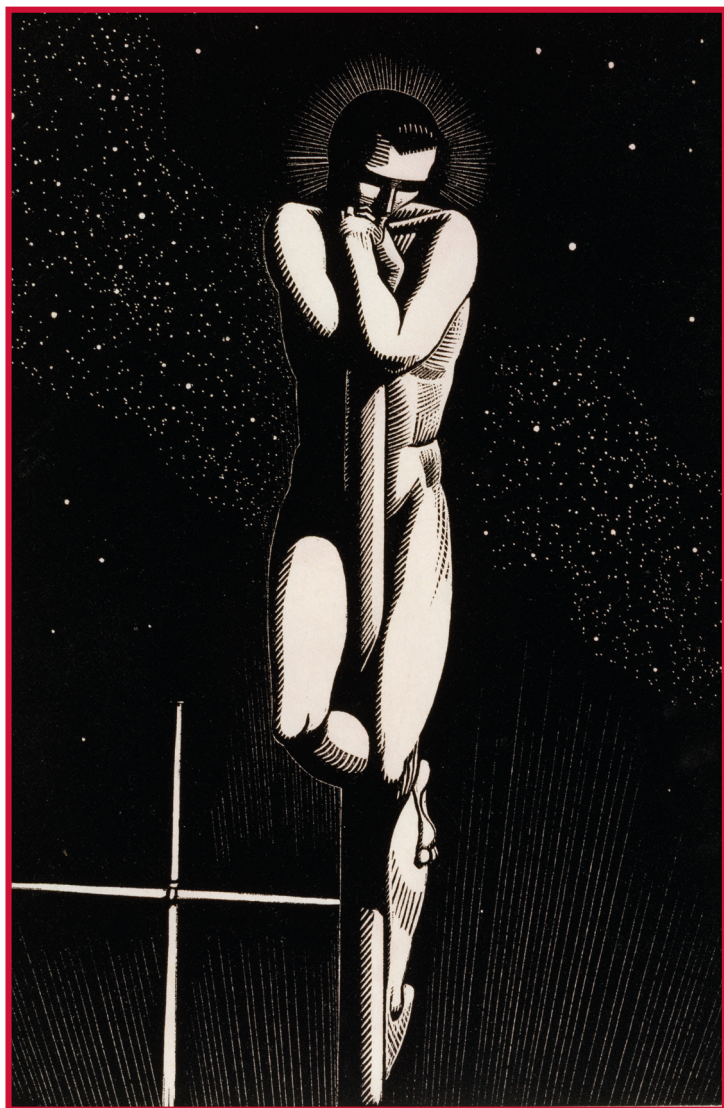


Melville et l'usage des plaisirs



Édouard Marsoin

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

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

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

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

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

sup.sorbonne-universite.fr

MELVILLE ET L'USAGE DES PLAISIRS



Mondes anglophones

Série Americana dirigée par Marc Amfreville

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

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

De la diversité en Amérique
Olivier Richomme

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

série Americana/AFEA

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

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

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

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

Les Indiens dans le Western américain
Mathieu Lacoue-Labarthe

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

Édouard Marsoin

**Melville
et l'usage des plaisirs**

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

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

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

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

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

SUP

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

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

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

NOTE ÉDITORIALE

8

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

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

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

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

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

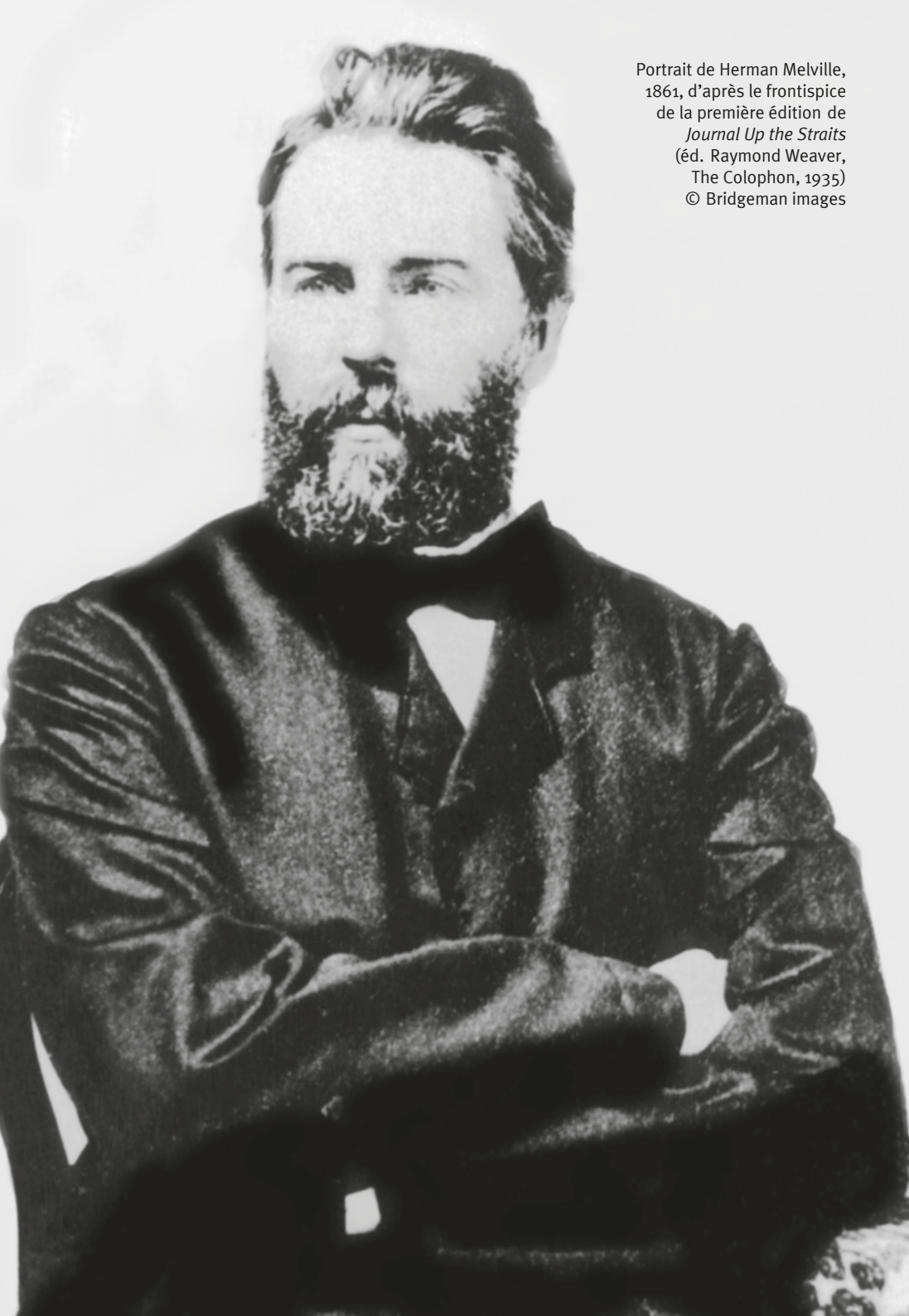
CM *The Confidence-Man: His Masquerade*, New York, Library of America, 1984.

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

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

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

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



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

ESTH/ÉTHIQUES DE LA JOIE

Dans le tumulte de la chasse perpétuelle qui donne sa forme à *Moby-Dick*, le chapitre « The Grand Armada » décrit quelques minutes heureuses, un temps d'arrêt dans la poursuite infernale, lorsque la pirogue d'Ismaël et Quiqueg atteint le for intérieur de l'armée des cétacés, « ce monde de calme enchanté qu'abrite, dit-on, le centre de tout tumulte¹ ». Cette insularité heureuse devient pour Ismaël une métaphore du sujet. Là encore, la perception de formes de vie animales est l'occasion d'une méditation sur la forme d'une vie :

Ainsi, toutes cernées qu'elles fussent par les tourbillons concentriques de la terreur et de l'épouvante, ces créatures insondables, au centre des cercles, se livraient sans contrainte et sans peur à toutes sortes d'occupations paisibles, et même s'abandonnaient en toute sérénité aux délices du badinage. De semblable manière, au plus fort de la tempête atlantique de mon être [*the tornadoed Atlantic of my being*], je m'ébats malgré cela [*still*] à tout jamais dans le silence et la paix [*in mute calm*]; et tandis que les lourdes planètes d'une affliction sans remède accomplissent autour de moi leur course, loin dans les profondeurs de mes terres intérieures je folâtre tout de même [*still*] dans les eaux éternellement douces de la joie [*the eternal mildness of joy*]².

Cet îlot de joie intérieure ne se comprend qu'en contexte : la douceur de cette joie est mise en valeur par le contraste de la violence du monde qui l'entoure. Elle n'existerait pas sans. Il y a résistance de la joie (l'adversatif *still* est important) : ainsi demeure la tension antipéristatique de la joie et de la terreur, perçue en termes de siège, ce qui rappelle l'étymologie du terme *antipéristase* selon d'Alembert : « Ce mot est Grec,

1 MD, 426, 1206.

2 MD, 428-429, 1208-1209. Traduction légèrement modifiée.

ἀντιπερίστασις, & se forme de ἀντί *contra*, contre, & περίσταμαι, être autour ; comme qui diroit *résistance* à quelque chose qui entoure ou assiege³. » Le sujet est habité par une joie mystérieuse alors même qu'il habite un monde d'affliction, le « calme » de la joie paisible contraste avec la « tempête » qui l'entoure⁴. L'opposition pourrait paraître statique, mais il n'en est rien, car le calme, pour Ismaël, qui inverse singulièrement les termes spatiaux de la comparaison, est « le revêtement extérieur dont [la tempête] est enveloppée⁵ ». Il est ainsi déjà travaillé par la potentialité de la tempête. De même, pour exister, la joie requiert la potentialité de l'horreur et de la terreur. Le sentiment de soi est nourri par ce contraste : le sujet vit sur la ligne de faite de joie et terreur. C'est le sens de l'avertissement d'Ismaël concernant l'« enchantement » des rêveries en haut du mât. Le sentiment de la dépossession de soi dans le « Tout » du monde est éphémère, avant que le risque de la chute ne signifie le retour de l'identité personnelle : « Mais tandis que tu dors et rêves de la sorte, [...] lâche ta prise ne fût-ce qu'un instant, et alors te revient dans l'horreur le sentiment de ton identité. [...] Prenez donc garde, jeunes panthéistes⁶ ! » Ismaël redéfinit le panthéisme gothéen/spinoziste en mettant l'accent sur le contraste et la précarité permanente. La terreur répond à la joie, et réciproquement⁷.

L'idéal d'insularité ismaélien n'est ainsi pas une ataraxie : il est une joie qui insiste et persiste dans un océan perpétuellement et dangereusement

3 Jean Le Rond d'Alembert, s. v. « Antipéristase », dans Denis Diderot & Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.* [1751], éd. Robert Morrissey & Glenn Roe, University of Chicago, The ARTFL Encyclopédie Project, en ligne : <http://encyclopedia.uchicago.edu>, consulté le 11 octobre 2018.

4 Ismaël reprend une image du sujet-île déjà utilisée dans « Brit » : « Car de même que cet océan d'épouvante cerne un continent verdoyant, de même il se trouve dans l'âme humaine une île de paix et de joie, une Tahiti ceinturée de toutes les horreurs d'un monde à demi connu. » (*MD*, 311, 1087.)

5 *MD*, 317, 1094.

6 *MD*, 186, 962.

7 L'équilibre déséquilibré du monde (« *the uneven balance* ») peut ainsi être source de terreur, comme le montre brillamment Paul Hurh (*American Terror: The Feeling of Thinking in Edwards, Poe and Melville*, Stanford, Stanford UP, 2015, p. 191-192), mais aussi de joie.

mobile. La dynamique antipéristatique ne disparaît jamais. Bien plus que simplement rhétorique, l'opposition dynamique de joie et terreur définit à la fois des conduites éthiques et des formes esthétiques, qu'on appellera des esth/éthiques.

DE LA POSSIBILITÉ D'ÊTRE JOYEUX

Dans un poème de 1964 intitulé « Ahab at the Helm », Ray Bradbury – qui signa le scénario de l'adaptation de *Moby-Dick* par John Huston en 1956 – conclut : « Et quelque part les professeurs chantent et rient, quelque part les spécialistes crient / Mais il n'y a pas de joie chez Melville – Le puissant Achab a frappé⁸. » Contrairement à ce constat, remarquons que face à Achab, Ismaël est ce poète savant qui chante et qui rit. Il y a bien de la joie chez Melville : elle est même un mystère. Dans un monde composite, sans cesse parcouru de souffrances et de mort, comment peut-on être joyeux ? C'est ce que se demande Redburn : « Entourés que nous sommes par les besoins et les malheurs de nos semblables, et pourtant enclins à suivre nos plaisirs sans songer à leurs souffrances, ne sommes-nous pas comme des hommes qui veillent un cadavre et s'amuse[n]t [*making merry*] dans la Maison des morts⁹ ? », question éthique qui reste ouverte, peut-être parce qu'elle est posée en termes inconciliables : le droit au plaisir face à une inégalité de fait. Plaisir et joie font scandale face à la souffrance d'autrui. Néanmoins, c'est aussi le propre de la joie, comme l'explique le narrateur de « The Encantadas », qui demande, après avoir décrit la désolation des îles : « Étant donné la description ci-dessus, peut-on être gai sur les Encantadas ? » Sa réponse est claire : « Eh oui ! Montrez à un homme où est la gaieté [*gayety*], et il sera gai [*gay*]. En vérité, quelque cendreuses et pénitentielles que soient ces îles, peut-être leur tristesse n'est-elle pas sans mélange¹⁰. » Il y a résilience de la gaieté. La véritable question tragique n'est ainsi pas

8 Poème publié de manière posthume dans Ray Bradbury, *I Live by the Invisible: New and Selected Poems*, Cliffs of Moher, Salmon Poetry, 2002, p. 23.

9 R, 188, 204.

10 PT, 350-351, 769. Traduction légèrement modifiée.

celle de l'existence de la souffrance, mais celle de la possibilité de la joie et de ses usages¹¹.

L'Éclésiaste : joie et vanité

Pour Clarel, la terre sainte est une terre « vaine » d'où la joie semble « exclue », et le renoncement à la joie s'accompagne d'une crise de la foi¹². En ce sens, le poème reflète le statut théologique ambivalent de la joie dans la tradition protestante, dont la présence est la récompense des vertueux dans la Bible¹³, et dont l'absence peut ainsi signifier le risque d'un défaut de grâce¹⁴. Le silence de Dieu rend, dans la fiction melvillienne, le statut de la joie encore plus problématique. L'affect est pris dans des discours dont on retrouve différentes traces.

278

Dans *Moby-Dick*, le sermon du père Mapple (Father Mapple) illustre le statut de la joie dans la tradition calviniste. L'hymne qu'il entonne résume les conditions de la joie pour le pécheur : Jonas, puni par la colère de Dieu, est prisonnier d'une terreur infernale dans le ventre de la baleine, avant qu'il ne soit sauvé par son Dieu¹⁵. Le récit de Jonas lui rend donc grâce pour cette libération qui clôt l'heure « de terreur et de joie ». Aussi la joie est-elle une récompense, comme le glose le père Mapple : « c'est l'histoire d'un péché [...], d'un châtement [...], et enfin de la délivrance et de la joie de Jonas¹⁶. » Son sermon, commentaire tropologique de cette histoire, explicite cette leçon et construit une opposition (antipéristatique) entre la réalité des souffrances terrestres et la promesse de délices célestes qui leur seront proportionnelles :

11 Pour Clément Rosset, l'étonnement premier du philosophe tragique, c'est que la joie soit (*Logique du pire. Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, 1971, p. 48).

12 C, 31.

13 Voir le Psaume v, 11 : « Alors tous ceux qui se confient en toi se réjouiront, Ils auront de l'allégresse à toujours, et tu les protégeras ; Tu seras un sujet de joie pour ceux qui aiment ton nom. »

14 Sur la notion de *joylessness* dans la théologie protestante, en particulier luthérienne, voir Adam Potkay, *The Story of Joy: From the Bible to Late Romanticism*, Cambridge, CUP, 2007, p. 73-94.

15 *MD*, 62, 837-838. Cet hymne est une réécriture d'un hymne protestant populaire de l'époque.

16 *MD*, 63, 838.

