & BERRIDGE, Kent C. (dir.), *Pleasures of the Brain*, Oxford, OUP, 2010.
- LACAN, Jacques, *Encore (1972-1973)*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- , *Éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- LE BRETON, David, « Entre douleur et souffrance : approche anthropologique », *L'Information psychiatrique*, vol. 85, n° 4, 2009, p. 323-328.
- LEE, Eunny P., *The Vitality of Enjoyment in Qohelet's Theological Rhetoric*, Berlin, W. de Gruyter, 2005.
- MARCUSE, Herbert, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry Into Freud* [1955], New York, Vintage Books, 1962.
- MASSUMI, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke UP, 2002.
- MOULINIER, Didier, *Dictionnaire de la jouissance*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- NASIO, Juan David, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Rivages, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* [1872], dans *Œuvres*, éd. Jean Lacoste & Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, t. I.
- PLATON, *Phèdre*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, t. IX, 2<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> baron  
Byron, *dit* Lord 40, 115, 354-356,  
357, 358n, 359n, 448.

### C

---

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

### D

---

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

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

DARWIN, Charles 220.

DEFOE, Daniel FOE, *dit* 526.

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

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

DICKENS, Charles 121n.

DICKINSON, Emily 358n.

DIDEROT, Denis 262, 276n.

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

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

---

## E

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

EDWARDS, Jonathan 334-335.

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

ELLIS, William 86n.

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

ENGELS, Friedrich 217.

ÉPICURE 264n, 265n, 325.

ÉRASME, Didier 193, 198n.

---

## F

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

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

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

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

---

## G

GAINSBOROUGH, Thomas 239.

GIDE, André 535.

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

GRAHAM, Sylvester 351-354, 358, 375.

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

---

## H

HAFIZ, Chams al-Dīn Muhammad 127.

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

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 290, 453.

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

HOMÈRE 120, 127, 463.

HUME, David 372n.

---

## J

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

JOHNSON, Samuel 75, 448.

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



---

**K**

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

---

**L**

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

---

**M**

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

---

**N**

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

---

**O**

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

---

**P**

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

---

**R**

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

S

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

T

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

W

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

Z

- ŽIŽEK, Slavoj 26, 341n.

## INDEX DES ŒUVRES DE MELVILLE

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

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

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

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

*Uncollected Prose*

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

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

- « The 'Gees » 80;

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

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

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

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

- « The Two Temples » 64n, 236, 533.

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

## INDEX DES NOTIONS

### A

---

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

### B

---

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

### C

---

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

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

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

convivialité *voir* commensalité.

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

— femme-fruit 72-75, 80, 99, 100;

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

## D

---

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

diète *voir* jeûne.

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

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

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

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

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

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

## E

---

*ekphrasis* 102, 109.

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

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

*époque* 442, 538, 540.

érase et éromène 455-474.

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

*éros* et *thanatos* 103, 109, 320.

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

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

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

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

## F

---

femme-fruit *voir* corps-nourriture.

festin *voir* banquet.

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

## G

---

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

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

## H

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

homme-viande *voir* corps-nourriture.

homoérotisme 431n, 453, 455, 464.

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

humeurs

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

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

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

## I

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

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

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

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

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

## J

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

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

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

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

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

— du faux 207, 208, 210-211, 548;

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

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

— (trouble de) 369.

## M

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## N

---

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

## P

---

parole-nourriture *voir* discours-nourriture.

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

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

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

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

*philia* *voir* éros et *philia*.

pittoresque 239-240, 242.

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

profondeur *voir* surface et profondeur.

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

— calvinisme 12, 212, 278-280 ;

— luthéranisme 278n, 280.

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

## R

---

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

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

ruse *voir* stratégie et tactique.

## S

---

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



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

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

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

sociabilité *voir* commensalité.

somaéconomie *voir* bioéconomie.

souffrance *voir* douleur.

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

stylistique de l'existence *voir* esthétique.

subjectivation *voir* assujettissement.

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

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

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

## T

tabac *voir* matières à plaisirs.

tactique *voir* stratégie et tactique.

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

tempérance 333, 353n, 381, 385, 498;

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

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

*thanatos* *voir* éros et *thanatos*.

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

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

travail-plaisir *voir* valeur-plaisir.

travail-souffrance *voir* valeur-douleur.

## V

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

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

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

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

vérité

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

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



## REMERCIEMENTS

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

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

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

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

Joyeux anniversaire Herman.



## TABLE DES MATIÈRES

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

589

### PREMIÈRE PARTIE

## POÉTIQUE DES PLAISIRS

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

DEUXIÈME PARTIE

SÉMIOTIQUE, ÉPISTÉMOLOGIE  
ET ESTHÉTIQUE DES PLAISIRS

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

590

TROISIÈME PARTIE

ÉTHIQUE ET DIÉTÉTIQUE DES PLAISIRS

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

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

QUATRIÈME PARTIE  
SOCIALITÉ, POLITIQUE  
ET ÉCONOMIE DES PLAISIRS

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

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