

Université de Montréal

**Le Réel dans le texte**  
**lecture et interprétation de la figure de Bartleby le scribe**

par  
Alexandra Liva

Département de littérature comparée  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en littérature comparée

août 2011

© Alexandra Liva, 2011

Université de Montréal  
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Le Réel dans le texte; lecture et interprétation de la figure de Bartleby le scribe

Présenté par :  
Alexandra Liva

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Eric Savoy, président-rapporteur  
Terry Cochran, directeur de recherche  
Gilles Dupuis, membre du jury

## Résumé

La nouvelle « *Bartleby The Scrivener. A Story of Wall-Street* » pose des questions de lecture et d'interprétation littéraire. Grâce à des approches ayant le discours pour objet ou moyen de connaissance (rhétorique, étymologie, psychanalyse, pragmatique) de même qu'aux écrits de Herman Melville, il s'agit de cerner ce que représente Bartleby, qualifié d'*unaccountable* (inexplicable). Ce mot organise l'étude. Entier ou décomposé en morphèmes, dans une première partie, il met en évidence des univers de sens où Bartleby se montre marginal et court-circuite les systèmes : l'univers du langage (*unaccountable* : inénarrable), celui de la loi (*count* : chef d'accusation) et celui des chiffres (*account, count* : compte, compter).

Une seconde partie rattache les pistes de lecture implicites ainsi dégagées aux thématiques de l'« inexplicable », explicites dans le texte, permettant une interprétation touchant l'univers des lettres, leur pérennité et leur circulation par le biais de la lecture et de l'interprétation.

**Mots-clés** : Bartleby, lecture, interprétation, adresse du texte, négation, texte comme objet, circulation des signifiants, *unaccountable*.

## **Abstract**

The short story “Bartleby The Scrivener. A Story of Wall Street” raises questions about reading and literary interpretation. Using approaches where language is the object or means of knowledge (rhetoric, etymology, psychoanalysis, pragmatics) along with writings from Herman Melville, we aim to consider what is represented by Bartleby, who is often described as *unaccountable*. This very word structures the study. The first part of the thesis examines this word, taken as a whole or broken down into morphemes, as conveying universes of meaning in which Bartleby appears as marginal, short-circuiting diverse systems: the universe of language (unaccountable), the universe of the law (count) and the universe of the numbers (account, count).

The second part links the implicit threads of meaning thus revealed to the theme of the strange and unexplainable (unaccountable), explicit in the text, allowing for interpretations bearing on the world of literary texts, their conveyance and circulation through reading and interpretation.

**Keywords** : Bartleby, reading, interpretation, text addressee, negation, text as object, circulation of the signifiers, unaccountable.



*Petra*, sculpture de Guy Laramée, 2007  
Encyclopédies érodées et pigments  
Photo : Guy L'Heureux  
Reproduit avec l'aimable autorisation de Guy Laramée

## Table des matières

Introduction : « <i>I Am a Rock, I Am an Island</i> ».....	1
Première partie : lire, <i>to grub</i> .....	15
Lettre ouverte — <i>account</i> , compte rendu : mise en contexte.....	15
Un compte rendu à crédit .....	16
Questions rhétoriques .....	22
La bonne adresse? .....	34
... « <i>he had declined telling who he was, or whence he came</i> ».....	36
Changements administratifs .....	39
Conclusion: relire, encore .....	47
L’esprit et la lettre — <i>count</i> , chef d’accusation : univers de la loi .....	51
« <i>The nature of my avocations: conveyancer and drawer-up of recondite documents</i> » .....	55
Les apparences contre Bartleby: <i>forgery</i> et <i>vagrancy</i> (contrefaçon et vagabondage) .	69
Expériences sans vérité .....	84
Le lieu de l’épistémologie: <i>premises</i> .....	93
Les préférences contre les suppositions .....	101
Conclusion: faux et usage de faux?.....	112
Lettre de change — <i>account, count</i> ; compte, compter : univers des chiffres .....	123
Travail à perte .....	132
Amortissement: quand le passif l'emporte sur l'actif .....	141
Homme de lettres, lettres de change, changement de matière: alchimie de la création textuelle .....	149
Fausse monnaie .....	157
Conclusion: arrêter la circulation, un crime .....	169
Seconde partie : interpréter, <i>to construe</i> .....	178
Bartleby et les lettres, morts ou vifs — <i>unaccountable</i> : inexplicable; univers des lettres .....	178
Vieilles pierres .....	182

<i>The Tombs</i> .....	196
Lettre morte: Dead Letter Office, rumeurs, restes et ruines.....	201
Au bout du sens .....	202
Le fantôme de l'écriture.....	216
Le Réel du texte .....	226
Conclusion : le Réel dans le texte .....	237
Bibliographie.....	245

*À Ennio, qui connaît bien ses lettres,*

*à Christophe, avec tout mon amour et bien  
plus encore.*

## Remerciements

La rédaction de ce mémoire s'est étalée sur une dizaine d'années, où elle fut délaissée puis reprise, mais jamais abandonnée.

J'aimerais remercier d'abord mes parents, qui m'ont toujours encouragée et soutenue au fil de mes études, même en se demandant souvent « mais qu'est-ce qu'elle fait? » La ténacité dans les projets provient de la maison... Merci, avec amour.

Christophe Viau a été d'une aide inestimable, indispensable et inconditionnelle en tous points, toujours disponible et généreux, et d'une grande acuité critique. Merci pour ta patience. Merci pour l'amour, le quotidien et l'extraordinaire. Merci encore pour le futur. Je t'aime.

J'aimerais remercier grandement Nicole Catellier et Cinémanima, pour qui garder la mémoire vive et active est l'histoire d'une vie. Ce mémoire ne serait pas tel sans le travail chez Cinémanima, huit années de lecture, d'interprétation, d'écriture et de réflexion en commun sur la présentation du savoir; je remercie aussi Nicole pour son ouverture et sa générosité par rapport à mes projets.

Merci à l'École lacanienne de Montréal, et particulièrement à Jean-Paul Gilson et à Martin Pigeon pour les enseignements et les séminaires rigoureux, suivis de 1995 à 2000. Merci aussi à Maxime-Olivier Moutier, grâce à qui j'ai commencé à m'intéresser à la psychanalyse. Ce mémoire aurait pu être une interprétation illustrant des concepts lacaniens, mais j'ai plutôt opté de lire Melville comme j'ai appris à écouter de façon psychanalytique.

Merci et salut à mes amies Natacha Monnier, Stéphanie St-Amant et Geneviève Thibault, pour les encouragements, les nombreuses discussions stimulantes et le plaisir d'être ensemble.

Merci enfin à mon directeur, Terry Cochran, pour sa confiance, sa lecture attentive, ses interventions soulevant des questions là où je ne les attends pas et qui s'avèrent toujours porteuses.

## **Introduction : « *I Am a Rock, I Am an Island* »**

Le texte « *Bartleby the Scrivener; A Story of Wall-Street* », de Herman Melville, résiste particulièrement bien à l'interprétation et de fait a engendré une foison de gloses et de lectures en tous genres et selon toutes sortes de théories littéraires. L'histoire du scribe silencieux, immobile devant son mur aveugle, qui cesse d'écrire et qui restera immobile jusqu'à la mort dans la prison de New York continue de fasciner et de faire noircir des pages qu'il n'a pas écrites. Mais peut-être est-ce là l'exploit du scribe, égal à son arrêt d'écriture, une de ses plus grandes forces (et celle de Melville évidemment) qui traverse le temps, c'est-à-dire que la suspension de sa plume aura provoqué l'écriture des autres, et aura perpétué la relecture du texte même. De ce personnage qui ne peut exister qu'en fiction, les critiques en ont fait le portrait d'un anarchiste, d'un anticapitaliste, d'un as de la désobéissance civile (résistance passive); un mélancolique, un autiste, un schizophrène, un psychotique, un anorexique, un ascète, une figure christique, un double du notaire narrateur, une figure de l'écrivain en général, une incarnation de Melville en particulier, et tant d'autres attributs fondés sur de nombreux appels au texte qui légitiment ces hypothèses<sup>1</sup>. Lui qui se décrit comme « *not particular* », reste à jamais sans pareil. Sa singularité même se lie à d'autres topographies melvilliennes, faisant des lieux ou des personnages des isolats, des îles, des Originaux absolus. Avec *Bartleby*, Melville, de manière « savamment négligée », crée un roc littéraire, une pierre réfractaire, un texte inépuisable aux multiples négations de la littérature qui pense la littérature où on ne l'attend pas, sauf par cet extrait: « *I believe that no materials exist for a full and satisfactory biography of this man. It is an irreparable loss to literature* », point de capiton qui relie le travail de l'auteur et le récit du narrateur, qui institue le texte du notaire avec une audace auto-ironique comme texte littéraire. En fait de perte, c'est raté. *Bartleby* offre plutôt une occasion pour créer un texte littéraire, et ce pour Melville, en fait. Pour le notaire, c'est un texte où il tente de remettre en place les morceaux d'un casse-tête qui le trouble encore et ce

---

<sup>1</sup> William B. DILLINGHAM relève en une liste assez exhaustive un bon ensemble des hypothèses émises par les commentateurs au fil du temps. Voir DILLINGHAM, William B., « *Unconscious Duplicity* », dans *Melville's Short Fiction, 1853-1856*, Athens, University of Georgia Press, 1977, 400 p., p. 49 et sq.

récit, véritable confession, ne possède censément pas de qualités littéraires... du moins ne semble pas prévu en ce sens.