« [...] sur le tribord de chaque peine, il est des délices certaines, dont le sommet sera d'autant plus élevé que la peine aura été profonde¹⁷. » Ainsi « délices » et joie sont-elles promises à qui suit le commandement de Dieu, en résultat d'un travail de longue haleine, pour qui dira : « Je me suis efforcé de T'appartenir, plutôt qu'au monde ou à moi-même¹⁸. » La lecture de Mapple suit le postulat calviniste de la dépravation de l'homme, central dans la tradition calviniste hollandaise¹⁹, et son affect clef qui définit la relation du pécheur à Dieu : la crainte²⁰. La joie vient comme une récompense après la crainte et la soumission à la volonté divine, selon les thèses de Calvin dans son *magnum opus*, *Institution de la religion chrétienne* (1541) : « Si le croyant, atteint par l'amertume de la douleur, est retenu par la crainte de Dieu, comme par une bride, elle ne se transforme pas en colère ou autres excès. C'est cela qui produit la joie et le bonheur, lorsque le croyant, étreint par la tristesse et la douleur, reçoit la consolation spirituelle de Dieu²¹. » C'est la condition d'une « réconciliation joyeuse », après que Dieu, dit Calvin discutant le Léviathan de Job, nous a « attiré » à Lui et entièrement « abattu par la crainte²² ». Pour T. Walter Herbert, néanmoins, cette conception de la joie comme récompense, qui demande de renoncer aux joies de ce monde, n'est pas partagée par Melville²³. Il y a d'autres joies possibles.

17 *MD*, 70, 845.

18 *MD*, 71, 845.

19 T. Walter Herbert, *Moby-Dick and Calvinism: A World Dismantled*, New Brunswick, Rutgers UP, 1977, p. 113.

20 « Malheur à celui [*Woe to him*] que les charmes de ce bas monde écartent du devoir évangélique! [...] Malheur à celui qui cherche à plaire plutôt qu'à susciter l'épouvante! » (*MD*, 70, 845.)

21 Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, mis en français moderne par Marie de Védrines & Paul Wells, Aix-en-Provence/Charols, éditions Kerygma/Excelsis, 2009, p. 641.

22 T. Walter Herbert, *Moby-Dick and Calvinism*, *op. cit.*, p. 113, qui cite Calvin, *Sermons Upon the Book of Job*, trad. Arthur Golding, London, Lucas Harison and George Byshop, 1574, p. 803.

23 T. Walter Herbert, *Moby-Dick and Calvinism*, *op. cit.*, p. 115. Dans cette scène, la joie du père Mapple vient elle-même de Dieu : elle surgit dans et par la performance de son prêche. Il commence sa prière « avec des accents solennels » pour ensuite « faire carillonner joie et allégresse » (*MD*, 62, 837). À la fin du sermon, ses yeux sont « illuminés d'une joie intense » (*MD*, 70, 845).

Dans *Mardi*, le discours sur la joie de Babbalanja reflète une tradition différente. Lorsqu'il déclare que « les malheureux sont une offense à Oro, qui les a créés pour la joie », il fait écho à la tradition protestante luthérienne selon laquelle la joie est un signe du Saint-Esprit, l'attente assurée de la vie éternelle²⁴. La joie n'est pas uniquement la récompense du salut futur, mais la conséquence de la vertu présente²⁵. Dans la description de la religion d'Alma (avatar mardien du Christ) sur Serenia, Melville allégorise la relecture unitarienne du protestantisme, telle que popularisée par William Ellery Channing, comme le suggèrent quelques formules clefs qui rappellent le credo unitarien, par exemple : « Nous aimons [Alma] en vertu d'un instinct profond en nous²⁶ ». La pratique religieuse sur Serenia témoigne d'un changement complet de perspective par rapport à la vision calviniste de la joie : « Et quand nous rions, avec une joie humaine, de choses humaines, c'est alors que nous louons le mieux le grand Oro et faisons le mieux éclater l'amour du doux Alma. Cet amour nous rend joyeux, non pas tristes²⁷. » Pour les disciples d'Alma, sa parole est Amour et la foi leur « plus grande joie²⁸ ». La joie peut ainsi être mondaine. Cependant, dans le songe de Babbalanja, qui a reçu la grâce d'Alma, « les joies grossières » n'ont pas leur place au paradis, « l'immuable béatitude » est impossible : « [La] joie humaine n'a pas de place ici, pas de nom »²⁹.

Pour le père Mapple, la joie ne peut être que céleste et éternelle. Dans *Mardi*, elle ne peut au contraire qu'être terrestre et imparfaite. Ces conceptions opposées reflètent les débats théologiques de la période, entre calvinisme et unitarisme. Une troisième tradition, qui apparaît aussi bien dans *Moby-Dick* que dans *Mardi*, est issue du livre de Qohélet, dit l'Écclésiaste. C'est peut-être par un retour aux sources de l'Écriture,

24 *M*, 870, 963. Dans la théologie protestante, l'absence de joie spirituelle peut être un péché égal à celui de l'absence de foi. Voir Adam Potkay, *The Story of Joy*, *op. cit.*, p. 82-83, 89-90.

25 *Ibid.*, p. 97.

26 *M*, 1173, 1290. Voir T. Walter Herbert, *Moby-Dick and Calvinism*, *op. cit.*, p. 75.

27 *M*, 1174, 1290.

28 *M*, 1175, 1291.

29 *M*, 1179-1180, 1295-1296.

et à une conception de la joie directement héritée de l'Ancien Testament (qui examine ses conditions de possibilité dans l'existence terrestre), que l'on peut le mieux caractériser le statut de la joie chez Melville. *Mardi* est traversé de références à l'Ecclésiaste : par exemple, les deux maisons de Mondoldo, « la maison de la joie » et « la maison du deuil », reprennent deux expressions de l'Ecclésiaste (VII, 4)³⁰. Dans *Moby-Dick*, si la critique s'est plutôt concentrée sur l'influence des livres de Job ou de Jonas, l'importance de l'Ecclésiaste y est en réalité tout aussi grande³¹, comme en témoigne la lettre que Melville adressa à Hawthorne le 1^{er} juin 1851, alors qu'il en terminait l'écriture : « Je lis Salomon de plus en plus et je découvre chaque fois chez lui des significations de plus en plus profondes, inexprimables. » Il ajoute un peu plus tard : « Il me semble à cette heure que si Salomon fut l'homme le plus véridique [*the truest man*] qui ait jamais parlé, néanmoins il a un peu *arrangé* la vérité eu égard au conservatisme populaire, à moins que le texte n'ait été l'objet de force adultérations et interpolations³². » Melville fait ici état d'une difficulté récurrente dans l'histoire du livre de l'Ecclésiaste, celle de l'établissement du texte³³. S'il est délicat de savoir ce qu'il veut dire par vérité « arrangée », on peut suggérer qu'il met en avant une complexité occultée par les lectures traditionnelles du texte. Cette complexité pourrait avoir trait au statut ambivalent qu'y détient la joie.

Un passage de « The Try-Works », où Ismaël reprend l'expression « *the truest man* » utilisée par Melville dans sa lettre, fait écho aux réflexions de sa correspondance. Après avoir manqué provoquer un accident, Ismaël pense à l'Ecclésiaste qui lui rappelle la précarité de l'existence :

30 M, 870, 963.

31 Joseph Urbas a noté l'importance de l'Ecclésiaste pour Melville à propos de la joie et du « sens de l'effort humain » (*La Contingence dans les romans de maturité de Herman Melville*, thèse sous la dir. de Philippe Jaworski, Paris, université Paris-Diderot, 1993, p. 77-90).

32 Herman Melville, *D'où viens-tu, Hawthorne ? Lettres à Nathaniel Hawthorne et à d'autres correspondants*, trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1986, p. 123-124. Melville, comme ses contemporains, considérait Salomon comme l'auteur du livre de l'Ecclésiaste.

33 Voir Eunny P. Lee, *The Vitality of Enjoyment in Qohelet's Theological Rhetoric*, Berlin, W. de Gruyter, 2005, p. 8.

Le soleil ne cache pas l'océan, qui est la partie obscure de notre terre et dont il couvre les deux tiers. C'est pourquoi l'être qui possède en lui plus de joie que de chagrin, celui-là ne saurait être vrai ; il ment – ou bien ce n'est encore qu'un enfant. Il en va de même pour les livres. Le plus vrai de tous les hommes [*the truest man*] fut l'Homme de Douleur, et le plus vrai de tous les livres est celui de Salomon, et l'Ecclésiaste l'acier le mieux trempé de la souffrance. « Tout est vanité. » TOUT. Ce monde entêté n'a point encore saisi la sagesse de Salomon l'infidèle³⁴.

282

En faisant l'éloge de la souffrance, puis en condamnant les naïfs jouisseurs préférant Rabelais à Cowper, Young, Pascal ou Rousseau³⁵, Ismaël anticipe une formule d'Achab sur l'inévitabilité de la souffrance : « [...] les dieux eux-mêmes ne sont pas joyeux à jamais. La marque de naissance, triste et indélébile, gravée sur le front de l'homme n'est que le sceau de la douleur des signataires³⁶. » Néanmoins, si le passage est souvent lu comme une profession de foi en faveur de la souffrance, ce n'est pas exactement ce que dit Ismaël : si la joie est minoritaire, elle fait tout de même office de contrepoint. Joie et souffrance sont deux forces opposées qui coexistent, comme l'indique l'image du globe, dont les deux tiers sont obscurs, certes, mais le tiers restant lumineux³⁷. Suivant le goût d'Ismaël pour l'autocontradiction, ce passage est, « pourtant », immédiatement suivi de sa remarque, plus nuancée, sur la folie de la souffrance, où il propose l'image antipéristatique de l'aigle. Lui-même, dans son récit, ne renonce ni à la joie ni au plaisir³⁸. De même, le texte de l'Ecclésiaste est marqué par de constants revirements : bien que tout soit vanité, dit-il, « j'ai vu que la sagesse a de l'avantage sur la folie, comme la lumière a de l'avantage sur les ténèbres [*light excelleth darkness*] » (II, 13).

34 MD, 466, 1248.

35 Tous ont la réputation d'être des écrivains mélancoliques. Il y a néanmoins chez Rousseau aussi célébration de la jouissance d'être, notamment dans les *Rêveries du promeneur solitaire* (1782).

36 MD, 507, 1289.

37 Ismaël vient de faire l'éloge du soleil : « Soleil glorieux, tout or et joie – la seule vraie lampe » (MD, 465, 1247).

38 Voir *infra*, « L'humour tragique dans *Moby-Dick* », et dans le chapitre 12 du présent ouvrage, la sous-partie « L'espace-temps économique du labeur et du plaisir ».

L'homme qui a en lui plus de joie que de chagrin ne saurait être vrai, certes, mais Ismaël ne dit pas non plus que l'homme vrai ne doit jurer que par la souffrance. L'homme vrai, au sens éthique de la vérité d'un rapport à soi et au monde, est peut-être celui qui sait à la fois souffrir et jouir, reconnaître à la fois lumière et noirceur.

Ismaël associe ici Salomon/l'Ecclésiaste à la souffrance, représentation commune dans la tradition populaire mais aussi dans d'autres œuvres de Melville. Dans *Pierre*, le narrateur appelle vanité et tristesse des « intuitions salomoniennes³⁹ ». Dans « Cock-A-Doodle-Do! », Joyeuxmusc (Merrymusk), austère et sans excès, est décrit comme possédant « l'esprit de Salomon⁴⁰ ». Dans *The Confidence-Man*, « la sobre philosophie » de Salomon est mentionnée sur la tombe d'Aster-de-Chine⁴¹. Ces références concordent avec la vision ismaélienne de Salomon comme chantre de la souffrance et de la vanité. Néanmoins, dans « I and My Chimney », le narrateur invoque lui aussi Salomon, « dont les sentiments [...] correspondent entièrement aux [siens]⁴² ». Cette remarque ne manque pas de surprendre de la part d'un amateur de Montaigne et sa philosophie des plaisirs⁴³. Il s'agit donc soit d'une hypocrisie, soit d'une lecture qui voit aussi dans l'Ecclésiaste un discours sur la joie et les plaisirs terrestres, lecture historiquement avérée bien que minoritaire, qui est le résultat d'une tension centrale entre joie et vanité dans le livre de Qohélet⁴⁴.

Ces deux visions de l'Ecclésiaste sont liées à une ambiguïté fondamentale dans le texte biblique au sujet des plaisirs terrestres, dont Melville était

39 *P*, 707, 83.

40 *UP*, 456, 1217. Néanmoins, toute la nouvelle peut être lue comme une méditation sur la joie, en particulier la joie mystique (et finalement mortelle), procurée par le coq.

41 *CM*, 853, 1077.

42 *UP*, 566, 1317.

43 *UP*, 557, 1309.

44 Sur ces lectures opposées qui suggèrent que le texte de Qohélet est à la fois pessimiste et optimiste, sombre et joyeux, voir : Eunny P. Lee, *The Vitality of Enjoyment* (op. cit., p. 32), et sur le caractère positif de la joie dans l'Ecclésiaste : Roger N. Whybray, « Qoheleth, Preacher of Joy » (*Journal for the Study of the Old Testament*, vol. 7, n° 23, 1982, p. 87-98).

probablement conscient si l'on en croit les passages qu'il avait soulignés dans sa Bible⁴⁵. On peut faire l'hypothèse que si, pour Ismaël, Salomon recèle d'« insondables merveilles⁴⁶ », c'est aussi parce que les préceptes de Qohélet oscillent entre la perception de la vanité de toute chose et l'assertion de la joie possible dans l'existence incarnée. Si tout est vanité, le contrepoint de la vanité, c'est la joie. Les recommandations de l'Ecclésiaste sur ce point sont explicites et récurrentes : « J'ai donc loué la joie, parce qu'il n'y a de bonheur pour l'homme sous le soleil qu'à manger et à boire et à se réjouir » (VIII, 15). L'existence terrestre est caractérisée par l'expérience conjointe de la vanité comme constat et de la joie comme réponse. Cela décrit bien la posture éthique d'Ismaël dans son récit. Le livre de l'Ecclésiaste est le premier grand texte structuré par antipéristase, à l'image de l'ordonnement divin du monde : « Au jour du bonheur, sois heureux, et au jour du malheur, réfléchis : Dieu a fait de l'un le contrepoint de l'autre [*God also hath set the one over against the other*] » (VII, 14)⁴⁷.

Les rapports antipéristatiques de souffrance et de joie chez Melville sont ainsi liés à une lecture de l'Ecclésiaste qui reconnaît le balancement constant de la joie et de la vanité. Néanmoins, si la joie chez l'Ecclésiaste est d'inspiration divine, don et réponse de Dieu, transcendance au cœur de l'éphémère⁴⁸, Melville reconnaît dans sa fiction les ressources d'une joie sans transcendance, qui n'a pas besoin des ressorts divins.

45 Mark Heidmann, « The Markings in Herman Melville's Bibles », *Studies in the American Renaissance*, 1990, p. 380-381. Heidmann identifie les passages de l'Ecclésiaste marqués par Melville : les plus sombres (tels que I, 4, 11 ; III, 19-20 ; VI, 6 ; IX, 11) mais aussi ceux qui recommandent de prendre plaisir à l'existence terrestre (II, 13, 24 ; III, 13, 22 ; V, 18). Pour Stephen J. Bennett (« "A Wisdom that is Woe": Allusions to Ecclesiastes in *Moby-Dick* », *Literature & Theology*, vol. 27, n° 1, 2013, p. 48-64), Melville privilégie une interprétation pessimiste de l'Ecclésiaste, mais nous considérons plutôt qu'il préserve l'ambivalence du texte biblique et met en valeur un même balancement constant entre joie et vanité.

46 *MD*, 466, 1248.

47 Traduction de Louis Segond légèrement modifiée pour rester au plus près de la *King James Bible*.

48 Voir Marc Faessler, *Qohélet philosophe. L'éphémère et la joie*, Genève, Labor et Fides, 2013, p. 9, 95-96.

La joie permet de dire à la fois oui et non, et peut en cela devenir une posture éthique.

La sagesse du rire

La joie, chez Melville, n'est pas le signe de la foi, ou la certitude de la grâce, mais une forme de résilience face à l'incertitude théologique et épistémologique. Elle est à la fois acceptation et révolte, forme de persévérance dans l'être et augmentation de la puissance d'agir, dirait Spinoza, qui s'exerce face à la souffrance. Elle est aussi expressive : elle éclate dans le rire. Le philosophe, penseur du ventre, adopte une philosophie pratique du rire, comme un condiment face à l'adversité. Le rire peut ainsi avoir pour fonction d'affirmer la vie malgré la souffrance et la mort, dans un éclat d'exubérance joyeuse, comme le dit Babbalanja : « Il nous faut rire ou mourir ; rire, c'est vivre⁴⁹ », et comme le souligne Camus à propos de la fiction de Melville : « la santé, la force, un humour jaillissant, le rire de l'homme y éclatent⁵⁰ ».

