

# 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

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

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

## NOTE ÉDITORIALE

8

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

## L'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'emplit 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, singes 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

166

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 cétopologique 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 cétopologique pointe ainsi l'excès des signifiants. La cétopologie 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 sério-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 [*heartly 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 déchante, 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 la 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 poétique 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.

# **Bibliographie sélective**



## SOURCES PRIMAIRES

### Œuvres de Herman Melville

#### Éditions américaines de référence

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

#### Autres éditions américaines

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

#### Éditions françaises de référence

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

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

#### Ressources en ligne

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

#### Œuvres américaines citées

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### Autres œuvres citées

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## SOURCES SECONDAIRES

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

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

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

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

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

- LUDOT-VLASAK, Ronan, « Cartographies de l'imaginaire : la subversion du discours scientifique dans l'écriture melvillienne », dans LUDOT-VLASAK, Ronan & MANIEZ, Claire (dir.), *Discours et objets scientifiques dans l'imaginaire américain du XIX<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.

éraсте et éromène 455-474.

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

*éros* et *thanatos* 103, 109, 320.

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

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

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

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

## F

---

femme-fruit *voir* corps-nourriture.

festin *voir* banquet.

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

## G

---

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

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

## H

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

homme-viande *voir* corps-nourriture.

homoérotisme 431n, 453, 455, 464.

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

humeurs

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

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

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

## I

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

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

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

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

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

## J

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

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

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

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

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

— du faux 207, 208, 210-211, 548;

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

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

— (trouble de) 369.

## M

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## N

---

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

## P

---

parole-nourriture *voir* discours-nourriture.

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

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

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

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

*philia* *voir* éros et *philia*.

pittoresque 239-240, 242.

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

profondeur *voir* surface et profondeur.

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

— calvinisme 12, 212, 278-280 ;

— luthéranisme 278n, 280.

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

## R

---

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

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

ruse *voir* stratégie et tactique.

## S

---

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

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

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

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

sociabilité *voir* commensalité.

somaéconomie *voir* bioéconomie.

souffrance *voir* douleur.

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

stylistique de l'existence *voir* esthétique.

subjectivation *voir* assujettissement.

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

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

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

## T

tabac *voir* matières à plaisirs.

tactique *voir* stratégie et tactique.

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

tempérance 333, 353n, 381, 385, 498;

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

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

*thanatos* *voir* éros et *thanatos*.

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

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

travail-plaisir *voir* valeur-plaisir.

travail-souffrance *voir* valeur-douleur.

## V

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

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

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

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

vérité

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

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



## REMERCIEMENTS

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

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

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

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

Joyeux anniversaire Herman.



## TABLE DES MATIÈRES

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

589

### PREMIÈRE PARTIE

## POÉTIQUE DES PLAISIRS

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

DEUXIÈME PARTIE

SÉMIOTIQUE, ÉPISTÉMOLOGIE  
ET ESTHÉTIQUE DES PLAISIRS

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

590

TROISIÈME PARTIE

ÉTHIQUE ET DIÉTÉTIQUE DES PLAISIRS

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

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

QUATRIÈME PARTIE  
SOCIALITÉ, POLITIQUE  
ET ÉCONOMIE DES PLAISIRS

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

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