La nouvelle, à notre sens, suggère moins une réflexion sur la vie de Melville que sur le travail d'auteur en littérature, sur le destin d'un texte ainsi que sur les relations sous-tendues par l'émission d'un texte pour une publication « littéraire ». La tension entre lecture et écriture, entre lecture et interprétation est mise en scène. La relation au lectorat est complexe; un auteur peut toujours d'emblée se demander à propos de son texte: « qui le lira? » Pour qui écrire un texte? Pour soi, pour les autres? Et quand le texte tombera entre les mains d'un lecteur ou d'une lectrice, qu'est-ce qui en sera compris, *a fortiori* avec un grand laps de temps écoulé entre l'émission du texte et sa lecture? Comment et pourquoi écrire pour *après soi*, pour la postérité? Qu'est-ce qui en restera? L'adresse peut bien être très précise, il n'empêche qu'avant l'arrivée du texte au destinataire, une foule d'impondérables peut survenir et interférer dans la chaîne de transmission. Dans cette histoire, la rumeur du *Dead Letter Office*, en fin de nouvelle, devient une allégorie du texte et de ses derniers lecteurs avant sa destruction; l'allégorie touche même les lectures qui « tuent » le texte en l'étouffant de suppositions et de « surinterprétation ». En réalité, les employés du Dead Letter Office cherchaient à rediriger les lettres pour qu'elles parviennent à leur destinataire prévu, dans la mesure du possible. Ils devaient reconduire ou détruire les lettres qui leur échouaient. Mais certaines restaient indéchiffrables, comme pour d'autres le destinataire était à jamais introuvable. Bartleby, d'abord censément du côté de la lecture et de la destruction de textes personnels lorsqu'il ne pouvait reconduire les lettres, est passé du côté de la reproduction (la copie) de textes officiels d'immobilier — de bâtiments, de lieu où l'on peut envoyer du courrier, comme pour fixer les adresses de manière plus sûre — pour finalement cesser d'écrire. Un chiasme se crée entre son ancienne situation où il s'occupait de textes personnels et intimes sous la coupe d'une institution publique, et une nouvelle situation où il transporte son intimité dans un bureau (puisque'il y vit et dort), qui plus est un bureau où les textes qu'il recopie touchent les titres de propriété, qui s'adressent donc aussi au domaine public, bien qu'il s'agisse de transferts de titres entre particuliers et personnes morales. Une écriture qui ne laisse pas de place à l'intime, mais qui doit faire

vivre le domaine public, Melville a connu cela, en tant que fonctionnaire pour les douanes à New York, après ses échecs en tant qu'auteur. Bartleby a lui aussi connu les deux côtés, la lecture et l'écriture, le personnel et le public, l'épistolaire et l'économique. Et lorsque Melville affirme, dans une célèbre lettre à Nathaniel Hawthorne, que ce qu'il voudrait écrire lui est interdit puisque ce n'est pas vendable et qu'écrire de l'autre manière, celle qui rapporterait de l'argent, il ne le peut pas (« *Yet, altogether, write the other way I cannot* »), ce « ne pas pouvoir » écrire répond à un impératif personnel qu'il n'explique pas, comme Bartleby n'explique pas sa non-écriture. Melville ne peut pas écrire comme les autres, bien sûr, il ne peut pas copier (bien que de grands pans de ses créations transforment à peine des sources textuelles variées). Son refus des conventions s'exprime dans « *Bartleby* » sur un mode poli, mais pourtant dérangeant. Ce n'est plus un non tonitruant (« *saying no in thunder* »), c'est préférer ne pas écrire.

Le renversement lisible dans ce chiasme entre les « situations » de Bartleby (lecteur de l'intime, puis copiste pour des textes d'intérêt public) est à l'œuvre dans la manière d'aborder le texte, notamment dans la reconnaissance de sens anciens portés par des mots employés par le notaire. Tout au long de notre analyse, ces sens révèlent des avenues insoupçonnées, sinon par un examen attentif de chaque mot, que nous ferons dans la partie sur la loi. Il s'ensuit, par accumulation et liaison entre ces sens, une organisation d'une cohérence étonnante qui jette un nouvel éclairage sur le texte, révélant une profondeur fascinante; c'est l'effet d'une perspective temporelle. En même temps, la radicalité du changement de sens, de la transformation de la lecture se compare au changement d'appréhension du texte opéré par le passage de l'Ancien au Nouveau Testament: un changement de loi, un changement de lecture. Cette double lecture se lie à l'univers économique, abordé ensuite, où la circulation des mots et du sens des mots se compare à celle des devises et des titres légaux. Enfin, la reprise du mot *unaccountable*, en entier, une fois ces éléments analysés, nous permettra à notre tour de remettre les sens en circulation et d'expliquer un peu l'inexplicable, en abordant le langage et le travail de la fiction.

« *Bartleby the Scrivener* » a été l'inspiration de nombreux essais, et parmi ceux-là, nous retirons beaucoup des contributions de l'ensemble de la critique. Trois textes en particulier:

*Bartleby ou la création*, de Giorgio Agamben, « Bartleby ou la formule », dans *Critique et clinique*, de Gilles Deleuze, ainsi que de *The Silence of Bartleby*, de Dan McCall, jalonnent notre réflexion sur Bartleby. Dans un texte fouillé aux nombreuses références philosophiques et théologiques, Agamben fait de l'arrêt d'écriture chez Bartleby une potentialité, une puissance de création, plutôt qu'une mort ou une disparition. Or, cette création, qui se rapporte à l'acte créateur au sens large et qui à l'évidence se ramène à la question de la création littéraire, nous retiendra ici, mais dans l'ensemble de notre analyse, nous aimerions davantage toucher la lecture en tant que création, que reconduction de texte, par l'interprétation. La question de la reconduction et de la circulation du texte, donc des mots, est au cœur de notre travail. Après tout, nous ne connaissons Bartleby que par le truchement du notaire, l'auteur du texte derrière lequel se cache Herman Melville. Et pour notre part, nous n'irons pas plus loin que Giorgio Agamben en ce qui concerne l'aspect « écriture » convoqué par le scribe, car il nous semble que l'aspect de décréation et de puissance de création qu'il explique restitue à Bartleby une force et une plénitude de l'interprétation qui le laisse dans le mystère de sa logique de préférences, qui reste au fond insondable, et comme ce dont on ne peut parler...

Nous verrons comment le langage du notaire guide l'interprétation, mais aussi comment ses expressions agissent, parfois à son insu, et comment lui-même laisse des informations dans l'incertitude, bien qu'il fasse preuve d'exactitude pour aborder la vie de son scribe. En réponse à son langage et aux réalités qu'il sous-tend, la formule de Bartleby contre toute possibilité d'insérer le scribe dans une réalité construite et ainsi contrecarre ses tentatives d'explication et de compréhension. C'est pourquoi selon Gilles Deleuze la formule « *I would prefer not to* » de Bartleby fonctionne comme une phrase agrammaticale: elle fait trembler les bases du langage et force le notaire à reprendre de zéro sa tentative de compréhension du phénomène Bartleby.