Dans *Moby-Dick*, Stubb est le représentant le plus manifeste de ce rire vital hyperbolique. Il en fait le principe de sa sagesse autoproclamée (« *sage Stubb*, puisque tel est mon titre ») et déclare qu'« un bon éclat de rire est la plus sage réponse, et la plus commode, à toutes les bizarreries du monde⁵¹ ». Son rire constitue ainsi sa principale qualité de meneur : son calme « enjoué » (« *humorous* ») lui permet d'adopter une attitude parfaite dans les situations les plus critiques⁵², et de motiver ses hommes avec un ton qui mêle « la farce à la fureur » et fonctionne comme un charme, « par simple contraste » avec le danger⁵³. Ce rire a même quelque chose d'hérétique dans sa radicalité, comme le signale Ismaël mentionnant sa « bonne humeur presque sacrilège⁵⁴ ». S'il est

49 *M*, 1159, 1275.

50 Albert Camus, « Herman Melville » (1952), dans *Œuvres complètes*, t. III, 1949-1956, éd. Raymond Gay-Crosier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 899.

51 *MD*, 198, 975.

52 *MD*, 406, 1187.

53 *MD*, 248-249, 1026.

54 *MD*, 142, 918.

déconcertant par son caractère parfois « si étrangement ambigu⁵⁵ », il est aussi forcé, c'est-à-dire l'effet d'une posture éthique volontairement adoptée face au risque, par commodité, comme l'explique Stubb⁵⁶.

La sagesse du rire est l'objet d'un éloge dans le chapitre 183 de *Mardi*, qui doit se comprendre dans le cadre de l'intertexte renaissant du roman, car les auteurs renaissants héritent des « conceptions du rire exaltant, régénérant » issues du bas Moyen Âge, selon Jean-Marc Moura, qui précise que Rabelais, Montaigne puis Spinoza insistent sur « le caractère bienfaisant du rire », en particulier contre la mélancolie⁵⁷. C'est dans cette tradition que s'inscrit Babbalanja, qui cite Rabelais (« Tous les sages ont ri, [...] Rabélé hurlait de rire⁵⁸ ») et fait du rire un principe d'affirmation vitale. Il reprend et détourne les rapports de chagrin et sagesse (Ecc. 1, 18), profondeur et superficialité, en faisant du rire la sagesse suprême : « Il y a [...] une pensée profonde qui n'a que le rire pour s'exprimer. [...] la vraie souffrance a un visage gai. Il est superficiel, le chagrin qui fait triste mine⁵⁹. » Si la sagesse est dans le rire, c'est aussi parce qu'il permet de combattre le *topos* romantique du *tedium*, comme le note Taji, reconnaissant les bienfaits occasionnels du « joyeux drille », qui « allège le poids assomant [*tedium*] de l'existence »⁶⁰.

Cette jovialité renaissante fait contraste avec les nombreuses figures mélancoliques de l'œuvre melvillienne : Toby le « mélancolique » dans *Typee*, Nord le « saturnien » dans *White-Jacket*, Isabel dans *Pierre*, ou Vine dans *Clarel*. Cependant, l'importance (thérapeutique) de leurs contrepoints joyeux est tout aussi grande : Long-Spectre dans *Omo*,

55 *MD*, 249, 1026.

56 *MD*, 545, 1330.

57 Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, p. 20. Pour Rabelais, dont l'éloge du rire dans *Gargantua* est célèbre, l'humour est un « *catholicon* », terme utilisé par l'escroc dans *The Confidence-Man* pour qualifier l'humour (*CM*, 790, 1015). De même, pour Spinoza, « le rire est [...] une Joie pure », « bon pour lui-même », signe d'épanouissement de l'être, et remède pour « chasser la mélancolie » (*Éthique* [1677], éd. Robert Misrahi, Paris, PUF, 1990, p. 260).

58 *M*, 1159, 1275.

59 *M*, 1159, 1274-1275.

60 *M*, 637, 695.

Jack Chase et William (« un philosophe enjoué [*laughing philosopher*] », « remède contre la mélancolie »⁶¹) dans *White-Jacket*, Millthorpe dans *Pierre*. Si ces deux types de personnages entrent en contrepoint, c'est pour éviter toute naïveté dans la description de la joie, car les narrateurs melvilliens détestent la joie naïve : Ismaël le premier, mais aussi le narrateur de *White-Jacket*, qui critique Sans-Terre (Landless), « toujours hilare », mais « sans âme » ni « dignité humaine »⁶². La joie sérieuse reconnaît la nature composite et tragique du monde. De même, le rire peut n'être qu'une façade, comme le suggère Babbalanja (« le rire, est-ce la joie⁶³? »), qui prêche la bonne humeur mais reconnaît aussi la réalité des larmes ; il est un mélancolique, comme Ismaël, aux humeurs contradictoires (au sens psychologique comme physiologique) : « J'avais envie de pleurer, mais mon corps avait envie de rire, et nous étions en train d'étouffer tous ensemble⁶⁴. »

Dans *The Confidence-Man*, le cosmopolite fait régulièrement l'éloge de la joie, de l'humour et du rire, à la fois comme principe de vie⁶⁵ et comme opérateur critique, ainsi que le montre son conseil à l'enfant qui rit, à la fin du roman. Au vieil homme qui enjoint à l'enfant d'arrêter de rire, il répond : « Non, de grâce, [...] ne lui donnez pas à penser que le rieur est persécuté et tourné en dérision [*persecuted for a fool*] en ce bas monde⁶⁶. » Le rire n'a rien d'idiot. Plus tôt, le narrateur avait mis en garde ses lecteurs contre les préjugés qui conduisent à dénigrer la jovialité, en racontant l'anecdote d'un savant qui méprise un « godelureau », avant de se rendre compte qu'il s'agit de Sir Humphrey Davy, grand scientifique anglais⁶⁷. De même, la jovialité légère (« *jaunty levity* ») de l'homme à la casquette ne doit pas tromper : il est « capable de tenir un discours philosophique et chargé d'humanité⁶⁸ ». Il ne faut donc

61 *WJ*, 380, 402.

62 *WJ*, 721, 752 ; 723, 753.

63 *M*, 861, 952.

64 *M*, 1049, 1160.

65 *CM*, 790, 1014.

66 *CM*, 882, 1104.

67 *CM*, 673, 907.

68 *CM*, 674, 907.

pas sous-estimer l'homme qui rit, qui peut aussi penser sérieusement, associer « profondeur et légèreté » pour reprendre le titre d'un poème de Melville (« Profundity and Levity »), car selon les termes d'un autre poème : « Héroïque dans ta légèreté [*levity*] étais-tu, Jack Roy⁶⁹. »

Dans *Clarel* se pose la question : « [...] seul celui / Qui rit est considéré comme sot / Pourquoi cela ? Nous ne chercherons pas à savoir⁷⁰. » La question est en réalité complexe : le préjugé contre le rire ne doit pas faire oublier que rire et joie sont aussi des opérateurs critiques de transformation, qui retournent la défaite en victoire, la souffrance en plaisir, la tragédie en comédie, comme le montre l'humour tragique d'Ismaël dans *Moby-Dick*. « Tragique, écrit Deleuze, désigne la forme esthétique de la joie. [...] Ce qui est tragique, c'est la joie⁷¹. » Ainsi, la composante la plus centrale du tragique melvillien, ce n'est pas la souffrance (la souffrance est bête), mais plutôt la possibilité du plaisir et de la joie, l'expérience antipéristatique d'un monde composite, où terreur et joie, souffrances et plaisirs, se nourrissent mutuellement.

« TALES OF TERROR TOLD IN WORDS OF MIRTH » :

L'HUMOUR TRAGIQUE DANS *MOBY-DICK*

Joie et terreur sont deux affects complémentaires dans *Moby-Dick*, qui coexistent dans l'expérience de la vie à bord du *Pequod*, mais aussi dans un mode d'énonciation qui caractérise le discours d'Ismaël le survivant : l'humour. C'est bien d'un ton allègre que celui-ci raconte son récit de terreur, comme les harponneurs travaillant aux fourneaux, qui « narr[ent] d'un ton allègre leurs récits de terreur », dans un passage du chapitre « The Try-Works » construit sur une esthétique gothique qui conjugue isotopie de l'enfer, personnification (ou plutôt, animalisation) des éléments du décor (le vent hurle, la mer bondit, le

69 Herman Melville, « Jack Roy », *Published Poems*, éd. Robert C. Ryan, Harrison Hayford, Alma MacDougall Reising & G. Thomas Tanselle, Evanston/Chicago, Northwestern UP/The Newberry Library, 2009, p. 217. La figure de Jack Roy est inspirée de Jack Chase.

70 C, 199.

71 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, PUF, 2014, p. 26.

navire grogne), et clair-obscur en rouge et noir. Le *Pequod*, fournaise navigante, devient ainsi la « réplique matérielle momentanée de l'âme du monomaniacque qui le command[e] ». C'est donc du plus profond des ténèbres (« *that blackness of darkness* ») que surgissent les « rires barbares » et « fourchus » des harponneurs, comme des langues de feu⁷². Ce contraste de la gaieté et de la noirceur donne à leur rire quelque chose de diabolique, et même tragique, si l'on en croit les termes d'Ismaël dans un passage qui précède, associant déraison, joie et prédestination pour décrire « le vaisseau prédestiné, jovial parfois au-delà de toute raison⁷³ ». L'expression « *blackness of darkness* » fait en outre écho à « Hawthorne and His Mosses », où elle est utilisée par Melville pour souligner la réalité de la noirceur dans la fiction d'Hawthorne, sous ses apparences lumineuses⁷⁴. Or, chez Hawthorne, le rire qui surgit face à la noirceur peut détenir un « pouvoir tragique », dit le narrateur de *The House of the Seven Gables* (1851) décrivant Clifford, qui n'est pas doué de ce « pouvoir tragique du rire », « profond » et « ardent », devant les « pires aspects de la vie »⁷⁵. À l'inverse, Ismaël fait montre, dans son récit, de cette posture éthique qui consiste à rire de la noirceur (une dynamique antipéristatique), sous une forme privilégiée : l'humour⁷⁶.

Comme Stubb, Ismaël loue les vertus du rire : « un rire franc est une excellente chose⁷⁷ ». Il n'adopte cependant pas la même posture. Stubb et Starbuck définissent deux positions antithétiques : l'esprit de sérieux de Starbuck s'oppose à la philosophie hyperbolique du rire de Stubb. Leurs divergences suggèrent deux esth/éthiques, deux manières, au double sens éthique et stylistique, de mettre en forme leur rapport au monde, comme le résume Achab : « Vous êtes les deux pôles contraires d'une seule

72 MD, 464, 1246.

73 MD, 452, 1233.

74 UP, 1159. Traduit dans MD, 1099.

75 Nathaniel Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, dans *Collected Novels*, New York, Library of America, 1983, p. 493-494.

76 On ne s'intéresse pas ici aux liens entre l'humour chez Melville et les formes traditionnelles de l'humour américain. Sur cette question, voir John Bryant, *Melville and Repose: The Rhetoric of Humor in the American Renaissance*, Oxford, OUP, 1993, p. 31-128.

77 MD, 51, 825.

et même chose; [...] et vous constituez à vous deux toute l'humanité⁷⁸. » Le rire hyperbolique de Stubb n'a pas le sens du tragique: Achab critique Stubb, qui rit d'une épave (une attitude « sans âme », dit-il – l'hôpital se moque de la charité), et lui oppose la vision tragique de Starbuck, qui la perçoit au contraire comme un sinistre présage du destin. Pour Stubb, la destinée n'est jamais tragique, mais toujours confortable: c'est « l'infaillible confort de penser que tout [est] écrit d'avance », dit-il⁷⁹. En conséquence, bien que qualifié d'« humoriste » (« *one of those odd sort of humorists* ») par Ismaël⁸⁰, il est plutôt un comique, constatant et assertant le contraire (sans douleur), plutôt que relevant le sentiment (tragique) du contraire⁸¹. Face à l'étrangeté du monde, Stubb choisit le mode esthétique du comique, Starbuck celui du tragique, et Ismaël une *via media*: l'humour tragique⁸².

L'humour tragique d'Ismaël est à la fois une posture existentielle et un mode d'énonciation, c'est-à-dire une éthique et une esthétique. À la différence du comique qui relève d'une mise en scène en troisième personne, l'humour relève d'un acte d'énonciation que la narration en première personne peut véritablement « performer ». Il permet de construire et projeter un certain *ethos* d'Ismaël-narrateur tout en décrivant l'éthique d'Ismaël-personnage selon un certain style (une esthétique). Le caractère d'Ismaël, en tant qu'artiste fictif, se construit ainsi de la même façon que la spiritualité de l'artiste se dévoile dans ses traits d'humour, selon Hegel: « Dans l'humour, c'est la personne de l'artiste qui se produit tout entière dans ses traits tant particuliers que profonds, de sorte que ce dont il s'agit avant tout dans cette forme de

78 MD, 598, 1385.

79 MD, 198, 975.

80 MD, 249, 1026.

81 Selon la distinction de Luigi Pirandello entre le comique, la constatation du contraire, et l'humour, le sentiment du contraire (« Essence, caractères et matière de l'humorisme » [1908], dans *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, Paris, Gallimard, 1990).

82 Stubb et Ismaël sont d'accord pour trouver le monde étrange (« *queer* » pour l'un, « *strange* » pour l'autre) et d'en rire. Ismaël s'inscrit en outre dans la continuation de l'éloge mardien du rire, et plus particulièrement dans celle de la « gaieté désespérée » de Donjalolo (M, 827, 915).

l'art, c'est de la valeur spirituelle de l'artiste⁸³. » Dans le cadre d'un texte de fiction, l'humour narratif devient ainsi un effet de surface qui a sa profondeur, au sens où il projette et construit esthétiquement l'image d'un caractère, un *ethos*, une éthique.

Le chapitre « The Hyena » est central dans la formulation et l'illustration de cette posture esth/éthique. Après avoir décrit la vie comme une étrange affaire hybride et une « énorme farce », dont l'homme ne saisit pas les tenants et aboutissants, Ismaël décrit néanmoins une « humeur étrange et fantasque [*wayward mood*] » qui le « surprend en pleine gravité », transformant les événements de la plus grande importance en un « simple épisode de la farce universelle ». Cela constitue une philosophie éthique (une « insouciantie philosophie de desperado ») qu'Ismaël fait sienne. L'homme possédé par cette humeur « avale tout [...] ce que le monde visible et le monde invisible contiennent de plus coriace et de plus indigeste », jusqu'à « la mort même », comme l'autruche digère « balles et pierres à fusil »⁸⁴. Cette image de l'ingestion-digestion suggère que l'humoriste tragique digère les vicissitudes du monde par l'humour, défini ainsi comme une opération digestive à la fois physique et énonciative⁸⁵. Si le terme *mood* signifie en premier lieu ici une humeur, un état d'esprit, il peut aussi désigner un mode au sens linguistique (comme on parle de mode indicatif dans le système verbal), et en examinant attentivement les termes d'Ismaël (« *with it I now regarded this whole voyage of the Pequod* »), on remarque qu'il suit cette humeur à deux niveaux : lors des événements vécus par Ismaël-personnage, mais aussi au temps de l'énonciation par Ismaël-narrateur. Le déictique *now*, s'il relève clairement d'un repérage passé marqué par le prétérit, laisse tout de même entendre le présent de son énonciation

83 Georg W. F. Hegel, *Esthétique*, t. II, *L'Art symbolique*, trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, p. 356.

84 *MD*, 258, 1035.

85 En anglais, l'adjectif *wayward* désigne ordinairement une personne obstinée (« *self-willed* ») qui a le goût de la contradiction (au sens de « *perverse* »), selon le *Webster's Dictionary* de 1846 : « *Froward; peevish; perverse; liking his own way* ». L'expression « *wayward mood* » est probablement un souvenir de Shakespeare (*The Comedy of Errors*, IV, 4, l. 4).

et suggère que le récit qui est en train de se faire adopte ce même mode « humoristique ». Ce double repérage informe tout le bref chapitre, faisant de cette digestion à la fois une posture éthique adoptée dans la diégèse et une posture énonciative adoptée dans le récit rétrospectif. Ainsi se trouvent conjuguées éthique et esthétique, au sens où la posture éthique s'exprime et se constitue dans un mode du dire : l'humour.

Après la profession de foi philosophique énoncée dans un présent de vérité générale, la suite du chapitre illustre et « performe » ce processus de digestion de l'adversité par l'humour. Le dialogue entre Ismaël et ses trois interlocuteurs (Quiqueg, Stubb et Flask) reprend, empreint d'un humour pince-sans-rire : « Monsieur Stubb, je vous ai entendu dire que, de tous les baleiniers que vous avez connus, M. Starbuck, notre second, était de loin le plus avisé et le plus prudent. J'imagine donc que piquer droit sur une baleine en fuite, la voile hissée en pleine rafale dans la brume, est le comble de la sagesse chez un pêcheur de baleine⁸⁶? » On note ici certaines caractéristiques de l'humour : l'exagération du caractère solennel de la prise de parole, ainsi qu'une contradiction perçue entre le comportement dangereux de Starbuck et sa réputation de prudence. L'humour du passage prend ensuite la forme d'une parodie de discours légal. Les trois interlocuteurs deviennent les « témoins impartiaux » d'un « dossier », qu'Ismaël présente sous la forme d'un affidavit dont la dimension parodique et humoristique est soulignée par la répétition anaphorique de l'hypothétique « considérant » (« *considering* »), avant la conclusion : « [...] considérant enfin que, poursuivant le cachalot blanc, j'étais engagé dans une chasse de tous les diables – je me dis que, tout compte fait, j'avais intérêt à descendre au poste pour y rédiger le brouillon de mes dernières volontés⁸⁷. » La perspective de la mort est ainsi domestiquée par la parodie d'une déclaration légale qui conclut avec humour à la nécessité d'écrire un testament, « diversion » à laquelle les marins prennent « plaisir » : « C'était la quatrième fois que je m'y livrais au cours de ma vie nautique⁸⁸. » L'écriture du testament est ainsi

86 *MD*, 258, 1035.

87 *MD*, 259, 1036.

88 *Ibid.*

à la fois dramatisée par la parodie de discours solennel et dédramatisée par l'humour. Le testament est bien une « diversion », à la fois un divertissement et une esquivé face à la mort, qui a pour fonction de désamorcer le risque perpétuel de mort pour mieux y faire face. Ce double mouvement de dramatisation et dédramatisation (qui donne du plaisir) est, comme dans la cétologie, caractéristique de l'humour ismaélien.

L'écriture du testament est donc une performance au double sens du terme, une mise en scène et une cérémonie performative qui soulage : « Une fois la cérémonie terminée, je me sentis plus léger⁸⁹ ». En anglais, Ismaël utilise l'expression « *After the ceremony was concluded upon the present occasion* », où l'on retrouve l'ambiguïté du déictique *now*. Certes, il s'agit d'un événement passé, mais l'adjectif *present* rappelle que le récit *a posteriori* répète et continue la performance de désamorçage. La cérémonie est donc double, en tant qu'elle raconte la résolution d'Ismaël-personnage comme une conversion éthique et la perpétue par l'humour du récit lui-même, raconté rétrospectivement par Ismaël-narrateur. Tout le passage est ainsi construit sur le double jeu du double *je*, comme le signale la remarque d'Ismaël : « Je me survivais ; ma mort et mes funérailles étaient serrées à double tour dans mon coffre⁹⁰. » En anglais, l'expression « *I survived myself* » signifie littéralement qu'après avoir écrit son testament, Ismaël se considère comme vivant « en sursis », mais le prétérit anglais est ambigu, il marque aussi le dédoublement du *je* survivant, entre personnage et narrateur : le narrateur a bien *survécu* au personnage. De même, ce « coffre » fait référence au coffre où est rangé le testament, tout en revêtant un sens proleptique créé par la narration rétrospective : Ismaël, narrateur et témoin, a justement survécu grâce à un coffre (le cercueil de Quiqueg, que celui-ci utilisait comme « coffre personnel⁹¹ »). Le récit rétrospectif fait donc d'Ismaël un « Lazare » à double titre, à la fois au moment des événements, comme il l'indique lui-même, et au moment de l'énonciation. L'humour de ce chapitre est bien « lazaréen » : il permet à Ismaël-personnage et Ismaël-narrateur de

89 *Ibid.*

90 *MD*, 259, 1036-1037.

91 *MD*, 524, 1307.

coexister, au sens poétique et énonciatif du terme. Il devient ainsi ce que Jane Mushabac appelle un « humour de survie⁹² » et Jonathan A. Cook une forme de « résilience comique⁹³ ».

Dans « The Hyena », la description-performance de cette philosophie de l'humour combine donc deux traits fondamentaux de l'humour ismaélien : l'image de la digestion rappelle les origines corporelles de l'humour comme remède au déséquilibre des humeurs, et cet humour humoral devient, par la performance du discours humoristique en première personne face à la mort, un mode de discours tragique. On note ainsi, dans *Moby-Dick*, la continuité de la mélancolie et de l'humour, physiologiquement et étymologiquement liés. La voix d'Ismaël désamorçe l'angoisse de la mort et la prédestination tragique par l'humour (un humour noir). C'est donc par un retour à ses origines physiologiques que l'on peut comprendre l'esth/éthique ismaélienne de l'humour tragique.

Humour et humeurs

Ismaël est un mélancolique. Sa « noire mélancolie » (« *hypos* ») est le fondement de sa vision farcesque du monde et la raison pour laquelle il prend la mer, comme il l'explique dans le premier chapitre, où il déclare s'embarquer pour fuir la tentation du suicide, sa façon de « chasser la morosité » (« *driving off the spleen* ») et « corriger le désordre de ses humeurs »⁹⁴. Ismaël travaille ainsi contre le *spleen*, aux deux sens du terme, à la fois humeur physiologique et humeur psychologique. Ce corps humoral et ses humeurs demandent un traitement adapté : la thérapie par l'humour.

92 Jane Mushabac, « Ishmael or Ishfemale: Gender and Humor », *The Columbia Journal of American Studies Online*, 2007, en ligne : <http://www.columbia.edu/cu/cjas/ishfemale.html>, consulté le 11 octobre 2018.

93 Jonathan A. Cook, *Inscrutable Malice: Theodicy, Eschatology, and the Biblical Sources of Moby-Dick*, DeKalb, Northern Illinois UP, 2012, p. ix. Cook lit *Moby-Dick* à la lumière d'un modèle biblique alternant passages tragiques et passages comiques (p. 160). Toutefois, il s'intéresse plus au comique comme mode de mise en scène qu'à l'humour comme posture énonciative.

94 *MD*, 21, 795.

Le terme *spleen* inscrit Ismaël et son récit dans une double tradition, médicale et littéraire, qui relie la mélancolie à l'humour. Il désigne originellement, par métonymie, une affection localisée dans la rate (« *spleen* »), et par voie de conséquence un état psychologique expliqué par son origine physiologique. Selon la théorie médicale des humeurs d'Hippocrate, qui imprègne toute la physiologie de la Renaissance⁹⁵, la mélancolie, ancêtre du *spleen*, s'expliquait par le déséquilibre des humeurs (bile noire, bile jaune, sang et phlegme) et en particulier l'excès de bile noire dans la rate. Le sens actuel du terme *humeur* est ainsi issu d'une transition sémantique du physiologique au psychologique, de l'humeur qui relève des flux et fluences dans le corps de la physiologie classique, à l'humeur qui désigne un état d'esprit ou une disposition passagère, dès le milieu du xvi^e siècle⁹⁶. De même, le terme *humour*, qui apparaît à la fin du xviii^e siècle en Angleterre pour désigner une tournure d'esprit particulière, est étymologiquement lié aux humeurs, et, comme la mélancolie, à l'une d'entre elles en particulier : la bile noire. En effet, Aristote notait déjà, comme le rapporte Burton, que l'homme d'humeur mélancolique était plus susceptible que les autres d'avoir de l'esprit/humour⁹⁷.

C'est Ben Jonson qui a rendu possible l'emploi du terme *humour* en Angleterre pour désigner une « drôlerie particulière » qui n'avait pas encore de nom⁹⁸. Comme l'explique Jonathan Pollock, la comédie des humeurs de Jonson, genre théâtral qui met en évidence la transition des humeurs humorales aux humeurs-caractères, est une étape essentielle dans la conceptualisation de l'humour, en ce qu'elle crée un lien nouveau entre une série médicale (l'humour comme pathologie humorale) et une série esthétique (l'humour comme genre comique)⁹⁹. Avec Jonson,

95 Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour?*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 15.

96 *Ibid.*, p. 13.

97 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, Clarendon Press, 1989, vol. 1, p. 400. Burton utilise le terme *witty*, le plus proche équivalent disponible en son temps du terme *humour*, qui n'avait pas encore pris son sens moderne. Pirandello perpétue ce lien entre mélancolie et humour (« Essence, caractères et matière de l'humorisme », art. cit., p. 126).

98 Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour?*, op. cit., p. 47.

99 Voir aussi Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 48, 58.

Shakespeare est considéré comme l'un des premiers grands humoristes anglais. Ses personnages mélancoliques transforment leur humeur en humour (satirique), tels Jaques dans *As You Like It*, ou Hamlet, le plus célèbre¹⁰⁰. Ismaël n'est sur ce point pas très différent d'Hamlet : son rire prend sa source dans sa mélancolie. Son humour est à la fois le symptôme d'un déséquilibre humoral et l'instrument d'un rééquilibrage, car pour Paracelse, grand médecin humoral, le rire est le meilleur des médicaments¹⁰¹. Ce conseil hérité d'Aristote (qui, dans le célèbre Problème XXX, suggère que si la terreur refroidit la bile noire, le rire la réchauffe¹⁰²) est repris par nombre d'auteurs antiques et renaissants, comme Sénèque, Montaigne et Burton¹⁰³. Ismaël met ainsi en œuvre une automédication par l'humour pour soigner son humeur.

Dans *Mardi*, le lien entre récit et humeur est évoqué dans un passage qui convoque, à la faveur d'une référence à *The Anatomy of Melancholy*, la tradition littéraire qui associe humour et mélancolie. Le narrateur note qu'une citation de Burton sur la mélancolie lui donnerait plus de plaisir que les histoires de marins infiniment et platement répétées¹⁰⁴. Ainsi le discours sur la mélancolie peut-il traiter la mélancolie. Cet intertexte burtonien est central dans *Moby-Dick* pour deux raisons : la première, bien connue, est que l'œuvre de Burton fournit un modèle d'encyclopédie parodique, la deuxième, moins souvent notée, est que le traitement de la mélancolie passe aussi, pour Burton, par le discours. Comme Ismaël, le narrateur de *The Anatomy*, Democritus Jr., est atteint de mélancolie et prend la plume pour s'en guérir : « Lorsque j'entrepris

100 Pour Jonathan Pollock, Jaques et Hamlet sont représentatifs du passage de l'humeur à l'humour (*Qu'est-ce que l'humour?*, op. cit., p. 50-51, 59).

101 Jean Starobinski, « Recettes éprouvées pour chasser la mélancolie », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 32, 1985, p. 79.

102 Voir William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 102-103.

103 Burton recommande le rire et la joie comme remèdes à la mélancolie (*The Anatomy of Melancholy*, Oxford, Clarendon Press, 1990, vol. 2, p. 116-124).

104 *M*, 609, 665. Melville était un grand lecteur de *The Anatomy of Melancholy*, dont il avait acquis un exemplaire en 1848, qui se révéla avoir précédemment appartenu à son père. Burton est aussi cité par le narrateur de « Cock-A-Doodle-Do! » (*UP*, 455, 1217), lui-même un mélancolique qui avait auparavant lu *Tristram Shandy* (*UP*, 446, 1208).

cette tâche, [...] mon but était [...] de soulager mon âme par l'écriture [*to ease my minde by writing*¹⁰⁵]. » Cette initiative burtonienne a également inspiré un autre intertexte important de *Moby-Dick*, *Tristram Shandy* (1759), grand récit humoristique s'il en est, qui est « écrit », dit Tristram, « contre le *spleen* »¹⁰⁶. Pour Tristram, l'écriture a pour visée le rire, « pour extraire la bile et autres suc amers de la vésicule biliaire » (« *gall-bladder* », siège de la bile noire selon la médecine humorale, synonyme de *spleen*) et du « foie » (siège du sang), donc guérir les déséquilibres humoraux. Cette physiologie de l'humour en fait un traitement et un principe vital, comme l'écrit Sterne dans sa « Dédicace » : « Je vis dans l'effort constant de me défendre contre les maux de la mauvaise santé, et autres maux de l'existence, par la gaieté [*mirth*]¹⁰⁷. »

Pour Sterne, l'écriture humoristique transforme l'affection mélancolique en affirmation d'être. Cette transformation passe aussi par le plaisir procuré par le rire. Ismaël s'inscrit parfaitement dans cette tradition : dans son récit – qui met en scène un petit théâtre des humeurs, au sens où il est lui aussi traversé de flux et de fluides (sang, spermaceti, lait...) –, l'humour permet à la fois le rééquilibrage des humeurs et la sublimation de la souffrance en plaisir. S'il a des vertus thérapeutiques, en termes humoraux, l'humour est aussi le moyen, en termes psychanalytiques, de retourner la mélancolie en plaisir. Pour Freud, il s'agit d'un mécanisme de défense du moi qui transfigure la réalité pour mieux la supporter. Le sujet négocie de cette façon les traumatismes du monde extérieur et montre qu'ils peuvent même devenir occasions de plaisir¹⁰⁸. L'humour est ainsi plus qu'un mode de discours : il est un mode de rééquilibrage psychique, un « mode de pensée qui tend à

105 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, op. cit., vol. 1, « Democritus to the Reader », p. 7.

106 Laurence Sterne, *Tristram Shandy* [1759], New York, W.W. Norton & Co., 1980, p. 218. Tristram est, comme Ismaël, un humoriste mélancolique qui traite son humeur par l'humour (et aime à digresser). Melville a lu *Tristram Shandy* pendant son séjour en Angleterre en 1849.

107 *Ibid.*, p. xv.

108 Sigmund Freud, *Le Trait d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), voir en part. la partie IV, dans *Œuvres Complètes. Psychanalyse*, t. VII, 1905, éd. Jean Laplanche, Paris, PUF, 2014, p. 132-155.

l'épargne de la *dépense nécessitée par la douleur* », comme le résume André Breton dans son *Anthologie de l'humour noir* (1940), une revanche du principe de plaisir sur le principe de réalité¹⁰⁹. En cela, l'humour comme posture éthique et esthétique est un processus à la fois physiologique et psychologique de défense contre la souffrance : le rééquilibrage des humeurs est un rééquilibrage des tensions psychiques¹¹⁰. L'humour d'Ismaël, issu de la mélancolie, devient ainsi le principe d'un plaisir paradoxal : l'humour noir représente « la prise exacte du principe contradictoire auquel se heurte toujours toute conscience de la vie », « une intense innervation du monde par le plaisir »¹¹¹. Pour Ismaël, ce plaisir humoristique se prend, en particulier, face à la perspective de la mort, devenant ainsi une affirmation antipéristatique de vie, qui fait de son humour un humour tragique.

Humour et tragique

Bile noire, humeur noire et humour noir sont liés. Pour Breton, l'humour noir est une marque d'insoumission, c'est-à-dire non seulement une esthétique mais une manière de vivre (une éthique), et l'acte d'énonciation humoristique un acte subjectivant. De même, agissant comme remède à la mélancolie et se nourrissant de la noirceur, l'humour (noir) d'Ismaël combine soumission et insoumission au destin tragique. Rosenberry a décrit son humour comme « une approche oblique des significations tragiques et métaphysiques de son récit¹¹² ». Toutefois, cet humour tragique est moins oblique que frontal. Ce qui le

109 André Breton, *Anthologie de l'humour noir* [1940], Paris, Livre de poche, 1973, p. 15.

110 Sur les liens entre humeurs et pulsions, voir Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour?*, op. cit., p. 90.

111 Annie Lebrun, citée par Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 135. On ne s'intéresse pas ici aux plaisanteries grivoises d'Ismaël, qui peuvent être lues comme une manifestation du principe de plaisir (selon l'analyse freudienne du *Witz* obscène) tout en ayant une fonction critique. Voir Robert Shulman, « The Serious Functions of Melville's Phallic Jokes », *American Literature*, vol. 33, n° 2, 1961, p. 179-194.