Mais, en général, les approches d'auteurs qui se sont inspirés de Bartleby en en faisant la caution et le prétexte de réflexions philosophiques, souvent fort bien tournées du reste, relèguent le texte à un second plan, pour davantage s'arrêter sur le personnage et ce qu'il représente, et en faire le représentant d'un concept. Pour notre part, nous tentons de rester

davantage du côté du texte même, pour le suivre, et à la lettre, puisque la nouvelle même le commande, en quelque sorte. Nous tenterons autant que possible d'aller *dans* le texte. Si le scribe pétrifié fait figure de Réel (au sens lacanien), c'est une chance qu'il soit être de langage, et que du moins il livre sa formule, aussi ravageuse soit-elle, car comme nous sommes dans l'univers de la littérature, on peut alors entrer dans la matière langagière et tenter de la penser, bien qu'on y trouve finalement une partie indicible, insoluble, impensable. C'est une chance, car autrement, une pierre ne parle pas. Et quand Bartleby parle, il subvertit la réalité et met à mal l'univers de sens de son interlocuteur. Ce ravage du langage est un véritable brûlis qui laisse place à la repousse, celle, perpétuelle, des interprétations des lecteurs subséquents.

En empruntant le vocabulaire lacanien, il serait aisé de comparer Bartleby, par son caractère impénétrable, au Réel, dont on ne peut rien dire, qui est un indicible, un impensable. Il reste que devant un tel isolat du sens, il faut accepter d'être à notre tour castrés par Bartleby, d'être déshumanisés et ainsi stopper la mécanique interprétative à son sujet puisqu'il n'en sortirait que des hypothèses, des constructions, adroites peut-être et qui donnent assurément du plaisir à échafauder, mais qui auraient tendance à étouffer le texte même. De la création et de l'écriture liées à l'histoire de Bartleby, nous croyons que tout n'a pas été dit, mais qu'il en a été assez dit, et que bien sûr tout ne peut pas être dit. De cette tension entre lecture et écriture mise en scène dans la nouvelle de Melville, nous tentons plutôt une approche du texte par son pendant qui touche la lecture et la parole de l'autre comme objet de transmission de l'intérêt envers un texte, cette lecture garante de la survie et de la pérennité d'un texte. Des questions de mémoire, de lecture, de relecture, d'interprétation, d'impact et de perception de la littérature orienteront notre approche. Le recours au discours psychanalytique se fonde aussi dans le souci de rester dans le langage, et justement la théorie psychanalytique prend pour objet le langage et l'aborde dans ses aspects phonétiques, sémantiques, symboliques, et nous tenterons d'« écouter » de la sorte le texte de Melville. Pour ce faire, notre travail comporte deux mouvements: le premier est analyse, le second synthèse, rien d'étonnant. Mais comme au cœur du texte de Melville la problématique de l'interprétation est en cause, nous avons cru bon fouiller davantage la

manière du texte avant de nous lancer dans l'interprétation, croyant que le texte même se tient seul et qu'il comporte amplement de matière à réflexion. Nous essayons donc de réduire les suppositions qui ne se ramèneraient pas à l'usage des mots du texte, et donc du langage, ce qui veut dire mettre entre parenthèses la possible intention de l'auteur dans l'écriture, pour ne pas supposer une « essence » du texte, mais plutôt suivre les mots employés pour voir le sens émerger (nous avons tout de même, de façon accessoire, recours à des considérations sur la vie de l'auteur pour ce qu'elles suggèrent « en plus » — « *a certain suggestive interest* »!). Il reste que nous supposons à l'auteur un savoir-faire dans le choix et l'agencement des mots. La chose semble triviale: nous supposons à Herman Melville un talent d'écriture, mais surtout, pour cette « lecture », nous lui supposons l'art du mot juste et du maniement rhétorique, prémisses nécessaires pour se plonger dans l'analyse de son texte. Autrement dit, cette supposition nous fait croire que nous sommes en présence d'un texte prégnant, et, peut-être justement parce qu'il crée des résistances à l'interprétation par différents jeux de placements et déplacements des mots par rapport aux attentes de lecture, un texte littéraire. Nous nous appuyons aussi sur le fait que le langage renferme un « savoir », c'est-à-dire qu'il comporte implicitement du sens. Pour le mettre en évidence, nous avons recours à l'étymologie. Elle a l'heur de faire entrer une dimension temporelle dans la lecture du texte, et avec elle nous portons attention à la succession des acceptions des mots relevés pour observer ce que les sens anciens, éloignés du sens actuel d'un mot, peuvent révéler dans notre travail.

En fait, nous voulons notre analyse une lecture en action, immanente au texte, qui place les éléments signifiants ensemble jusqu'à ce que de leur organisation émerge le sens. Nous avons intitulé « Lire, *to grub* » le premier mouvement de notre travail, où *to grub* exprime autant la décortication que l'extraction du sens implicite dans le texte pour le mettre au jour, ce qui implique un recours à l'étymologie et parfois à des données explicatives à l'extérieur du texte pour compléter le sens là où le lecteur actuel n'a plus les mêmes référents que les contemporains de Melville. C'est le sens qu'il faut chercher, déterrer. Le mot *unaccountable* est alors découpé en morphèmes. La seconde partie, « Interpréter, *to construe* » s'attache à lier les éléments ensemble, à reconstruire le sens, qui se rapporte aux

champs lexicaux déjà donnés, explicites, dans le texte. Nous lançons dans la première partie beaucoup de pistes d'interprétation mais sans toutes les suivre, car nous nous gardons de faire tout de suite le « saut » interprétatif. Nous étalons les détails de l'analyse car ils constituent les étapes de notre propre lecture, et nous progressons à travers ces découvertes, nous faisant le cicérone pour nos lecteurs à travers les restes étymologiques des mots, à travers les décompositions *count*, *account*, et autres mots qui désignent les personnes et les tâches. Nous filons ainsi jusqu'à la recomposition du sens en seconde partie, qui aboutit à une plus vaste interprétation autour du mot *unaccountable*, pris cette fois en entier. Espérons que cette circulation dans le texte de Melville donnera le goût de retourner encore et toujours à cette nouvelle, toujours surprenante par sa modernité et son achèvement. Ainsi, les termes porteurs sont relevés puis analysés un à un, pour que se déposent les sens en strates. À la fin de notre analyse, au deuxième mouvement, ils pourront être saisis dans leur ensemble, pour que les approches de chaque univers de sens où Bartleby se démarque s'éclaircissent entre elles.

Il y a aussi de la démonstration dans ce travail, c'est-à-dire que nous nous posons comme une « *reader of nice perceptions* » à qui s'adresse le notaire et donc nous exposons ce que nous y entendons là. Nous sollicitons ici la patience de notre lecteur ou de notre lectrice: le chemin est sinueux, les détours nombreux, mais le paysage fascinant. Nous sommes aussi, comme le notaire, « convoyeuse » du texte de Melville, *conveyancer*: à la fois passeuse et destructrice du texte par notre interprétation. Dans la mesure où tenter de faire dire quelque chose au texte ne le laisse pas parler de lui-même, c'est comme si en parlant à sa place on le faisait taire; idée romantique certes, mais qui peut coïncider avec ce que Melville implique avec son adéquation « lettres = hommes » dans sa phrase « *Dead letters! Doesn't it sound like dead men?* ». Demander au texte, comme à Bartleby, de faire quelque chose pour soi équivaut à une question qui reste lettre morte. L'interroger sur ce qu'il est, sur ce qu'il fait, s'avère généralement plus fructueux.

En définitive, nous considérons aussi Bartleby comme une figure de la création, mais de la création littéraire, en tant que figuration de personnage de fiction même, du réel du texte. Pour nous, il n'est pas tant un créateur qu'une créature de laquelle semble émerger du sens,

de façon d'autant plus remarquable qu'il tend à ne rien faire, ne rien dire, rester activement passif. Rien n'y paraît toutefois: Bartleby est placé dans une mise en scène du personnage de fiction qui passe inaperçue, tellement subjugués que nous sommes, notaire et lecteur, devant l'excentricité du scribe, que nous oublions les alentours et le contexte de son histoire. Pourtant, les éléments de distanciation sont présents, mais se fondent au décor comme s'ils faisaient du camouflage (!). De fait, le travail littéraire de Melville se fait transparent, entre le lecteur et le témoignage de l'homme de loi, qui semble l'instance de parole, le porteur de vérité. Et le destin de Bartleby est si extraordinaire qu'il attire toute l'attention. En effet, essayez de ne pas écrire lorsque c'est votre travail (pour plusieurs, la difficulté est d'écrire quand c'est leur travail!), et vous verrez la mesure des réactions encourues.