112 Edward H. Rosenberry, *Melville and the Comic Spirit*, Cambridge, Harvard UP, 1955, p. 134.

rend tragique, c'est la combinaison d'une détermination (le destin, dont Ismaël fait souvent état et dont le caractère téléologique est renforcé par la narration rétrospective) et d'une posture individuelle humoristique face aux événements de ce destin, qui lui permet d'exprimer et assumer le caractère tragique de son itinéraire. Cette posture de gaieté face au tragique est décrite dès le chapitre « The Chapel », où il aperçoit des stèles de marbre qui lui rappellent le sort funeste des pêcheurs qui l'ont précédé, et conclut : « Oui, Ismaël, un sort [*fate*] identique pourrait être le tien. Cependant [*But*], je ne sais pourquoi, je ne tardai pas à me sentir à nouveau le cœur joyeux¹¹³. » L'adversatif *but* marque bien la réaction inattendue et pourtant spontanée de gaieté face au *memento mori*.

C'est ainsi comme un défi à la mort que s'exerce l'humour ismaélien comme posture esth/éthique. Comme dans « The Hyena », l'humour travaille son récit de manière paradoxale au sens où il dramatise et dédramatise à la fois la perspective de la mort. Ismaël explique par exemple : « [...] je suis prompt à percevoir une horreur mais puis tout de même [*still*] établir avec elle, si nul n'y fait obstacle, la plus cordiale relation [*be social with it*]. On a toujours intérêt, n'est-ce pas, à être dans les meilleurs termes [*friendly terms*] avec les occupants du lieu où l'on se trouve¹¹⁴. » Il dramatise, au sens où il met en scène et spatialise la cohabitation avec l'horreur, et dédramatise, en soulignant la familiarité de l'expérience par l'adversatif *still*. L'humour de survie est ainsi une véhémence calme, à l'image de sa décision originelle face à la tentation du suicide (« tranquillement, je lève l'ancre¹¹⁵ »), une poét(h)ique de l'adversatif, qui prend pour cible privilégiée la mort. Raillant les pirates, dont la carrière « peut s'achever sur une situation exceptionnellement élevée, mais seulement à la corde d'une potence », Ismaël raille aussi la mort elle-même, par le biais d'une syllepse sur « *elevation* »¹¹⁶. Il fait par là œuvre d'humoriste selon la définition

113 MD, 58, 833.

114 MD, 26-27, 800. Traduction légèrement modifiée.

115 MD, 21, 795.

116 MD, 272, 1049. Rappelons que pour Jean-Marc Moura la syllepse est la figure maîtresse de l'humour (*Le Sens littéraire de l'humour, op. cit.*, p. 183).

qu'en donne Pirandello : il énonce le sentiment du contraire¹¹⁷. Le sentiment du contraire est une conscience du contradictoire par un changement de point de vue, ou plutôt, une superposition des points de vue, qui permet l'union des extrêmes : dans l'acte d'énonciation, la perception du tragique devient risible, aussi le tragique et le risible peuvent-ils coexister dans la perception-narration. Moura appelle cet effet de l'humour une « poétique de la coexistence¹¹⁸ ». Il est aussi, pour Ismaël, un *èthos* de la coexistence. La vie est tragique, mais on peut en rire plus ou moins finement : « Car, en ce bas monde, les vents debout prévalent largement sur les vents arrière (si, du moins, l'on ne viole pas la maxime pythagoricienne)¹¹⁹ ». La plaisanterie scatologique, qui repose sur une allusion à la recommandation diététique pythagoricienne d'un régime sans haricots pour éviter les flatulences, fait du corps matière à plaisanteries tout en énonçant une prise de position éthique : il faut faire face au vent, face à l'adversité. L'humour ismaélien, que Rosenberry appelle « métaphysique¹²⁰ », relève donc plutôt de l'éthique.

Cet humour, comme énonciation du sentiment du contraire, ne consiste pas à nier la souffrance ou la fatalité, mais à les accepter comme telles et en tirer du plaisir par la plaisanterie. Le principe du plaisir humoristique, s'exerçant dans le récit d'Ismaël dans le cadre particulier de la prédestination tragique, exprime et constitue une résignation joyeuse, ce que Nietzsche appellerait un *amor fati*¹²¹. L'humour fait cohabiter souffrance et plaisir, destin et libre arbitre, comme Ismaël cohabite avec la mort, pour devenir un élément essentiel de la composante

117 Luigi Pirandello, « Essence, caractères et matière de l'humorisme », art. cit., p. 117. À la différence du comique qui est la constatation du contraire, l'humour suppose une réflexion plus élaborée, le sentiment d'une contradiction, qui établit une relation entre deux objets qui semblent relever d'oppositions de formes et d'images. L'humour est ainsi un agencement d'opposés.

118 Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 183.

119 *MD*, 25, 799.

120 Edward H. Rosenberry, *Melville and the Comic Spirit*, op. cit., p. 105.

121 Sur cette notion, voir Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 276, dans *Œuvres*, éd. Jean Lacoste & Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, t. II, p. 165, pour qui l'*amor fati* consiste à « considérer comme la beauté ce qu'il y a de nécessaire dans les choses ». Ici, Ismaël voit le plaisir dans la souffrance.

tragique du roman. Cette coexistence des contraires (qui se nourrissent réciproquement) est clairement décrite dans les chapitres « The Line » et « The Monkey-Rope », qui reposent sur des images de cordes qui lient, relie et enchaînent dans un destin commun, à la fois terrible et gai. Dans ce cadre déterminant, l'individu n'a de latitude que sa propre posture, comme l'explique l'image du « tresseur de nattes ». Pour Ismaël, les lignes de la destinée (et des Parques), matérialisées par les fils de la natte, sont tissées selon le jeu de la « nécessité », du « libre arbitre » et du « hasard »¹²². Le sujet exerce son libre arbitre dans un cadre contraint, faisant courir sa « navette » le long des fils de la chaîne tout comme le marin, pris dans des cordes, n'a de latitude que dans sa posture vis-à-vis des cordes. Partant, le rapport des marins et d'Ismaël aux cordes symbolise des postures éthiques, les ressorts de leur libre arbitre dans le récit.

Dans le chapitre « The Line », Ismaël affirme « l'esthétique en toute chose », notable dans la ligne elle-même, à la fois « magique » et « horrible », et dans le rapport que les marins entretiennent avec elle¹²³. Les membres d'équipage affairés autour de cette ligne sont comme des « charmeurs de serpents qui laissent les plus mortels reptiles folâtrer [*festooning*] autour de leurs membres¹²⁴ ». Ils deviennent des Laocoon, car l'image des serpents pour décrire la corde et ses « dangereuses contorsions » ne manque pas d'évoquer la célèbre sculpture du *Laocoon*, référence renforcée par la graphie /oon/ de « *festooning*¹²⁵ ». Les lignes-serpents sont des lignes qui enserrant, une image qui suggère le danger de souffrance et de mort, si la ligne venait à s'animer et à les enserrer sous l'effet d'un lancer de harpon. Le non-initié, dit Ismaël, tremble à la pensée d'un tel risque, mais sa description est dédramatisée par l'image

122 *MD*, 244, 1021.

123 *MD*, 314, 1091.

124 *MD*, 316, 1093.

125 Melville connaissait bien cette sculpture, citée dans *Mardi* (*M*, 890, 987), *Redburn* (*R*, 234, 252), ou encore *Clarel* (*C*, 118). Dans sa conférence intitulée « Statues in Rome » (1857), il y voit « le côté tragique de l'humanité » (« Reconstructed Lectures », dans *The Piazza Tales, and Other Prose Pieces*, éd. Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, G. Thomas Tanselle, et al., Evanston/Chicago, Northwestern UP/The Newberry Library, 1987, p. 404-405).

censée décrire la peur, dont le prosaïsme humoristique fait sourire: « [...] la moelle de ses os n'est plus que gelée tremblotante [*shaken jelly*¹²⁶]. » Ce désamorçage de la tension tragique se poursuit dans la conclusion du paragraphe, qui insiste (avec humour) sur la familiarité des marins avec le risque de mort: avec « joyeuses saillies », « rires [...] éclatants », et « plaisanteries [...] fines », « les six membres d'équipage se jettent de toute la force de leurs avirons dans les mâchoires de la mort, la corde au cou, pour ainsi dire »¹²⁷. Ismaël redouble leurs plaisanteries d'un bon mot, tout en en faisant l'image de l'humaine condition par un présent de vérité générale: « Tous les hommes vivent avec une ligne à baleine autour d'eux¹²⁸. » Il s'agit d'une posture éthique propre aux marins: ils plaisantent et rient bien que pris au piège d'une corde qui est un nœud de pendu en puissance.

Si l'humour dans son acte d'énonciation exprime ainsi le sentiment du contraire, en ce que la perception du tragique de la condition humaine coexiste avec le plaisir de la plaisanterie, l'humour est aussi une *conduite* contraire, une philosophie pratique, comme l'indique la comparaison finale: « Et si vous êtes un philosophe, assis sur le banc de la baleinière, l'épouvante ne vous glacera pas [...] le cœur¹²⁹ [...] ». L'humour comme principe de conduite s'exerce face à la situation potentiellement mortelle par antipéristase, dans un face-à-face qui se nourrit du contraste, « dans les crocs [*jaws*] mêmes du péril », pourrait-on dire en reprenant l'expression de Pierre¹³⁰, très similaire à celle d'Ismaël, qui parle de « mâchoires de la mort ». Les marins en sont les premiers capables, comme autant de déclinaisons de Stubb, qui convertit « les mâchoires de la mort [*the jaws of death*] en un fauteuil capitonné¹³¹ ». Néanmoins, c'est aux yeux et dans la narration d'Ismaël que leur rire acquiert un pouvoir tragique, car les marins eux-mêmes n'ont pas véritablement conscience du tragique, comme Stubb, qui ne songe pas à la mort. Le tragique

126 *MD*, 316, 1093.

127 *MD*, 316-317, 1093.

128 *MD*, 317, 1094.

129 *Ibid.*

130 *P*, 709, 84.

131 *MD*, 142, 918. Traduction légèrement modifiée.

est dans la perception/narration d'Ismaël, pour qui, par exemple, « le rire malheureux » et les « étranges pantomines » de Pip « se mêl[ent] de manière si profondément suggestive à la noire tragédie du navire mélancolique, et la moqu[ent] »¹³². Rire et mélancolie s'entremêlent ici dans la *perception* d'Ismaël et constituent pour lui l'étoffe dont est faite la tragédie noire (tout droit issue de la bile noire) du *Pequod*.

Le chapitre « The Monkey Rope » confirme l'importance de cette posture est/éthique de l'humour tragique par un autre type de corde : la laisse à singe. Humour et danger coexistent dans un oxymore d'Ismaël : « *It was a humorously perilous business for both of us*¹³³. » Là encore, la description du danger que court Quiqueg, entouré de requins, est pleine d'humour ; mais surtout, la laisse à singe qui attache Quiqueg à Ismaël symbolise le lien qui unit leurs destinées, sur un mode à la fois marital (« provisoirement unis [*wedded*] ») et fraternel (« mon inséparable jumeau ») : il s'agit là d'une « réjouissante mission » (« *cheerful duty* »), dit Ismaël. L'expression ne doit pas se lire comme une antiphrase, mais au contraire comme la reconnaissance de la joie de ce lien face au danger de mort¹³⁴. La laisse à singe symbolise en effet une communauté de destins, « une société anonyme à deux associés » qui, si elle limite la liberté du sujet en subordonnant son destin individuel à un destin collectif, est bien néanmoins une chance¹³⁵. Ce lien à la fois funeste et gai est à l'image du lien que l'humour établit entre Ismaël et le monde. Comme le rire des marins éclate au milieu du péril, l'humour d'Ismaël face au danger de mort est celui du spectateur embarqué, conscient de la vanité des choses et de la prédestination tragique, mais se nourrissant de ce spectacle pour en tirer une joie. L'humour manifeste ainsi l'état d'être simultanément détaché et attaché au monde, un état de tension sur la corde, témoignant à la fois d'une forme de sympathie avec l'objet de la raillerie (comme l'illustre le rapport des marins à la mort) et de

132 *MD*, 532, 1316.

133 « La situation était à la fois périlleuse et comique pour tous deux. » (*MD*, 356, 1135.)

134 *MD*, 355-356, 1135-1136.

135 L'amitié est aussi un des remèdes contre la mélancolie conseillés par Burton (*The Anatomy of Melancholy*, *op. cit.*, vol. 2, p. 106).

l'acceptation d'une communauté de destins¹³⁶. En ce sens, il marque une forme d'empathie avec le sort commun, à la différence du comique dont le regard est détachant et qui relève d'une anesthésie momentanée du cœur¹³⁷. Dans et par l'humour, *logos*, *ethos* et *pathos* sont liés, il n'y a pas d'anesthésie du cœur. Au contraire, il s'agit d'un *sentiment* (du contraire), qui est l'un des principaux ingrédients de l'encre sympathique d'Ismaël. L'humour empathique d'Ismaël est solidaire d'un devenir collectif qui, dans la narration rétrospective, prend la forme d'un destin, et participe pleinement à la dimension pathétique du récit. L'humour acquiert ainsi une fonction réparatrice¹³⁸. Il est donc moderne, au sens où il sublime ses origines humorales pour devenir une posture esth/éthique empathique, qui différencie Ismaël de Stubb, « sans âme », et du charpentier, dont l'humour est « antédiluvien » car cruel et conjugué à une « placidité vaguement inquiétante »¹³⁹. Melville lui-même associait l'amour et l'humour dans « Hawthorne and His Mosses », déclarant à propos d'Hawthorne que « l'amour et l'humour sont seulement les yeux avec lesquels pareil intellect considère le monde¹⁴⁰ ».

Plus qu'un ton, l'humour est donc dans le récit d'Ismaël à la fois un mode d'énonciation et un mode d'être, une esth/éthique qui est une forme de subjectivation fictive par laquelle Ismaël construit et exerce son libre arbitre fictionnel. Le sourire d'Ismaël n'est pas coupé de la sensibilité, il contient la joie et la tristesse, et son humour reconstitue la communauté des marins tout comme elle constitue une communauté

136 Dans *John Marr and Other Sailors* (1888), les marins sont liés (« *entwined* ») par le face-à-face joyeux de chacun avec la tempête (Herman Melville, *Published Poems*, éd. cit., p. 199). Dans *Two Years Before the Mast* (1840), Richard Henry Dana Jr. expliquait que l'« on doit rire de tout en mer », même lorsque l'on « réchappe d'une mort certaine » (*Two Years Before the Mast and Other Voyages*, New York, Library of America, 2005, p. 32-33).

137 Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* [1901], Paris, PUF, 1981, p. 4.

138 C'est l'empathie qui, pour Vladimir Jankélévitch, distingue l'ironie de l'humour, qui a partie liée avec l'amour (*L'Ironie* [1964], Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2010, p. 172, 178). Le cosmopolite fait une distinction similaire entre ironie « satanique » (*CM*, 761, 986) et humour « bénéfique » (*CM*, 790, 1015).

139 *MD*, 510, 1292.

140 *UP*, 1097, 1157.

de lecteurs, par l'effet de la narration en première personne qui facilite l'identification. Parce qu'il informe la narration rétrospective, l'humour agit ainsi comme une forme de *catharsis*, à la fois pour le personnage embarqué, le narrateur écrivant et le lecteur, qui, grâce à l'humour, prend plaisir à la narration d'événements terrifiants. La *catharsis* avait, pour Aristote, la vertu première de rétablir les équilibres humoraux et s'accompagnait de plaisir¹⁴¹. Il y a ainsi, dans la sublimation de la terreur en plaisir opérée par l'humour tragique d'Ismaël, quelque chose de cathartique. Les sentiments de crainte et pitié tragiques sont équilibrés par le plaisir humoristique, qui produit ses effets cathartiques à deux niveaux : pour l'énonciateur-narrateur mélancolique, sur qui l'action concomitante de terreur et plaisir, tragique et humour, constitue une cure, et pour le lecteur, qui suit le récit humoristique d'une tragédie noire. On peut donc parler d'une physiologie ismaélienne de l'humour, qui fait effet sur le corps mélancolique fictif d'Ismaël ainsi que sur le corps du lecteur.

La conclusion de Jean-Marc Moura est lumineuse pour comprendre l'humour d'Ismaël : « [...] l'humour apparaît finalement lié au fait de chercher et de trouver le plaisir là où il n'est pas, dans l'inconsistance du monde et du langage, dans la contradiction entre noblesse et ridicule inhérente à la réalité humaine, dans l'importance risible du moi¹⁴². » L'humour est l'une des formes que revêt le mystère de la joie, s'exerçant de manière immotivée, face à tout et contre tout. Si le repos n'est jamais atteint de manière pérenne, l'humour en tant que mode d'énonciation et mode d'existence permet la mise en tension des contraires, plaisir et terreur, libre arbitre et nécessité. *Moby-Dick* peut ainsi être simultanément un grand roman tragique et un grand roman comique. La vie en antipéristase est à la fois digérée (par Ismaël-personnage) et représentée (par Ismaël-narrateur) grâce au mode énonciatif de l'humour, seul capable de percevoir et conjuguer les opposés, la contradiction

141 William Marx définit la *catharsis* selon Aristote comme « une action d'équilibrage du mélange humoral » (*Le Tombeau d'Édipe*, *op. cit.*, p. 105). Il n'y a pas de contradiction entre la *catharsis* et le plaisir : la *catharsis* donne du plaisir (p. 96).

142 Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, *op. cit.*, p. 269.

dynamique de la vie entre plaisirs et souffrance, liberté et nécessité. Le sourire, l'arme du sage, disait Alain, fait donc intégralement partie de la sagesse d'Ismaël, comme posture face au destin, éthique et forme de vie dans la fiction. Si le rire de Stubb peut sembler diabolique, l'humour d'Ismaël a plutôt quelque chose de religieux, en ce qu'il constitue la voie d'un salut individuel et collectif qui ne repose pas sur Dieu¹⁴³. C'est le credo du cosmopolite dans *The Confidence-Man*, pour qui l'humour est une « qualité salutaire¹⁴⁴ ». En tant que « bénédiction », il peut « racheter [...] les mauvaises pensées » et « contient un je-ne-sais-quoi de bénéfique, c'est une véritable panacée [*catholicon*], un charme »¹⁴⁵. De même, il est la principale vertu et le principal *catholicon* d'Ismaël. C'est en cela qu'Ismaël n'est pas qu'un simple histrion. L'humour tragique lui permet de faire sien ce qui n'est pas sien, témoigner de la lucidité de sa condition, sympathiser avec l'inévitable, et exercer une forme de libre arbitre énonciatif dans le cadre de la nécessité narrative.

Dans son rapport à la prédestination, Ismaël est ainsi une figure inverse à celle d'Israël Potter, antihéros picaresque toujours porté par les événements, sans subjectivation possible, ce qui pousse Rosenberry à l'appeler, à raison, « un pantin tragicomique du Destin¹⁴⁶ » (ou plutôt, un pantin de l'Histoire). Le pantin peut être à l'origine de scènes comiques ou tragiques, mais jamais d'humour, car cela demanderait une prise de conscience (et une prise en charge énonciative) de la coexistence (antipéristatique) des contraires. Pour Ismaël, l'humour se nourrit du destin tragique, et le tragique n'en est que mieux représentable et expérimentable. Son humour est par là un élément clef de sa noblesse tragique. Comme l'indique le narrateur de *Pierre*, la noblesse ne craint pas l'humour : « la noblesse essentielle [...] ne ne sent point atteinte par la plaisanterie [*merriment*]¹⁴⁷. » Celle de Pierre est aussi liée, sinon à

143 Pour Kierkegaard, par exemple, l'humour est « la catégorie la plus proche du religieux » (Jacques Colette, *Histoire et absolu. Essai sur Kierkegaard*, Paris, Desclée, 1972, p. 39).

144 *CM*, 802, 1026.

145 *CM*, 790, 1015.

146 Edward Rosenberry, *Melville and the Comic Spirit*, op. cit., p. 173.

147 *P*, 943, 312.

l'humour, du moins à la joie, car on retrouve dans *Pierre* un dispositif narratif qui entremêle le tragique et la joie via le motif du destin. Si Ismaël est un spleenétique, Pierre est un « jeune Enthousiaste¹⁴⁸ » ; or, pour Burton, l'enthousiasme est à la fois un symptôme et une cause aggravante de mélancolie, en particulier religieuse¹⁴⁹. L'enthousiasme mélancolique de Pierre prend la forme de la joie tragique.

« A WILD, PERVERSE HUMOROUSNESS » : LA JOIE TRAGIQUE DANS *PIERRE*

Les ambiguïtés de la joie dans *Pierre* s'intègrent pour Pierre dans une esth/éthique, une forme donnée à son existence dans le cadre de la fiction. Le Vrai y est l'objet d'un questionnement épistémique, mais aussi éthique, car Pierre interroge la vérité des conduites. S'il cherche d'abord à connaître la vérité sur son père et Isabel (rétablissement des faits), il cherche ensuite à agir suivant cette vérité révélée (établissement d'une conduite), découvrant avec un mélange d'effroi et d'enthousiasme qu'au moment où ses certitudes s'effondrent, c'est tout un système de l'action qui est à reconstruire sur les ruines de l'unité familiale¹⁵⁰. Cette question éthique est, dans le cadre du roman, aussi esthétique, au sens où elle se pose sur le mode tragique. Le modèle (ou contre-modèle) d'*Hamlet* est convoqué par le narrateur, pour qui la morale en est que « toute méditation est sans valeur, qui n'invite pas à l'action¹⁵¹ ».

Ainsi la révélation d'Isabel arrive-t-elle dans la vie de Pierre comme une catastrophe, au sens esthétique du terme dans la tragédie classique,

¹⁴⁸ *P*, 869, 240.

¹⁴⁹ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, Clarendon Press, 2012, vol. 3, p. 330-331.

¹⁵⁰ La question éthique est aussi au cœur de l'opposition de l'horologique et du chronométrique établie par Plinlimmon (*P*, 877-883, 247-252), dont la doctrine est pour Bruno Monfort une « métaphysique vicieuse » qui constitue le « fondement occulté d'une éthique opportuniste et accommodante » (« Obscurités dans le *Pierre* de Melville : du logos aux acousmates », dans Françoise Sammarcelli [dir.], *L'Obscur*, Paris, Michel Houdiard, 2009, p. 49).

¹⁵¹ *P*, 829, 200. Pierre est un « double inversé » d'*Hamlet*, note Marc Amfreville : sujet non à la procrastination, mais à des actions téméraires et précipitées (*Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009, p. 172).

tel que défini dans la *Poétique* d'Aristote : une péripétie qui entraîne le basculement de la situation de bonheur à celle de malheur. Cette catastrophe provoque la révolution éthique de Pierre, qui demande à ce que les notions auparavant acceptées soient déconstruites et renversées : la Vérité en Mensonge, le Bien en Mal, la Joie en Peine. Par l'effet de la révélation d'Isabel et son acceptation par Pierre, le récit devient un « écrit en souffrance », pour reprendre l'expression de Marc Amfreville, qui voit dans la tragédie de Pierre la mise en scène et la répétition d'un trauma originel¹⁵². Si le roman est bien parcouru d'une pulsion de mort qui entraîne Pierre dans un mouvement d'(auto)destruction qui se conclut par un suicide collectif, il est aussi travaillé par une pulsion contradictoire : un désir de vie, une rébellion contre l'hypocrisie des formes mortes, par opposition à sa mère, prisonnière de « formes de vie et d'usages héréditaires¹⁵³ ». Cette ambivalence dynamique entre promotion de vie et quête de mort est caractéristique de ce qu'on appellera la joie tragique. Si, donc, on se demande quelle forme prend cette pulsion paradoxale de vie dans *Pierre*, il faut la chercher dans la joie, affect qui, central au début du roman sous une forme que Pierre considère plus tard comme illusoire, est ensuite interrogé et enrichi par sa confrontation à la souffrance. *Pierre* est un grand roman de la joie tragique.

Cette progression de la joie à la souffrance puis à un nouveau type de joie fait tout le paradoxe de la joie dans *Pierre*, énoncé par le narrateur lui-même, qui décrit « un humour sauvage et pervers¹⁵⁴ » possédant Pierre au moment où il quitte Saddle Meadows :

Si l'occasion s'en présente à l'heure d'une affliction exceptionnelle, les hommes d'un certain tempérament trouvent un soulagement étrange et hystérique dans une sorte d'humour sauvage et pervers [*a wild,*

¹⁵² *Ibid.*, p. 176.

¹⁵³ *P*, 733, 108. Sur la révolte de Pierre contre « la tyrannie des formes », voir Philippe Jaworski, *Melville. Le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1986, p. 331.

¹⁵⁴ Il faut entendre *pervers* au sens étymologique de *perversus*, ce qui est « renversé », « de travers », ou « appliqué à contretemps », selon le *Grand Gaffiot*.

perverse humorousness] – d'autant plus grisant qu'il est moins adapté à la situation –, humour qu'ils manifestent toutefois rarement à l'égard des individus immédiatement impliqués dans la cause ou l'effet de leurs souffrances¹⁵⁵.

L'on peut ainsi retracer les trois actes de ce renversement de la joie en peine et de son dépassement dans la joie tragique.

American pastoral

Le tableau inaugural de *Pierre* est celui d'une Joie hyperbolique. Le décor mis en place est une « Arcadie théâtralisée¹⁵⁶ », une scène pastorale idyllique volontairement exagérée, caractérisée par un système de félicité dont le centre est « l'Amour », dit le narrateur, « engendré par la Joie et la Paix dans l'Éden ». Le monde de Pierre avant sa chute est ainsi un monde de pureté éthique où la terre « engendre » beauté, joie, et « suave délice », et où les relations de joie, beauté, amour et vérité sont stables et harmonieuses. Si le monde est une scène, c'est donc une scène qui paraît solide, cimentée par une forme de pensée mythique (cohérente en tant qu'elle fait système) selon laquelle cette Arcadie est le meilleur des mondes possibles. En cela, il s'agit bien d'une pastorale américaine, comme le suggère le narrateur célébrant ce « nouveau Canaan »¹⁵⁷.

Les habitants de ce monde sont des « anges joyeux », et c'est la joie qui caractérise les formes de l'amour au début du roman. L'amour filial de Pierre et Mary Glendinning est décrit comme le reflet terrestre d'une félicité céleste, qui les entraîne dans « une commune orbite de joie¹⁵⁸ ». Comme l'indique le narrateur, la félicité terrestre de Mary Glendinning et Pierre se rapproche du caractère « éthéré » et « purifié » du paradis à venir, tel que rêvé par les « enthousiastes religieux »¹⁵⁹. De même,

155 P, 849, 220.

156 Ronan Ludot-Vlasak, *La Réinvention de Shakespeare sur la scène littéraire américaine (1798-1857)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 277.

157 P, 664-665, 40-41.

158 P, 645, 22.

159 P, 645, 23.

l'aimée de Pierre, Lucy, est de « nature angélique¹⁶⁰ », et son plus haut degré d'existence physique se limite à son parfum¹⁶¹. À ses côtés, Pierre a « l'avant-goût des délices les plus éthérées de la terre » et lui promet « toutes les éternités immuables de la joie [*joyfulness*] »¹⁶². Ce monde de félicité éternelle selon Pierre est donc en situation de stase, sans histoire, et pour ainsi dire, sans destin (puisque cette félicité est « immuable »). La joie y constitue pour Pierre un principe éthique (« la vie est un fardeau, dit-on ; pourquoi ne pas l'endosser allègrement¹⁶³ ? ») et même « un droit humain¹⁶⁴ ». Sa conduite est cohérente avec ce principe : tantôt « mystique », tantôt « débordant d'une gaieté parfaitement débridée [*mad, unbridled merriment*] », Pierre est à la fois « mage » et « saltimbanque », mêlant « vers dorés » et « plaisantes boutades »¹⁶⁵. Cette forme de gaieté hyperbolique amène Lucy à lui faire remarquer sa « joyeuse virilité » (« *joyful manliness* »), qui sera remise en question par la suite¹⁶⁶.

Comme la critique l'a souvent noté, il est difficile de lire cette rhétorique hyperbolique de la joie sans une pointe d'ironie. Cette ironie narrative est en réalité déjà une forme d'ironie tragique, car elle sert à mieux mettre en valeur la violence du renversement de cette joie en souffrance après la Chute. Pour le narrateur, bien que « l'Amour commence dans la Joie », il peut « aboutir à la peine et à la vieillesse, à

160 P, 656, 33.

161 P, 666, 42.

162 P, 669-670, 45-46.

163 P, 653, 30.

164 P, 676, 51.

165 P, 668, 44.

166 P, 670, 46. Cette masculinité joyeuse sera vite affectée d'une angoisse du genre, que Deleuze appelle « le devenir-femme » de Pierre (*Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 96), Marc Amfreville son « amphibologie sexuelle » (*Herman Melville, Pierre or the Ambiguities. L'ombre portée*, Paris, Ellipses, 2003, p. 96), et nous-même le « devenir-neutre du genre » (« Le roman hermaphrodite : genre et genres dans *Pierre; or, the Ambiguities* (1852) de Herman Melville et *The Hermaphrodite* (c. 1847) de Julia Ward Howe », dans Isabelle Alfandary, Vincent Broqua & Charlotte Coffin [dir.], *Genres/Genre dans la littérature anglaise et américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2015, t. II, p. 105).

la souffrance et au besoin »¹⁶⁷. Cette prophétie sera réalisée par le texte. En outre, dans le portrait de Pierre en saltimbanque, l'expression « *mad, unbridled merriment* » est aussi pleine d'ironie tragique, puisque cette joie paraîtra, dans la suite du roman, littéralement folle et infondée, et Pierre se souviendra de « sa propre tendance héréditaire à la folie¹⁶⁸ ». Sa joie était bien follement excessive, c'est-à-dire fondée sur une illusion qui ne la justifiait pas, tout comme le monde lui-même : « le jour débordait d'une folle joie » (« *the day was mad with excessive joy* »¹⁶⁹).

Le grand renversement

Comme dans toute pastorale, il y a des ombres au tableau. À la joie hystérique et sauvage de Pierre (« Pierre poussait des clameurs de joie et les tigres rayés de ses yeux châtain sautaient dans leurs cages cillées avec un plaisir extrême [*fierce delight*] ») répond déjà l'« Émerveillement » mêlé de « Crainte » de Lucy¹⁷⁰. C'est elle qui, la première, fait état d'un doute après l'extravagante déclaration d'amour et de joie éternelle que lui fait Pierre, en soulevant la question de « ce visage mystérieux, obsédant », introduite par l'adversatif *but* (« *-But-* »), qui marque bien l'intrusion d'un trouble au paradis¹⁷¹. Le visage vient hanter le décor : la scène de la « réalité véritable » est désormais envahie par de nouveaux figurants fantômes, « armées de spectres encapuchonnés »¹⁷².

« L'hypnose du monde vert et doré¹⁷³ » qui ouvrait le roman était déjà ambiguë, comme le suggère le narrateur, qui explique que le vert est tout autant la couleur de la luxuriance que celle de la corruption (le vert-de-gris, composant d'un certain type de peinture verte, est obtenu par corrosion¹⁷⁴). Au moment du tournant tragique du roman, le narrateur se souviendra du « temps juvénile de la gaieté » d'avant la catastrophe¹⁷⁵,

167 P, 666, 42.

168 P, 967, 334.

169 P, 669, 45.

170 P, 668, 44.

171 P, 670, 46.

172 P, 685, 61.

173 P, 629, 7.

174 P, 636, 13-14.

175 P, 732, 107.

tout comme Pierre lui-même se rappellera son « heureuse [*joyous*] vie¹⁷⁶ ». Les souvenirs de ces formes passées de joie sont une façon d'en souligner *a posteriori* la précarité et les apparences trompeuses, car la révolution éthique de Pierre se met en place en déconstruisant chacun des termes qui constituaient le système de sa félicité, en premier lieu l'Amour de sa mère, qui n'était que l'« amour orgueilleux » de sa propre image¹⁷⁷. Beauté, Amour et Joie n'étaient et ne sont, dit Pierre, que les « mailles du mensonge » : la vérité est dans la « Laideur, Pauvreté, Infamie », « habiles ministres de la Vérité ». Selon ce nouveau credo (épistémologique et éthique), « la Joie s'enfuit bien vite quand la Vérité est venue »¹⁷⁸.

312

Ainsi le grand renversement des valeurs éthiques consiste-t-il pour Pierre à percevoir l'envers du décor et frapper à travers les masques, dirait Achab. Les « lieux de joie » sont remplacés par le « lieu du malheur »¹⁷⁹, Saddle Meadows par l'église des Apôtres, où Pierre, Isabel, Delly puis Lucy doivent se réfugier. Pierre prend plus particulièrement refuge dans un « très mélancolique cabinet¹⁸⁰ ». Le qualificatif suggère ici une hypallage rapportée, le reflet de l'état d'âme de Pierre dans son nouvel espace, ou du moins un jugement du narrateur. Le terme nous rappelle aussi le lien étroit qu'entretiennent enthousiasme et mélancolie, car c'est d'abord le cœur « enthousiaste » de Pierre qui le conduit à vouloir réhabiliter celle qu'il croit sans hésitation être sa sœur¹⁸¹. Cet enthousiasme se retourne bientôt en son affection jumelle (dont il est en réalité le symptôme), une mélancolie qui prend une forme de plus

176 *P*, 965, 333.