À notre sens, la lecture et l'interprétation que nous proposons permettent de lever un voile sur l'énigme de Bartleby, tout en laissant intact son mystère fondamental. Comme Deleuze, nous pensons que ce mystère relève d'une logique propre au personnage, celle qui motive ses actions et non-actions, une logique qui ne serait pas arbitraire, mais qui nous échappe pourtant. Laisser la place à ce mystère garde une porte ouverte pour l'interprétation et retourne à Melville le génie de cette œuvre inépuisable. C'est dire que nous distinguons entre mystère et énigme: celle-ci trouve une solution alors que celui-là reste impénétrable, un secret qui s'emporte dans la mort, et peut-être, le saura-t-on jamais, pure insignifiance à laquelle on a accordé une grande importance; oui, c'est une possibilité, peut-être Melville a-t-il voulu Bartleby insignifiant, pure idiosyncrasie, un idiot (du grec *idiotês*, simple particulier), « qui ne se traduit pas », mais on en doute. Le cas échéant, une telle volonté de l'auteur ne pourrait arriver à dessein puisque dans le domaine de l'art en général, l'insignifiance ne peut jamais rester telle quelle; elle devient toujours, par la force de la représentation et de l'interprétation, un élément porteur de sens. D'un autre côté, elle ferait mouche, car Melville aurait réussi à montrer qu'un élément insignifiant ne peut rester tel dans une œuvre d'art, tant la mécanique interprétative humaine est englobante. Évidemment, grâce à l'interprétation, Bartleby est plusieurs choses à la fois, et nous lançons régulièrement des possibilités d'interprétations pour les laisser ouvertes, en s'arrêtant

cependant sur quelques incarnations seulement, pour nous faire réfléchir sur la nature et la portée du texte de Melville selon les catégories que nous mettons en évidence avec le découpage du mot *unaccountable*. C'est dans la partie « Interprétation » du texte que tout se reliera davantage.

Ainsi, l'énigme de Bartleby sera approchée par le truchement d'un signifiant, *unaccountable*, qui nous a ouvert à toute la dimension autoréflexive du texte et à sa profonde réflexion sur la littérature, l'écriture, la lecture, la relecture, et enfin la reconduction du texte (littéraire). Sa présence et sa répétition dans la nouvelle (sous forme adverbiale ou adjectivale) ont attiré notre attention, tout comme le fait que le notaire raconte sa lutte constante avec sa tentative d'expliquer Bartleby pour en arriver, en conclusion, à la rédaction de ce texte où il ne peut que qualifier son scribe d'inexplicable. Ce signifiant qui nous a permis d'entrer dans la mécanique du texte nous a semblé particulièrement prégnant pour traduire et condenser le mystère de Bartleby. Le mot *unaccountable*, c'est-à-dire inexplicable, ouvre sur des univers de sens correspondant à ceux où Bartleby s'avère insaisissable. Dans ces univers, Bartleby est l'Original dont parle Deleuze, d'après un commentaire fait par Melville sur ses propres personnages:

Mais une seconde remarque de Melville [...] introduit une distinction essentielle entre les personnages de roman. Melville dit qu'il ne faut surtout pas confondre les véritables Originaux avec les personnages simplement remarquables ou singuliers, particuliers. C'est que les particuliers, qui peuvent être très nombreux dans un roman, ont des caractères qui déterminent leur forme, des propriétés qui composent leur image; ils reçoivent l'influence de leur milieu, et les uns des autres, si bien que leurs actions et réactions obéissent à des lois générales, tout en gardant chaque fois une valeur particulière. De même les phrases qu'ils prononcent leur sont propres, mais n'obéissent pas moins aux lois générales de la langue. L'Original au contraire, on ne sait même pas s'il en existe absolument, mis à part le Dieu primordial, et c'est déjà beau quand on en rencontre un. On ne voit pas comment un roman pourrait en comporter plusieurs, déclare Melville. Chaque original et une puissante Figure solitaire qui déborde toute forme explicable: il lance des traits d'expression flamboyants, qui marquent l'entêtement d'une pensée sans image, d'une question sans réponse, d'une logique extrême et sans rationalité. Figures de vie et de savoir, ils savent quelque chose d'inexprimable, ils vivent quelque chose d'insondable. Ils n'ont rien de général, et ne sont pas particuliers: ils échappent à la connaissance, ils défient la psychologie. Même les mots qu'ils prononcent débordent les lois générales de la langue (les « pré-supposés »), autant que les simples particularités de la parole, puisqu'ils sont comme les vestiges ou projections d'une langue originale unique, première, et portent tout le langage à la limite du silence

et de la musique. Bartleby n'a rien de particulier, rien de général non plus, c'est un Original<sup>2</sup>.

Ainsi, il existe une typologie des personnages melvilliens, mais nous ne chercherons pas en expliquer les fondements; cette classification nous est utile pour montrer à quel point les personnages de la nouvelle appartiennent à des mondes différents, et ce sont ces mondes que nous explorons dans notre analyse. Mais pour se faire une idée générale qui introduit bien les êtres que nous côtoierons dans cette histoire, continuons avec le commentaire de Deleuze:

La psychiatrie melvillienne invoque constamment deux pôles: les monomaniaques et les hypocondres, les démons et les anges, les bourreaux et les victimes, les Rapides et les Ralents, les Foudroyants et les Pétrifiés, les Impunissables (au-delà de toute punition) et les Irresponsables (en deçà de toute responsabilité)<sup>3</sup>.

Les mots irresponsable et impunissable conviennent parfaitement à Bartleby, qualifié d'*unaccountable* par Melville, où l'on entend « que l'on ne peut tenir responsable de rien ».

Alors nous sommes en mesure de classer les grands personnages de Melville. À un pôle, ces monomaniaques ou ces démons, qui dressent une préférence monstrueuse, menés par la volonté de néant: Achab, Claggart, Babo... Mais à l'autre pôle il y a ces anges ou ces saints hypocondres, presque stupides, créatures d'innocence et de pureté, frappés d'une faiblesse constitutive, mais aussi d'une étrange beauté, pétrifiés par nature, et qui préfèrent... pas de volonté du tout, un néant de volonté plutôt qu'une volonté de néant (le « négativisme » hypocondriaque). Ils ne peuvent survivre qu'en devenant pierre, en niant la volonté, et se sanctifient dans cette suspension. C'est Cereno, Billy Budd et par-dessus tout Bartleby<sup>4</sup>.

Ces personnages situés en des pôles opposés appartiennent à un univers qu'on ne peut qu'appréhender partiellement, nous, les natures ordinaires. Ce sont eux, les Originaux.

Le décalage de Bartleby par rapport à son milieu de travail (puisque ce n'est que par ce moyen qu'on a connaissance de l'homme, par le biais du témoignage de son ancien employeur) le pose comme un personnage incompréhensible, aux comportements inexplicables, qui appartient, semble-t-il, à un autre *éthos*. Ainsi, nous posons comme construction que Bartleby est le représentant d'un monde en extinction, révolu, comme le dernier locuteur d'une langue qui s'éteindrait avec la mort dudit locuteur. Toutefois, il peut

---

<sup>2</sup> DELEUZE, Gilles, « Bartleby, ou la formule », *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 106.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

en partie être compris par quelqu'un qui a la connaissance de textes ou langues anciens en voie de disparaître, en l'occurrence, le notaire, narrateur de cette histoire. Le narrateur appartient à une autre classe de personnages melvilliens:

Chez Melville, il y a enfin un troisième type de personnage, celui-là du côté de la loi, gardien des lois divines et humaines de la nature seconde: c'est le prophète. [...] Ismaël dans *Moby Dick*, le capitaine Vere de *Billy Budd*, l'avoué de Bartleby ont cette puissance de « Voir »: ils sont aptes à saisir et à comprendre, autant qu'on peut le faire, les êtres de la Nature première, les grands démons monomaniaques ou les saints innocents, et parfois les deux. Ils ne manquent pourtant pas d'ambiguïté, à leur tour. Aptes à deviner la Nature première qui les fascine, ils n'en sont pas moins les représentants de la nature seconde et de ses lois. Ils portent l'image paternelle: ils semblent de bons pères, des pères bienveillants (ou du moins des grands frères protecteurs comme Ismaël vis-à-vis de Queequeg). Mais ils n'arrivent pas à empêcher les démons parce ceux-ci sont trop rapides pour la loi, trop surprenants. Et ils ne sauvent pas l'innocent, l'Irresponsable: ils l'immolent, au nom de la loi, ils font le sacrifice d'Abraham. Sous leur masque paternel, ils ont comme une double identification: avec l'innocent, pour qui ils éprouvent un véritable amour, amis aussi avec le démon, puisqu'ils rompent à leur manière le pacte avec l'innocent qu'ils aiment. [...] Ils continuent à chérir l'innocent qu'ils ont condamné: le capitaine Vere mourra en murmurant le nom de Billy Budd, et les derniers mots de l'avoué pour clore son récit seront: « Ah, Bartleby! Ah, humanité! » marquant ainsi non pas une connexion mais au contraire une alternative où il a dû choisir contre Bartleby la loi trop humaine. Déchirés dans leurs contradictions entre les deux Natures, de tels personnages sont très importants, mais n'ont pas la stature des deux autres. Ce sont plutôt des Témoins, des récitants, des interprétants. Il y a un problème qui échappe à ce troisième type de personnages, un plus haut problème qui se règle entre les deux autres<sup>5</sup>.