177 *P*, 734, 110.

178 *P*, 734-735, 110. Voir, dans le chapitre 5 du présent ouvrage, la sous-partie « Pierre ou les ambiguïtés de la souffrance ». Si Pierre rejette la joie comme idiote, il se trompe néanmoins quant à ses vertus éthiques. Millthorpe est un personnage dont l'« imperturbable hilarité » (*P*, 1005, 371) fait contraste avec l'humour « pervers » de Pierre. Si le narrateur et Pierre lui-même le suspectent d'abord de superficialité, voire de bêtise (*P*, 957, 326), Millthorpe se révèle à la toute fin du roman le seul véritable ami de Pierre, et le seul à pleurer sa mort.

179 *P*, 813, 186. Deux expressions utilisées par Isabel dans son récit de vie.

180 *P*, 984, 352.

181 *P*, 731, 106.

en plus noire¹⁸². Il ressent, face à Lucy qui refuse de manger par peur de trop consommer leurs maigres ressources, une « tristesse amusée » (« *humorous sadness* »¹⁸³) qui est directement liée à sa mélancolie, car il s'agit d'une référence intertextuelle à Jaques dans *As You Like It*, qui fait part « d'une mélancolie à [lui] » qui le plonge dans une morosité singulière, « *a most humorous sadness* »¹⁸⁴. « *Humorous* » chez Shakespeare désigne l'humeur au sens humoral, mais l'effet de citation dans un contexte historique où le sens du terme a évolué lui donne ici le sens moderne d'humour, tout en gardant la connotation humorale. Pour Pierre, ce mélange d'amusement et de tristesse cache une mélancolie plus profonde. En son for intérieur, dit le narrateur, sa mélancolie est noire et désespérée, en particulier lorsqu'elle est exprimée par l'intermédiaire de son personnage, Vivia, qui, habitée d'une « indicible tristesse », rejette « les déguisements de l'humour »¹⁸⁵.

On retrouve ainsi, dans les humeurs de Pierre, les rapports étymologiques et physiologiques d'humour et mélancolie. Sa mélancolie est une mélancolie romantique, celle d'un « jeune homme poétique¹⁸⁶ », qui retrouve ses origines humorales, comme le remarque Millthorpe : « Il y a toujours eu une veine de noirceur [*black vein*] chez ce Glendinning, et cette veine-là est gonflée à présent¹⁸⁷ [...] ». À mesure que l'humeur noire progresse, les scènes initiales d'hilarité se retournent en scènes de haine pour le cousin Glendinning. Cette mélancolie est tragique : Pierre est, dit le narrateur, conscient de la dureté de sa « condition » (au double sens anglais de *condition*, situation existentielle et maladie)

182 Pour Burton, la mélancolie, qui peut prendre la forme de l'enthousiasme, conduit au « désespoir » : les mélancoliques religieux finissent par succomber ou tentent des « impossibilités » qui ne doivent pas être tentées par les hommes (*The Anatomy of Melancholy*, *op. cit.*, vol. 3, p. 409). Burton parle, à mots couverts, du suicide, une « impossibilité » au sens où il est interdit par la religion chrétienne. Or, le suicide sera la solution adoptée par Pierre.

183 P, 1019, 385.

184 William Shakespeare, *As You Like It*, IV, 1, 1. 14, dans *Comédies II*, éd. Michel Grivelet & Gilles Monsarrat, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 616.

185 P, 985, 352.

186 P, 789, 161.

187 P, 1051, 415.

et des « choses noires et terrifiantes » dans son âme, mais aux prises avec une fatalité qui le conduit à sombrer, impuissant, comme l'homme qui se noie¹⁸⁸. La joie semble alors irrémédiablement perdue. Pourtant, le renoncement aux joies de ce monde n'est que de surface. Dans le dernier acte de sa tragédie, Pierre va recouvrer un peu de cet « humour sauvage et pervers » qui surgit en cas d'extrême affliction.

Que la joie demeure : *amor fati*, joie tragique et jouissance

314

Le tragique est une économie de la joie et de la peine, selon la définition que donne le narrateur du Destin, « qui trafique sans s'émouvoir des joies et des peines des hommes¹⁸⁹ ». À ce titre, le monde diégétique du roman est bien un théâtre tragique, métaphore filée omniprésente, comme le déclare Pierre, pour qui « la parade humaine » (« *man's play* ») a toujours un « dénouement tragique »¹⁹⁰. Outre Hamlet, le roman convoque aussi l'intertexte des Trois Sœurs, associées aux Trois Parques¹⁹¹, dans ce qui ressemble à une reconfiguration de l'image du tresseur de nattes dans *Moby-Dick* concernant les lignes et les fils. Le modèle dramatique de la tragédie pose ainsi la question du déroulement de l'action éthique dans un cadre construit comme contraint. En réalité, le tragique dans *Pierre* est une immanence tragique, et non une transcendance. Il est créé par les enchevêtrements infinis d'images, fantômes, décisions et actes de parole, dans lequel le personnage principal s'emprisonne lui-même¹⁹². Dans ce cadre, la résolution finale du héros tragique est une joie morbide : une déliaison.

188 *P*, 986, 353.

189 *P*, 752, 128.

190 *P*, 862, 234.

191 *P*, 709, 85.

192 Voir l'avertissement du narrateur : « [...] la dextérité même des trois Parques ne pourra guère l'en dégager s'il tisse ces nœuds complexes autour de lui et d'Isabel. » (*P*, 836, 208.) Sur la question de l'immanence tragique, voir notre article, « La performance tragique des liens dans *Pierre ou les Ambiguïtés* (1852) de Herman Melville », *Travaux en cours. 6^e Rencontres doctorales Paris-Diderot*, n° 10, « Le lien », dir. Gwennaëlle Cariou, Muriel Gleser-Neveu & Nathalie Mauffrey, 2014, p. 153.

Le caractère transgressif de la joie est suggéré dès le début du roman. Lors de leur petit déjeuner en famille, Mary Glendinning rappelle à Pierre que sa joie transgresse les limites de la bienséance sociale, et le prie « de ne point permettre à [sa] bonne humeur [*hilariousness*] de franchir les strictes limites des convenances dans [ses] rapports avec les domestiques¹⁹³ ». De même, la réaction de Pierre lors du retour des frères de Lucy souligne la transgression opérée par la joie. Dans un élan d'enthousiasme, il les prend dans ses bras, ce que le frère cadet trouve « inconvenant » et l'aîné « extraordinaire ». Pierre répond en riant (« *hilariously* ») que la joie l'empêche de s'expliquer : « *I can't explain for joy*¹⁹⁴ ». Dans cet épisode, la joie conduit donc Pierre à enfreindre involontairement les règles sociales ordinaires et devient l'expression spontanée d'un corps qui se libère de la tyrannie des formes. Ce potentiel transgressif se réalise à la fin du roman dans la joie tragique.

La dernière partie du roman met en scène le retour de la joie sous une forme inversée, non plus lumineuse et éthérée, mais noire et perverse. À ce moment-là, pour Pierre, la seule perspective de jubilation, c'est le meurtre : « son âme accueillait avec jubilation [*joyfully*] la haine suprême de Glen et Frédéric ; et la perpétration d'un meurtre [...] semblait le seul couronnement naturel [*congenial sequel*] d'une carrière aussi désespérée¹⁹⁵. » L'adjectif anglais *congenial* a bien le sens de « naturel » mais est aussi lié, dans un sens secondaire, à l'idée de concordance et « ce qui est agréable¹⁹⁶ ». Le destin et ses ambiguïtés entraînent donc un nouveau renversement des valeurs : la haine devient jubilation, le meurtre une conséquence naturelle et agréable du désespoir. Un peu plus tard, Pierre prend goût aux promenades pendant les nuits de tempête et en ressent « une joie sombre et triomphante¹⁹⁷ » : il a trouvé le temps et le lieu de ses promenades. Le plaisir et la joie qu'il en tire ont quelque chose de para-doxal, au sens où il s'oppose ainsi à la foule ordinaire (« les

193 P, 647, 24.

194 P, 660, 37.

195 P, 1025, 391.

196 Selon l'*Oxford English Dictionary* : « *Suited or agreeable to one's temperament or disposition; to one's taste or liking* ».

197 P, 1029, 395.

autres avaient rampé peureusement dans leurs niches¹⁹⁸ ») et donc de pervers, au sens étymologique de ce qui est de travers, à contretemps. C'est bien une forme perverse d'humour et d'humeur (« *a wild, perverse humorousness* ») que représente cette joie noire et triomphante.

Il n'y a ainsi rien de contradictoire entre la joie et les accès de désespoir qui caractérisent l'humeur de Pierre. Au contraire, pour Clément Rosset, la joie n'est pas incompatible avec le pessimisme ou le désespoir (elle est par contre incompatible avec l'optimisme et le bonheur). La véritable expression de joie n'est pas dans une affirmation de la joie naïve, qui n'est qu'un masque (comme le comprend Pierre), mais dans une affirmation des données tragiques avec lesquelles l'homme se déclare irréconciliable¹⁹⁹. Ce que les dernières pages du roman mettent en scène, et ce que la joie de Pierre manifeste, c'est bien son refus final de conciliation. Lors de sa déambulation dans la galerie de portraits, il ressent une dernière fois « les plus mélancoliques pressentiments » à l'égard de lui-même²⁰⁰, qui se réalisent sous la forme d'un choc provoqué par le portrait d'un jeune inconnu, « souriant d'un sourire ambigu » comme le portrait de son père, qui vient bouleverser à nouveau son système de conduite²⁰¹. Il s'agit d'une ultime marque d'amphibologie tragique : le tableau devient l'infirmité possible (mais non avérée) d'un possible qui avait été choisi comme vrai (l'acceptation par Pierre d'Isabel comme sa sœur, de par sa ressemblance avec le portrait du père), en suggérant la possibilité d'autres possibles (d'autres portraits lui ressemblent tout autant). Aussi le doute hyperbolique est-il jeté à nouveau sur les certitudes de Pierre et relance-t-il la question qui avait été à l'origine de la catastrophe : « Comment savait-il qu'Isabel était sa sœur²⁰² ? » Néanmoins, si la question est posée à nouveau, la mélancolie, elle, prend fin. Pierre prend conscience que son enthousiasme (mélancolique) a été la cause première de son malheur : ses « convictions complexes, inexplicables et transcendantales » étaient « nées [...] d'un

198 *Ibid.*

199 Clément Rosset, *La Philosophie tragique* [1960], Paris, PUF, 2014, p. 32-33.

200 *P*, 1041, 406.

201 *P*, 1043, 407.

202 *P*, 1044, 409.

intense enthousiasme procréateur qui n'exerçait plus sur lui la même omnipotente influence »²⁰³. Après quelques réflexions supplémentaires qui déconstruisent le système interprétatif qu'il avait bâti et qui fondaient sa conduite, Pierre ne cherche plus à obtenir de réponse à cette question.

Certes, l'événement peut être considéré comme tragique au sens où il suggère que Pierre s'est peut-être trompé et a inutilement ruiné son existence joyeuse. Néanmoins, s'il constitue le climax tragique du roman, c'est aussi et surtout parce qu'il devient une révélation tragique au sens de Clément Rosset : le soudain refus radical de toute interprétation²⁰⁴. Pour Pierre, il ne s'agit pas d'une résignation passive, mais d'un acquiescement actif : « Dont acte », semble-t-il dire à ce moment du récit. En ne cherchant bientôt plus à poser ni résoudre la question des origines d'Isabel (comme il le dira à la toute fin du roman : « L'ambiguïté demeure²⁰⁵ »), Pierre met fin aux interrogations pour se précipiter dans une danse de mort. L'ultime credo de Pierre pourrait donc s'énoncer comme la prise de conscience de « cette vérité, ce mystère, cette joie : tout est mensonge ; seul existe, seul vaut, seul vit, le Tragique²⁰⁶ ». S'il est impossible pour Pierre de sortir des entrelacs du vrai et du faux, du réel et du fictif, il lui est possible d'acquiescer au tragique²⁰⁷. La seule valeur du philosophe tragique, c'est ainsi « le caractère ininterprétable, donc invulnérable, de l'approbation²⁰⁸ ». La fin de l'interrogation marque l'acceptation d'une destinée tragique

²⁰³ P, 1045, 410.

²⁰⁴ Clément Rosset, *La Philosophie tragique*, op. cit., p. 7.

²⁰⁵ P, 1053, 418.

²⁰⁶ La formule est de Clément Rosset, *La Philosophie tragique*, op. cit., p. 178.

²⁰⁷ Un autre grand axe de la pensée de Rosset, la question du réel et son double, permet d'éclaircir certaines questions essentielles dans *Pierre*. Pour Rosset, le réel, c'est ce qui est sans double (*L'Objet singulier* [1979], Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 110). Le fantasme vient recouvrir le réel comme un double, mais le réel peut aussi nourrir le fantasme (p. 50). Pour Pierre, le réel est toujours redoublé par des images, réelles (les portraits) ou fantasmatiques (les visages). Ce sont ses propres désirs fantasmatiques qui font écran à son appétit de réel.

²⁰⁸ Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 48. Sur ce point, Rosset s'inspire de Nietzsche qui, par exemple dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, fait l'éloge de la joie : « Car la joie, quand déjà la douleur est profonde : la joie est plus profonde que l'affliction. » (*Œuvres*, op. cit., t. II, p. 540.)

qu'il a lui-même construite, ce qu'on pourrait appeler, comme pour Ismaël mais selon une modalité différente, un *amor fati*. La pensée tragique de Pierre, qui prône finalement l'acceptation de la souffrance et l'affirmation du malheur, va de pair avec l'affirmation paradoxale d'un « être ». Il y a bien, malgré tout, dans la joie tragique de Pierre une « jouissance de l'être », pour reprendre un mot de Lacan²⁰⁹, alors même qu'il provoque sa propre destruction.

C'est une telle affirmation d'être que fait Pierre dans la fameuse tautologie qu'il affirme face à Glen et Frédéric qui veulent récupérer Lucy : « Je n'ai pas de comptes à rendre : je suis ce que je suis [*I am what I am*²¹⁰]. » Si l'interprétation à donner à cette assertion prête à discussion²¹¹, il faut la comprendre comme une tautologie vive, car elle est une expression de joie tragique et une affirmation d'être, si l'on comprend la tautologie non pas comme un vide rhétorique mais comme une plénitude expressive, comme le fait Rosset contre Wittgenstein²¹². Les modèles intertextuels de cette tautologie permettent d'en comprendre la dimension assertive : Shakespeare, qui, dans le sonnet 121, s'insurge contre les hypocrites (« *I am that I am* »), et la Bible, qui affirme l'autosuffisance divine : « *I am that I am* » (« Je suis celui qui suis », Exode, III, 14). La tautologie de Pierre doit ainsi se lire comme la

209 Jacques Lacan, *Encore (1972-1973)*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 66.

210 *P*, 1011, 377.

211 Hélène Guillaume parle de l'« enfermement tautologique » de Pierre et y voit une affirmation vide (*L'Écriture et la cohésion de l'œuvre. Une analyse des métaphores du corps et de la matière dans Pierre ou les Ambiguïtés*, thèse sous la dir. de Philippe Jaworski, Paris, université Paris-Diderot, 1994, p. 107). Néanmoins, cette tautologie n'a pas du tout le même sens que celle d'Achab déclarant à Starbuck : « Achab est Achab à jamais » (*MD*, 607, 1394), et qui, selon Michel Imbert, est prisonnier d'un enfer tautologique, la répétition intertextuelle de la figure biblique d'Achab (« Sous l'empire de la folie : *Moby-Dick*, Shakespeare & compagnie », *Transatlantica*, n° 1, 2010, § 45, en ligne : <http://transatlantica.revues.org/5009>, consulté le 11 octobre 2018). Contrairement à celle d'Achab, la tautologie de Pierre n'est pas vide : elle est pleine.

212 Pour Clément Rosset, seule la tautologie rend honneur à l'unicité du réel (*Le Démon de la tautologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 47). Il faut donc en reconnaître la force expressive (p. 49), car il s'agit du seul type d'énoncé qui échappe à l'ambiguïté du réel et du double. Pour Pierre, elle signifie la sortie du labyrinthe des faux semblants et exprime ainsi une force assertive de soi.

volonté d'un retour à une pleine assurance, une recomposition après la décomposition, l'affirmation d'une affirmation²¹³. Cela est confirmé par un écho intratextuel qui fait de cette formule la réponse à une remarque du narrateur décrivant la déconfiture initiale de Pierre, juste après la catastrophe de la révélation d'Isabel, qui « s'échappait à lui-même » : « *Himself was too much for himself*²¹⁴. » Par l'usage (voulu performatif) de cette tautologie, Pierre se veut à nouveau maître de lui-même.

La joie perverse qui possède Pierre dans le dernier acte du roman relève ainsi de la joie tragique telle que la définit Rosset, après Nietzsche. Elle s'en différencie néanmoins en ce qu'elle n'est pas une approbation sans objet mais s'accompagne d'un projet de mise à mort. En cela, elle est la réalisation d'une pulsion (narcissique) de mort²¹⁵. Les derniers mots de Pierre à Glen : « Il est indiciblement doux de te tuer » (« *'Tis speechless sweet to murder thee* »), signalent une apothéose tragique au sens où ils accompagnent l'acte qui précipite la chute finale²¹⁶. Énoncé dans une langue shakespearienne qui rappelle le meurtre de Tybalt par Roméo sur la place publique²¹⁷, le modèle intertextuel tragique est utilisé pour exprimer la joie (sucrée) indicible (mais dite tout de même par prétériton) de la mise à mort. Il s'agit donc d'une configuration particulière de joie tragique, orientée vers un objet : la vengeance, donner puis se donner la mort. Cette joie de la destruction correspond à la joie tragique nietzschéenne, selon la lecture qu'en fait Adam Potkay : la satisfaction d'un désir de mort, ou la volonté de vivre plus intensément face à la mort, ou les deux à la fois. Potkay y voit une oscillation d'*éros* et

213 Notons que pour Eve K. Segdwick, reprenant Silvan Tomkins, la joie est un affect « autotélique » (*Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke UP, 2003, p. 21).

214 *P*, 685, 61.

215 Voir Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture* ([1930], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1995, p. 63-64), qui écrit que « même là où [la pulsion de mort] survient sans visée sexuelle, y compris dans la rage de destruction la plus aveugle, on ne peut méconnaître que sa satisfaction est connectée à une jouissance narcissique extraordinairement élevée, du fait qu'elle fait voir au moi ses anciens souhaits de toute-puissance accomplis ».

216 *P*, 1053, 417.

217 Comme le remarque Ronan Ludot-Vlasak dans *La Réinvention de Shakespeare sur la scène littéraire américaine (1798-1857)* (*op. cit.*, p. 311).

thanatos: une pulsion affirmative de vie qui entre dans un jeu ambivalent avec une pulsion régressive de mort²¹⁸. Il distingue ainsi deux types de joie étroitement liés dans *La Naissance de la tragédie* (1872) : la joie (inférieure et apollinienne) de créer, et la joie (supérieure et dionysiaque) de détruire ce que l'on a créé²¹⁹. Dans la dernière scène du roman, Pierre jouit de la destruction du système domestique qu'il avait lui-même mis en place pour endiguer le chaos, avec une joie sombrement éclairée. Ainsi, selon les termes de Deleuze commentant la joie tragique nietzschéenne, « la destruction devient active dans la mesure où le négatif est transmué, converti en puissance affirmative : [...] “joie de l'anéantissement”, “affirmation de l'anéantissement et de la destruction”²²⁰ ».

320

C'est en cela que cette joie tragique est une jouissance. Lorsqu'il tue Glen, Pierre jubile. Un tel passage à l'acte relève de ce Juan-David Nasio décrit comme une manifestation de l'état de jouissance : « [...] le passage à l'acte et en général, toutes les actions, qu'elles soient dangereuses ou non, qui vont au-delà de nous-mêmes. Quand la jouissance domine, les mots disparaissent et l'action prime²²¹. » Si Pierre va au-delà de lui-même, c'est au sens où il n'est désormais plus mené par le sens du devoir et la volonté du réordonnement, mais par la jouissance du désordonnement et de la destruction, qui s'accompagne de joie. Didier Moulinier, qui rappelle que *joie* et *jouissance* ont une étymologie commune (*gaudere*, « se réjouir²²² »), rapproche sur ce point Nietzsche et Lacan, qui partagent le sens de l'expérience tragique : l'expérience de la vie est inséparable de l'expérience tragique pour Nietzsche, c'est-à-dire la traversée ou la sublimation des états d'angoisse et d'effroi, tout comme la jouissance de l'angoisse est traversée de tragique pour Lacan²²³.

218 Adam Potkay, *The Story of Joy*, *op. cit.*, p. 194.

219 *Ibid.*, p. 208. Voir Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, dans *Œuvres*, éd. Jean Lacoste & Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, t. I, p. 40-41.

220 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 274, qui cite Nietzsche, *Ecce Homo*, III, « Origine de la tragédie ».

221 Juan-David Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Paris, Rivages, 1992, p. 58.

222 Didier Moulinier, *Dictionnaire de la jouissance*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 126.

223 *Ibid.*, p. 75-76.

Ce passage à l'acte (de destruction) est le point d'orgue de tout un parcours de jouissance dans *Pierre*, qui se manifeste sous les corps et sous le langage: le travail de l'indicible, régulièrement thématisé par préterition²²⁴, pourrait bien suggérer la poussée infralinguistique d'une jouissance interdite et inter-dite, qui tend à s'exprimer par les multiples transgressions auxquelles se livre Pierre. Elle se manifeste en particulier dans les scènes d'affection ambiguë avec Isabel, qui nourrissent la suspicion (pour le lecteur) d'une passion incestueuse voire d'un inceste physique, bien que rien ne vienne jamais confirmer ces doutes:

[Isabel] se pencha plus près de lui dans l'inexprimable étrangeté d'un amour intense, nouveau, inexplicable. Une terrible révélation intérieure envahit soudain le visage de Pierre; il imprima sur Isabel des baisers brûlants et répétés, serra sa main avec force et retint son corps, suavement et redoutablement abandonné [*sweet and awful passiveness*]. Puis ils furent changés; ils s'étreignirent [*coiled together*] et demeurèrent enlacés, muets²²⁵.

La thématisation de l'inexprimable (cette « terrible révélation » est notée sans être dévoilée) suggère que la possibilité du désir incestueux relève d'une barrière derrière laquelle on ne peut aller. Cette barrière est aussi textuelle, au sens où le texte fait ici écran, au double sens du terme, à la fois organe et obstacle, ce qui rend visible et dissimule: il affiche sans dévoiler²²⁶. Par ailleurs, sous les voiles des formes, les énergies de la jouissance affleurent en divers symptômes à d'autres endroits du texte: l'hystérisation du corps masculin (la cécité et paralysie progressive de Pierre), la sublimation opérée dans la transe de Pierre (très proche du rêve, où il a la vision d'Encelade, doublement incestueux), et le désir de neutre qui l'anime (« Hors d'ici... bon ange et mauvais ange!... car Pierre est neutre à présent²²⁷ »).

224 Comme en témoigne l'omniprésence d'adjectifs comme « *inexplicable* », « *inexpressible* », « *unfathomable* », « *mysterious* », et leurs formes adverbiales. 225 P, 856, 228.

226 Là où dans *Typee* la possibilité du cannibalisme constitue l'horizon de la jouissance, il s'agit de la possibilité d'un autre tabou fondamental dans *Pierre*: l'inceste.

227 P, 1054, 418. Si *catharsis* il y a pour Pierre, elle est à chercher dans ce désir de neutre, qui est un désir d'extraction des enchevêtrements infinis et des binarismes.

Le point le plus proche sur l'horizon de cette jouissance est atteint par le suicide. Le suicide peut être un « acte de jouissance » : un acte-symptôme qui est un effet de jouissance et s'accompagne d'une jouissance de l'acte²²⁸. Cet ultime passage à l'acte vient couronner et conclure une poussée d'excitation morbide, dans laquelle la distinction de pulsion de vie et pulsion de mort s'abolit. La déliaison finale n'est ainsi pas seulement le point d'achèvement d'une pulsion mortifère, mais aussi une dernière reconfiguration du vivant, une fuite active. La liaison qu'avait construite Pierre avec Isabel et Lucy (au double sens du terme) relevait déjà aussi bien d'une force de vie (un système de vie possible et une unité familiale reconstruite) que d'une pulsion de mort (un système voué à l'échec, perçu par autrui comme déréglé et morbide). De même, la déliaison finale est à la fois destruction (meurtre, manie et hystérie) et vie (plaisir, ivresse, assertion et lâcher-prise). Dans son dernier monologue, Pierre jubile (comme en témoignent ses multiples exclamations) et affirme accéder à un point où pulsion de vie et pulsion de mort ne sont plus contradictoires :

J'ai hâte de mourir pour être débarrassé de cette joue déshonorée.
Pendu par le cou jusqu'à ce que mort s'ensuive... Mais non point si je vous devance!... Oh! maintenant, la vie est pour moi une mort, et la mort me donnera la vie; oh! puisse un glaive accoucher mon âme! [*Oh now to live is death, and now to die is life; now, to my soul, were a sword my midwife*²²⁹!]

Le fantasme de parthénogenèse qui parcourt le roman se perpétue dans le suicide. Il s'agit pour Pierre de se donner la vie par la mort, dans une assertion qui prend la forme d'un nouveau renversement chiasmatisque :

Comme le note Barthes, la « vérité scandaleuse de la jouissance », c'est « qu'elle pourrait bien être, tout imaginaire de parole étant aboli, neutre » (*Le Plaisir du texte* [1973], Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 25). Barthes appelle neutre « tout ce qui déjoue le paradigme » (*Le Neutre. Cours au Collège de France* [1977-1978], Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 31). Ici : les paradigmes vrai/faux, bon/mauvais, vie/mort.

²²⁸ Didier Moulinier, *Dictionnaire de la jouissance, op. cit.*, p. 7-9.
²²⁹ P, 1053, 418.

« *Oh now to live is death, and now to die is life*²³⁰. » L'acte et sa signification professée sont une dernière ambiguïté tragique : le suicide est-il une victoire ou une défaite ? L'apothéose est ambiguë. La joie tragique demande la mort comme organe-obstacle de la jouissance, pulsions de vie et de mort s'accomplissent et s'abolissent simultanément. Par ce geste, la lignée paternelle prend fin : Pierre avait déjà tué Glen, le dernier héritier de la famille Glendinning, et abolit sa propre lignée en se donnant la mort (ce qui revient à tuer le père à nouveau). Pour lui, la seule solution possible, c'est donc d'annihiler la question. C'est sa jouissance.

Décrivant l'itinéraire d'une joie tragique extra-ordinaire, « perverse et sauvage », *Pierre* est ainsi une variation perverse sur la forme du récit de joie archétypique, tel que décrit par Adam Potkay : « Les histoires de joie débutent par la désunion, la rupture, le manque, et la souffrance. Elles atteignent leur point d'orgue à travers une combinaison de lutte, endurance, chance ou providence, dans un moment (parfois prolongé) de (ré-)union, plénitude et harmonie²³¹. » Le cheminement de Pierre est inverse : débutant dans la joie, puis marqué par la lutte, la souffrance, la combinaison de chance, malchance et destin (autoréalisateur), il se conclut par une harmonie qui ne peut s'établir que dans la mort. Le retour au calme (une plénitude, selon Pierre) ne peut s'accomplir que via l'annihilation du problème par le suicide, acte paroxystique qui marque l'apogée de la joie tragique et littéralise ainsi ce que le paradoxe de la joie contient toujours en puissance : le risque de la perte de soi dans l'exaltation²³².

230 L'image de l'épée sage-femme illustre un fantasme de parthénogenèse disqualifié plus tôt par le narrateur : « les hermaphrodites susceptibles de se féconder eux-mêmes n'existent que dans la fable. » (*P*, 934, 302.) Si l'on songe à la définition bergsonienne de la joie : « La joie annonce toujours que la vie a réussi [...]: toute grande joie a un accent triomphal. [...] partout où il y a joie, il y a création » (Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle* [1919], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 23), on mesure à quel point la joie tragique de Pierre est « perverse », au sens où l'élan vital devient mortifère.

231 Adam Potkay, *The Story of Joy*, *op. cit.*, p. 10.

232 *Ibid.*, p. 16. En ce sens, la joie se rapproche de ce que nous appelons jouissance.

Bibliographie sélective

SOURCES PRIMAIRES

Œuvres de Herman Melville

Éditions américaines de référence

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

Autres éditions américaines

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

Éditions françaises de référence

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

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

Ressources en ligne

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

Œuvres américaines citées

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Autres œuvres citées

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SOURCES SECONDAIRES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

566

Études sur le plaisir et les plaisirs

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

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

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

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

Études thématiques sur le plaisir et la joie

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

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

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

Études sur le goût, la nourriture et l'alcool

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Appareil critique et théorique général

Critique et théorie littéraires

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

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

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

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

Index

INDEX DES NOMS

A

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

B

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

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

C

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

D

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

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

DARWIN, Charles 220.

DEFOE, Daniel FOE, *dit* 526.

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

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

DICKENS, Charles 121n.

DICKINSON, Emily 358n.

DIDEROT, Denis 262, 276n.

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

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

E

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

EDWARDS, Jonathan 334-335.

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

ELLIS, William 86n.

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

ENGELS, Friedrich 217.

ÉPICURE 264n, 265n, 325.

ÉRASME, Didier 193, 198n.

F

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

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

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

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

G

GAINSBOROUGH, Thomas 239.

GIDE, André 535.

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

GRAHAM, Sylvester 351-354, 358, 375.

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

H

HAFIZ, Chams al-Dīn Muhammad 127.

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

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 290, 453.

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

HOMÈRE 120, 127, 463.

HUME, David 372n.

J

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

JOHNSON, Samuel 75, 448.

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

K

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

L

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

M

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

N

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

O

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

P

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

R

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

S

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

T

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

W

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

Z

- ŽIŽEK, Slavoj 26, 341n.

INDEX DES ŒUVRES DE MELVILLE

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

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

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

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

Uncollected Prose

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

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

- « The 'Gees » 80;

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

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

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

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

- « The Two Temples » 64n, 236, 533.

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

INDEX DES NOTIONS

A

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

B

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

C

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

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

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

convivialité *voir* commensalité.

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

— femme-fruit 72-75, 80, 99, 100;

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

D

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

diète *voir* jeûne.

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

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

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

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

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

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

E

ekphrasis 102, 109.

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

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

époque 442, 538, 540.

érase et éromène 455-474.

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

éros et *thanatos* 103, 109, 320.

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

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

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

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

F

femme-fruit *voir* corps-nourriture.

festin *voir* banquet.

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

G

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

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

H

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

homme-viande *voir* corps-nourriture.

homoérotisme 431n, 453, 455, 464.

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

humeurs

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

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

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

I

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

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

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

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

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

J

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

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

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

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

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

— du faux 207, 208, 210-211, 548;

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

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

— (trouble de) 369.

M

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

N

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

P

parole-nourriture *voir* discours-nourriture.

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

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

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

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

philia *voir* éros et *philia*.

pittoresque 239-240, 242.

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

profondeur *voir* surface et profondeur.

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

— calvinisme 12, 212, 278-280 ;

— luthéranisme 278n, 280.

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

R

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

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

ruse *voir* stratégie et tactique.

S

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

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

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

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

sociabilité *voir* commensalité.

somaéconomie *voir* bioéconomie.

souffrance *voir* douleur.

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

stylistique de l'existence *voir* esthétique.

subjectivation *voir* assujettissement.

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

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

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

T

tabac *voir* matières à plaisirs.

tactique *voir* stratégie et tactique.

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

tempérance 333, 353n, 381, 385, 498;

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

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

thanatos *voir* éros et *thanatos*.

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

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

travail-plaisir *voir* valeur-plaisir.

travail-souffrance *voir* valeur-douleur.

V

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

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

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

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

vérité

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

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

REMERCIEMENTS

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

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

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

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

Joyeux anniversaire Herman.

TABLE DES MATIÈRES

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

589

PREMIÈRE PARTIE

POÉTIQUE DES PLAISIRS

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

DEUXIÈME PARTIE

SÉMIOTIQUE, ÉPISTÉMOLOGIE
ET ESTHÉTIQUE DES PLAISIRS

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

590

TROISIÈME PARTIE

ÉTHIQUE ET DIÉTÉTIQUE DES PLAISIRS

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

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

QUATRIÈME PARTIE
SOCIALITÉ, POLITIQUE
ET ÉCONOMIE DES PLAISIRS

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

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