En fait, qui peut lire peut comprendre. Qui veut comprendre peut lire, car un langage peut s'apprendre, on peut apprendre à traduire et comparer les sens des mots. Le choix du signifiant *unaccountable* se fonde d'abord sur sa répétition, puis du fait qu'il se rapporte directement à Bartleby pour le décrire: *unaccountably eccentric; unaccountable scrivener*. Déjà nous percevions intuitivement un paradoxe qui cherche à rendre compte d'un être inexplicable et l'entreprise même du texte, et aussi ce mot nous a-t-il intriguée par ses possibilités poétiques, car les univers de sens où Bartleby se montre réfractaire nous sont apparus présents dans ce mot qui, en soi, enclôt le paradoxe de ce texte. D'autres mots présents en plusieurs occurrences (et parfois plus nombreuses que celle de *unaccountable*) seront relevés aussi, car toute répétition, toute insistance est un appel à une plus grande attention dans notre lecture.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 103-104.

La méthode pour appréhender le mot *unaccountable* restera au ras du texte, collée aux signifiants. Nous procéderons en décomposant ce mot, même de manière fantaisiste, en isolant le sens de ses affixes et de sa racine, selon la conviction que, comme dans l'analyse d'un rêve, tous les sens d'un mot doivent être pris en considération. Nous avons préféré travailler directement dans le texte anglais afin d'accéder à toute la richesse des polysémies et des ambiguïtés présentes dans la version originale et ainsi rester au plus près de l'œuvre de l'auteur (déjà que le texte a connu de menues variations de la première édition dans le *Putnam's Monthly Magazine* à celle des *Piazza Tales*). Ces éléments mis en évidence ouvrent à trois mondes où Bartleby s'avère marginal, sans toutefois être en rupture totale avec son entourage. Ces trois mondes sont celui de la loi (*count*), celui des chiffres et de l'économie (*account*) et celui des lettres, du langage (*unaccountable*). Mais, aussi, dans *unaccountable*, on trouve le mot *account*, qui signifie compte rendu, la forme même de ce texte de fiction, ce qui vaudra une mise en contexte en premier lieu pour mieux comprendre le terrain où nous nous aventurons. Notons qu'en sous-titre, il est mentionné qu'il s'agit d'une histoire qui se déroule sur Wall Street (*A Story of Wall-Street*), qui déjà au XIX<sup>e</sup> siècle s'imposait comme le haut lieu de l'économie en Occident. *Count*, chef d'accusation, introduit le monde juridique, auquel appartient le narrateur et évidemment son employé, Bartleby. N'oublions pas qu'il y a mort d'homme dans cette histoire; on peut chercher qui est coupable. La culpabilité diffuse ressentie par le notaire nous incite à fouiller et chercher quel serait d'abord le crime en cause. Nous nous attardons finalement sur le mot *unaccountable* en son entier pour aborder le monde du langage, dont la première partie révélera les nombreux usages de la négation dans le discours du notaire. Bartleby se présente alors comme un être qu'on ne peut accuser, puisqu'il tombe dans un vide juridique, comme une fausse monnaie dans une économie, comme une coquille vide, un parangon, un gabarit « par défaut » de personnage fictif pour ainsi dire structural et générique (ce qui expliquerait la phrase « *I am not particular* »), parmi d'autres personnages censément réels. Et dans ce personnage fictif générique, on peut mettre toute la signification qu'on veut. Cependant, sa phrase lapidaire *I would prefer not to* empêche une récupération interprétative complète du scribe, car cette phrase est une réponse à ce que l'on essaie de lui faire dire ou accomplir, et sa réponse nous force, interloqués que nous sommes, à chercher

davantage chez lui des indices de ce qu'il peut bien vouloir dire ou faire. Mais il ne répond que si l'on s'adresse à lui, il faut donc entamer un dialogue. S'il n'y a pas de demande à son endroit, il ne répond pas. Et s'il y a demande, sa réponse est qu'il préfère ne pas, mais qu'il n'est pas un cas particulier, qu'il n'est pas « difficile ». Il se donne à lire, se laisse approcher et interroger, mais ne répond qu'à certaines questions qui lui laissent place à répondre ce qu'il veut. Deleuze a bien raison d'explorer sa formule, car c'est elle qui dit tout sur lui, soit très peu. Le reste nous provient du notaire.

Notre lecture de Melville prendra ainsi un tour très littéral, très près du texte et de la matière linguistique, du signifiant — et nous ne sommes pas à court de surprises. Notre travail en est un de déchiffrement, ajoutant des données historiques ou sociocritiques lorsque les lettres deviennent illisibles ou effacées par le temps. Anciennement, le scribe était un lettré, un savant, garant de la pérennité des textes et du savoir, reconduisant le texte pour sa civilisation. Il n'est pas étonnant que parmi les textes les plus anciens qui nous soient parvenus, on retrouve des textes de loi, des textes sur l'organisation en société, tel le Code d'Hammurabi, et le cadre de cette histoire envoie peut-être un clin d'œil à ce fait, comme si Melville se permettait d'accéder à la même « immortalité », mais avec l'histoire singulière d'un scribe racontée par un notable, autre retournement du texte. Le copiste écrit, mais il lit aussi, et il reconduit les textes, il les reproduit, assure leur pérennité. Nous accomplissons aussi, ici, un travail de scribe, pour approcher celui qui, parmi les isolats de la topographie melvillienne, les personnages les plus réfractaires à la vie comme à leurs semblables, porte sa différence à un point d'achèvement avec sa mort, comme pétrifié, dans les *Tombs* de New York, sanctuaire de son mystère.



## Première partie : lire, *to grub*

### Lettre ouverte — *account*, compte rendu : mise en contexte

Des écrits importants de Herman Melville se déroulent en des époques limites, des époques de changement d'administration, de régime politique ou économique. *Moby Dick*, par exemple, se déroule à la fin de la grande économie maritime supplantée par le chemin de fer. Dans « *Bartleby the Scrivener, A Story of Wall-Street* », un tel changement est présent, implicitement, et se fait signifiant de manière souterraine dans l'organisation, de même que différents éléments qui demandent une attention particulière. Pour bien mettre en contexte la nouvelle de Melville, nous nous arrêterons aux caractéristiques particulièrement éloquents du texte ainsi qu'à d'autres, plus implicites, afin de mieux en saisir la portée dans ce texte qui offre une réflexion sur l'écriture, la lecture et l'interprétation. Ces caractéristiques jouent de paradoxes et d'ambiguïtés qui de fait participent d'une poétique melvillienne. En ce sens, « *Bartleby the Scrivener* », nouvelle qui résiste à l'interprétation, garde une certaine opacité, mais offre, de quelque côté qu'on le prenne, un sens obvie pointant vers une mort métaphysique, obscurément ressentie par le personnage narrateur, qui est homme de loi, notaire. Pour la petite histoire, notons qu'avant l'écriture de *Bartleby*, Melville s'est frotté, très jeune, au travail de clerc dans une banque de New York et à celui de fonctionnaire à la Custom House de New York, après le revers de succès causé par son roman *Pierre; or, the Ambiguities* (1852), contraste à la faveur populaire attirée par *Moby-Dick* (1851). La première parution de la nouvelle « *Bartleby the Scrivener* » date de novembre et de décembre 1853, dans le *Putnam's Monthly*, avant qu'elle ne figure dans le recueil *The Piazza Tales*, paru en 1856. Il a été fonctionnaire de l'État comme il a été écrivain, et a ressenti les tensions entre le pôle inventif et le pôle technique du travail d'écriture. Sa nouvelle relève d'expériences personnelles, certes, mais aussi de nombreux apports textuels autres. Dans cette partie du travail, nous abordons le mot *account*, compte rendu, inclus dans le fameux mot *unaccountable*, ce mot décrivant *Bartleby* qui guidera toute notre lecture de la nouvelle. Il semble à-propos de bien comprendre la mécanique de la nouvelle, du lieu, des interactions et des relations entre les personnages, afin d'en mieux

goûter les ambiguïtés qui engendrent humour et absurde en dose exquise. Nous nous attarderons en premier lieu sur le compte rendu en observant sa forme, ses formulations et ses figures de style prépondérantes et la posture énonciative du narrateur. Nous nous demandons: qui parle? et à qui? en nous interrogeant sur le destinataire « prévu » du texte. En deuxième lieu, nous intégrons aussi quelques éléments historiques pour situer le texte dans son époque et le mettre en contexte.

### **Un compte rendu à crédit**

C'est après la mort de son ex-employé Bartleby, bien qu'on ne sache quand exactement, qu'un notaire établit cette narration rapportant tout ce qu'il sait sur celui qui fut pour un temps son scribe. La nouvelle se présente sous forme de compte rendu méthodique, puisque la méthode figure parmi les grandes qualités du notaire narrateur. Dans le mot *unaccountable*, utilisé pour décrire Bartleby, il y a *account*, qui se traduit par compte rendu. C'est par ce type de récit même, d'usage courant dans le cadre de son travail, que le notaire fait état de Bartleby, bien qu'il se trouve devant un impossible: rendre compte de ce dont il ne peut rendre compte. Le premier paradoxe du texte est de proposer une description de cet homme, bien qu'il n'existe pas jusque-là de documents à son propos, outre l'expérience du notaire à côtoyer son employé. Or, pour fournir un document solide, factuel, *satisfaisant*, il lui faudrait idéalement ce genre de traces écrites ou matérielles. Il ne peut que se faire témoin, mémorialiste, et se rabat presque à regret sur cette solution, puisqu'il ne dispose d'aucun document qui lui soit extérieur, ce qui lui apparaît comme un rapport incomplet (« *I believe that no materials exist for a full and satisfactory biography of this man* »). Dans un compte rendu, l'aspect factuel importe, puisqu'on est dans l'ordre de la consignation de faits réels. S'il manque de sources, le notaire ne peut que se tourner vers sa propre expérience, ce qui fait de son écrit un témoignage, et qui change le statut du texte, au moins comme on l'entend dans le sens juridique, puisqu'alors il faut un minimum d'apports extrinsèques à une situation pour en juger adéquatement. Ainsi en va-t-il du nombre de voix qui peuvent rendre compte d'une situation, comme l'indique l'ancienne formule de jurisprudence, alors que le nombre de témoins était plus important que la qualité

du témoignage. Un seul témoin est insuffisant: *testis unus, testis nullus* (un témoin, pas de témoin; un témoin équivaut à aucun témoin). Ce récit à la première personne devient donc un témoignage personnel, qui ne serait pas nécessairement retenu en cour. Le notaire a le souci de bien présenter les collègues de Bartleby, en tant que témoins supplémentaires qui pourraient être appelés pour rapporter leur expérience de travail avec le fameux scribe. Mais à qui s'adresse ce témoignage? On ne peut exactement statuer sur le destinataire de ce récit à la première personne, bien qu'on puisse en inférer quelques éléments qui aident à mieux comprendre le narrateur.

Le notaire est poussé par une motivation irrépressible à raconter l'histoire du scribe, malgré que, dans son acception du compte rendu, son texte soit d'emblée déficient par manque de sources factuelles extérieures. Ne pas faire état de cet étrange scribe serait « une perte irréparable pour la littérature ». Bartleby est *unaccountable*, inracontable, par manque de sources, mais aussi intrinsèquement insaisissable, inexplicable. En écartant l'aspect juridique du mot *unaccountable*, au sens irrecevable comme récit sérieux, Melville a créé un effet de réel qui rend la narration du notaire crédible, recevable, en incluant les descriptions de l'univers du notaire (« *Ere introducing the scrivener, as he first appeared to me, it is fit I make some mention of myself, my employés, my business, my chambers, and general surroundings; because some such description is indispensable to an adequate understanding of the chief character about to be presented<sup>6</sup>* »). La crédibilité semble chose d'importance pour le notaire, et sa posture énonciative le gêne: il ne peut donner un compte rendu dans les règles de son art. Il ne peut que s'appuyer sur sa personne, son expérience, et ne peut se cacher derrière des textes professionnels dont il tire ses profits; il livre ainsi le plus de détails possible sur Bartleby, et en même temps il se livre dans toutes ses contradictions, avec ses luttes intérieures, exposant à quel point Bartleby a pu le décontenancer. En revanche, ce narrateur qui atteste de la vie et de la mort de Bartleby est issu du domaine juridique, donc censément capable — même spécialiste — quand il en

---

<sup>6</sup> MELVILLE, Herman, *The Piazza Tales and Other Prose Pieces 1839-1860*, « *Bartleby The Scrivener; A Story of Wall-Street* », HAYFORD, Harrison, MacDOUGALL, Alma A., TANSELLE, G. Thomas *et al.* (éds.), Evanston (Ill.), Northwestern University Press et Newberry Library, 1987, p. 13 à 45, p. 13.

vient à se baser sur une série de faits pour interpréter un comportement. Ceci lui confère du crédit, soulignant ainsi davantage le caractère exceptionnel de Bartleby le scribe, de même que la difficulté de cette entreprise de description. Le témoignage ainsi présenté apparaît alors, étant donnée cette « autorité », des plus crédibles. La composition du personnage laisse déduire chez lui une sincérité et une certaine manière de montrer ses défauts qui exclut tout calcul et mauvaise foi. Dans l'excusatio du premier paragraphe de la nouvelle, l'avocat affiche une modestie de bon ton pour l'époque et le style, racontant des faits personnels, ce qui donne une touche d'humanité à son récit et attire la sympathie, bien qu'il garde la forme du compte rendu. En effet, comme l'écrit Dan McCall dans « *The Reliable Narrator* », un chapitre de *The Silence of Bartleby*, l'excusatio du narrateur, sa modestie, sa probité, en font une source fiable, bien qu'il ait souvent été objet de suspicion de la part des critiques. McCall indique par ailleurs que son autodénigrement et le fait qu'il ne cache pas ses défauts laissent présumer de sa sincérité:

*Two passages are usually quoted by those who denigrate the Lawyer. The first begins with the dire words: "Imprimis: I am a man who, from his youth upwards, has been filled with a profound conviction that the easiest way of life is the best [...] All who know me consider me an eminently safe man." I am always amazed to see how modern readers use these words to "prove" the narrator's shortcomings. He never addresses a jury, he is unambitious, doing "a snug business" and says that "I do not speak in vanity" about things nobody in his right mind could speak about in vanity. Why would anyone brag about such cold small potatoes? Even if they were true—especially if they were true. [...] He invokes John Jacob Astor—with that sly characterization for Astor as "a personage little given to poetic enthusiasm," a man who endows the New York Public Library for "useful knowledge." It is Astor's Will, and Melville had plenty of fun with it in Mardi. John Jacob Astor was a man known to everybody in 1853 as "the landlord of New York," "Old Skinflint," "Moneybags," "Scrooge." The narrator says John Jacob Astor is "a name which, I admit, I love to repeat, for it hath a rounded and orbicular sound to it, and rings like unto bullion." Melville lays it on with a trowel: "I admit," "I love," "hath," "rounded and orbicular," "rings like unto"—you cannot avoid seeing the narrator sitting there savoring the words "John Jacob Astor" like marbles in his mouth. It is comedy. "Not unemployed," "I will freely add," "not insensible"—this is not the narrator's love of money; neither is it professional vanity or insensitivity to virtue. It is elaborate self-deflation, not puny self-love<sup>7</sup>.*

McCall a produit un livre densément documenté, qui résume et synthétise de nombreuses lectures de la nouvelle pour n'en retenir que quelques-unes, des plus marquantes, pour

---

Dorénavant, les renvois à cette version de la nouvelle seront signalés par la lettre B, suivie de la page, entre crochets.

<sup>7</sup> McCALL, Dan, *The Silence of Bartleby*, Ithaca, Cornell University Press, 1989, p. 124-125.

aborder quelques questions, notamment celle des textes à l'origine de la nouvelle de Melville. McCall recense et commente la mise en évidence par lui-même ainsi que par d'autres auteurs de quelques sources importantes: *The Lawyer's Story; Or, The Wrongs of the Orphans, by a Member of the Bar* (texte écrit par le romancier James A. Maitland); *The Moral, Social, and Professional Duties of Attorneys and Solicitors*, de Samuel Warren, L'évangile selon Matthieu, chapitre 25; *Bleak House*, de Charles Dickens; et possiblement le texte *Indian Antiquities* de Sir Thomas Maurice, décrivant les pratiques d'ascètes indiens qui auraient pu inspirer l'évolution de Bartleby vers l'immobilité et le silence puis la mort. Tous ces textes ont circulé assez largement à l'époque de Melville. Dan McCall explore, pour expliquer le silence de Bartleby, la possibilité de « maladie mentale »; « *an innate and incurable disorder* », comme le suggère le narrateur [B, 32]. McCall regroupe sous l'expression « *Bartleby Industry* » l'ensemble des textes issus des commentaires de la nouvelle et, un peu péjorativement, on peut y entendre une désignation pour les lectures laborieuses, parfois tirées par les cheveux, victimes de modes intellectuelles, pour toutes sortes d'interprétations plaquées sur des éléments du texte qui perdent la vue d'ensemble sur la nouvelle ou qui semblent tordre le texte pour servir les fins du commentateur, les lectures qui ne tiennent pas compte du fait que le texte est tragique *et* comique, bref, toutes les interprétations qui ne passeront pas à l'histoire. Dans « *The Reliable Narrator* », un chapitre qui a retenu notre attention alors que nous nous demandons à qui s'adresse la nouvelle et qui est cet homme qui nous parle de Bartleby, McCall relève que la grande majorité des commentateurs perçoivent le narrateur comme un homme qui ne voit pas ses propres défauts, qui fait dans l'angélisme et la mauvaise foi, ou encore, un vil et mesquin exploiteur (puisque Wall Street et droiture sont inconciliables); on lui reproche aussi de manquer d'auto-analyse. McCall souligne qu'au contraire, le narrateur ne cesse de mettre en regard les pensées contradictoires qui le déchirent et comment ses bonnes intentions, ses convictions, sa bienveillance sont battues en brèche et s'effondrent devant l'impassible Bartleby.

[...] *the critics who follow his [H. Bruce Franklin's] lead, write as they were outside or above the narrator. But they are just telling us how the narrator describes himself. They make much of the Lawyer's reference to "mere self-interest" as if he had not himself said one would invoke it only "if no better motive can be enlisted," and that in doing so,*

*“I strove to drown my exasperated feelings towards the scrivener.” The Lawyer constantly scoffs at his own feelings and talks to himself: “Poor fellow, poor fellow! thought I, he don't mean any thing; and besides, he has seen hard times, and ought to be indulged.” The critics hear him saying aloud and insultingly what he says silently: an example of how capitalism turns people into objects occurs when the Lawyer says to Bartleby that he is like “any of these old chairs.” But the Lawyer is not talking to Bartleby, he is talking to himself: “Yes, Bartleby, stay there behind your screen, thought I, I shall persecute you no more; you are harmless and noiseless as any of these old chairs.” (italics mine). And the Lawyer ends the sentence with the marvelously comic “in short, I never feel so private as when I know you are here.” To believe the Bartleby Industry, the Lawyer has no feelings for his clerks; he trivializes and demeans them<sup>8</sup>.*

L'indulgence du notaire envers les « excentricités » de ses scribes ne cache ni l'attachement qu'il éprouve envers ses employés, ni l'intérêt qu'il a à les garder à son service, contrant ainsi les images d'exploiteur, de calculateur mesquin, d'homme qui traite les employés avec condescendance que certains critiques ont voulu lui accoler. Il fait davantage figure de « bon père de famille », comportant ses propres défauts, exerçant une mansuétude résiduelle (selon ses moyens) aux gens de sa *domus*. Il ne craint pas non plus de se commettre en exprimant avec effusion les effets de Bartleby dans sa vie. Par ailleurs, comme il en a pour Bartleby, le notaire montre aussi de l'indulgence, voire de la faiblesse et de la complaisance envers ses copistes Turkey et Nippers, malgré le caractère sanguin, un peu passif agressif, du premier, et l'aspect colérique du second. Il faut bien un peu d'excès de la part des deux scribes pour faire sentir le caractère radicalement « excentrique » de Bartleby, nous accoutumant d'abord aux curiosités de ses premiers scribes. Cet aspect est sans doute nécessaire, car autrement, aurait-il enduré Bartleby dans ses locaux? Les « symptômes » et les habitudes des deux autres scribes sont ainsi passés en revue. Nippers est victime de deux forces maléfiques: l'ambition et l'indigestion. Mais au moins il n'est pas porté sur la bouteille (« *he was, at least, a temperate young man* » [B, 24]). Bien qu'il ait des allures de « pirate », que ses relations avec ses « clients » à la prison de New York soient douteuses et qu'elles créent du souci à son employeur, sa mise soignée amène du *crédit* à la maison de l'avocat. La mise de Turkey, au contraire, est parfois négligée. La sensibilité du notaire envers la rumeur et l'opinion qui circule à propos de ses bureaux se révèle également à ce propos. Donner un de ses anciens manteaux à Turkey, au lieu de le payer plus cher pour qu'il se vête un peu mieux, montre qu'il se soucie de son apparence,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 123-124.

mais se méfie des choix de dépenses que fera Turkey de cet argent (on apprend son penchant pour l'alcool). À moins que réellement il ne puisse lui donner plus.

Nous abondons ainsi dans le sens de Dan McCall qui montre à quel point le narrateur se montre sous un jour désavantageux, exposant ses défauts et ceux de son étude légale afin de rendre avec exactitude le portrait de Bartleby qui semble en tous points étranger au monde du notaire. Nous lui accordons tout le crédit possible dans le récit de l'in vraisemblable histoire de Bartleby. Impossible toutefois de sonder les convictions du scribe. Le notaire pourrait écrire la vie entière de certains scribes, mais ne pourrait faire de même avec celle de Bartleby; pourtant, il s'y risque.

*But I waive the biographies of all other scriveners for a few passages in the life of Bartleby, who was a scrivener the strangest I ever saw or heard of. While of other law-copyists I might write the complete life, of Bartleby nothing of that sort can be done. I believe that no materials exist for a full and satisfactory biography of this man. It is an irreparable loss to literature. [B, 25]*

Dans le troisième paragraphe, le notaire se présente, après avoir soumis qu'il serait profitable, pour mieux comprendre l'ensemble de l'histoire, de connaître qui il est, avec qui il travaille et dans quel environnement il effectue ses tâches:

*Imprimis: I am a man who, from his youth upwards, has been filled with a profound conviction that the easiest way of life is the best. Hence, though I belong to a profession proverbially energetic and nervous, even to turbulence, at times, yet nothing of that sort have I ever suffered to invade my peace. I am one of those unambitious lawyers who never addresses a jury, or in any way draws down public applause; but in the cool tranquillity of a snug retreat, do a snug business among rich men's bonds and mortgages and title-deeds. All who know me consider me an eminently safe man. The late John Jacob Astor, a personage little given to poetic enthusiasm, had no hesitation in pronouncing my first grand point to be prudence; my next, method. I do not speak it in vanity, but simply record the fact, that I was not unemployed in my profession by the late John Jacob Astor; a name which, I admit, I love to repeat, for it hath a rounded and orbicular sound to it, and rings like unto bullion. I will freely add, that I was not insensible to the late John Jacob Astor's good opinion. [B, 36]*

Lorsque le notaire parle de son attitude envers la reconnaissance, ce n'est pas « *draws down public attention* », qui serait plus neutre, mais bien *public applause*, plus hyperbolique, avec une tonalité péjorative portée sur cette recherche de reconnaissance. En ce qu'elle suppose de contentement de soi et d'assurance, la reconnaissance est présentée comme vanité, faisant ainsi écho à *irreparable loss to literature*, en ce qu'elle touche la diffusion publique, voire la postérité. Il faut effectivement supposer que la contribution du notaire à

la littérature, bien que modeste, remédie à cette perte (un peu de grandiloquence pointée ici entre les lignes) mais la formulation ne met pas l'accent sur la valeur de son effort descriptif des scribes et de Bartleby, ni ne met l'accent sur sa personne qui accomplit une tâche importante pour la littérature.

### Questions rhétoriques

Pourquoi lui, si soucieux de la belle apparence, si précautionneux et circonspect (dirait-on cauteleux?), se lance-t-il dans ce récit forcément parcellaire? À qui s'adressent ces quelques passages sur la vie de Bartleby? Est-ce écrit *bona fide*? Il s'agit d'un témoignage impersonnel, pour des fins de consultation ultérieure, et le notaire se soucie de sa clarté: *for an adequate understanding* (mais de quoi?).

Le narrateur sera surtout désigné ici homme de loi, ou notaire, davantage qu'avocat, ou encore avoué, bien qu'en anglais *lawyer* soit plus générique. Ce compte rendu est marqué de tours juridiques, comme si, par habitude de sa méthode ou encore par déformation professionnelle, le notaire avait élaboré cette narration comme un texte juridique. Il jette ainsi un œil rétrospectif sur le passage dans ses bureaux (et dans sa vie) du scribe Bartleby. D'abord, il se présente; allant du général au particulier, il décrit les scribes comme un groupe de personnes plutôt singulier, puis présente les scribes de son bureau avec leurs particularités respectives et, enfin, Bartleby, comme l'employé le plus excentrique qu'il ait connu. Le notaire fait état de l'organisation du temps et du travail dans son bureau (d'un aspect plus ou moins ouvertement économique) et relate comment la tranche de vie en présence de Bartleby a modifié le cours des jours — au moment de le côtoyer, du moins, car des effets après la mort de Bartleby, il n'en est pas question. Il évoque comment il en est venu à le fuir, expose son « délire de suppositions » au sujet du scribe, pour s'acheminer vers la description de la mort de Bartleby et achever son récit sur une rumeur (« *one vague report* », *report* étant synonyme de compte rendu tout comme il signifie rumeur) à propos de son scribe. Pris avec une difficulté qu'il avoue, le notaire veut raconter l'« inracontable »; ce paradoxe devrait créer une impossibilité de mise en forme. Aussi Melville, en choisissant le compte rendu comme forme de récit la plus évidente pour son

personnage de notaire, crée-t-il un premier paradoxe de structure, faisant de ce texte même une prétérition. Ce mot, du latin *praeteritio*, « omission », vient du verbe *praeterire*, « laisser en arrière, passer ». Cette figure permet d'attirer « l'attention sur une chose en déclarant n'en pas parler », selon *Le Nouveau Petit Robert I* (2007). Une prétérition est une sorte de paradoxe (comme aussi l'antinomie et l'oxymore, entre autres), qui donne une forme, une possibilité d'expression à ce qui touche les limites de l'expression, voire l'impossible à dire. C'est ce qu'il faut pour parler de Bartleby. Le paradoxe est à l'œuvre dans le texte, tout comme les jeux d'équivoque le sont, dont les différents courants de sens nous mèneront à des interprétations que nous relierons en fin d'analyse.

Il y a divers moyens de dire une chose et son contraire, et Melville utilise des figures de style qui jouent de manières distinctes de la négation. Tentons ici de rendre sensible la logique de négation et d'inversion qui traverse le texte, en commençant par quelques exemples du caractère oxymorique de la nouvelle de Melville. L'expression *to be accounted for* signifie ne pas être oublié, être tenu en compte; tout le contraire de Bartleby qui mourrait dans l'oubli, n'eût été de l'intervention et du témoignage de son patron, qui de fait assure la mémoire du scribe. C'est dans la description du personnage de Bartleby, et dans le fait qu'il ait une relation, aussi minimale soit-elle, avec cet homme de loi, que le texte prend toute sa saveur. Qui plus est, la suavité de l'expression « *irreparable loss to literature* » se rapporte de manière d'autant plus cohérente avec le sujet de sa description que tout le texte n'est qu'une monumentale prétérition (comme si le notaire disait « nous ne pouvons parler de Bartleby » et pourtant le fait quand même), qui se conjugue à la litote, forme d'expression préférée du narrateur (qui passe souvent par la négation, par exemple: « *not insensible to the late John Jacob Astor's opinion* » [B, 14]; Nippers « *not unkown on the steps of the Tombs* », « *I speak less than truth when I say that [...]* » [B, 17], etc.).

En remontant la filière du mot *count*, on découvre qu'il est également lié avec le verbe conter, narrer: cet *unaccountable Bartleby* deviendrait alors *inénarrable Bartleby*, ce qui reste tout à fait juste et redouble le paradoxe de ce texte, qui raconte l'inracontable, qui rend compte de ce dont on ne peut faire état. Le substantif *count*, en anglais, signifie aussi compte, ainsi que chef d'accusation, et le verbe *to count* (avec de nombreux sens en jouant

des prépositions), compter, estimer, et, si l'on remonte aux usages anciens, raconter, selon l'usage français<sup>9</sup>. En français, compte au sens de « narrer » ne subsiste que dans les expressions « rendre compte » et « compte rendu », où survit la notion de narration (et non celle de s'acquitter d'une dette), alors que les graphies conte et compte (d'après le latin *computare*, calculer) se sont finalement différenciées au XVII<sup>e</sup> siècle après une période de flottement, afin de distinguer les notions de narration et de calcul, souvent confondues dans la mentalité médiévale<sup>10</sup>. Il reste que les rapprochements entre ces graphies, et donc leurs acceptions, sont nombreux, tant du fonctionnement de la narration que dans l'organisation inconsciente des signifiants.

Le compte rendu, qui dans cette histoire passe pour un texte juridique incomplet ou encore un texte personnel prévu pour un destinataire inconnu, met en place un cadre rhétorique pour aborder un sujet: Bartleby. De fait, parler de Bartleby comme d'un être inexplicable dans un texte qui a pour projet de rendre compte de cet être phénoménal permet déjà la mise en forme d'un discours sur ce scribe, où il n'est possible que de rendre compte « platement » des événements, sans pouvoir toucher avec certitude la raison qui les motive, bien que souvent, dans ce « genre » qu'est le compte rendu, une interprétation de la situation suive la description des faits. Bartleby est inénarrable, car il manque des éléments pour mettre en forme son histoire. Les motifs mystérieux de ses agissements ne trouveront jamais d'explication finale et la rumeur venue d'on ne sait où, qui clôt le texte, comme quoi Bartleby aurait travaillé au Dead Letters Office avant qu'il n'arrive chez le notaire, se pose comme un fait qu'on juxtapose à sa vie et à sa mort en cherchant un lien de causalité. Du moins, le notaire donne à cette « information » un statut particulier, car comme il s'agit d'une rumeur, on ne peut considérer la chose comme un fait, toutefois, il est difficile de ne pas chercher de causalité dans une telle succession d'événements. De manière intuitive, le notaire fait un saut de pensée et lance « *Dead letters! Doesn't it sound like dead men?* ». Cette supposition reste à explorer, nous le ferons plus tard. C'est bien de cet impossible à

---

<sup>9</sup> « *Count*, v., mid-14c., from *O. Fr.* conter “add up,” but also “tell a story,” from *L.* *computare* (see *compute*) ». Source: <http://www.etymonline.com/index.php?term=count>, consulté le 3 mai 2011.

<sup>10</sup> *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, entrée « conter », tome I, Paris, Le Robert, 1998, p. 871.

dire à la base du projet d'écriture — celui du notaire — que résulte un « ruissellement de lettres »; et ceci campe l'intérêt du texte: la mise en forme d'un impossible, pour rendre compte de Bartleby.

Ainsi donc, dans cette prétériorité fort comique, Melville fait déclarer au notaire qu'il n'existe pas de document faisant état de Bartleby. Ne pas parler de cet énigmatique personnage serait perpétuer cette « perte irréparable pour la littérature » qu'il perçoit. Pourtant, le notaire, lui, tente d'établir un récit de sa vie, bien qu'il avoue d'avance faillir à la tâche. Du côté de l'auteur, cette posture énonciative (c'est-à-dire que le texte est le contraire d'une perte pour la littérature...) crée une ambiguïté supplémentaire, jetée en clin d'œil et en commentaire sur son travail littéraire: une fausse modestie ironique, voire une mégalomanie, et une bonne dose d'autodérision, pour Melville qui a été porté rapidement au pinacle du succès pour ensuite perdre la faveur du public. Pouvait-il pressentir la légion de commentateurs de cette nouvelle? À en croire l'insistance sur le terme *unaccountable* (et formes dérivées), Bartleby est voué à tomber dans l'oubli: si l'on en croit le notaire, en suivant son usage de négations additionnées, *il ne serait pas possible de ne pas l'oublier*, donc Bartleby est forcément « oubliable », ce qui met le notaire au désespoir, exprimé en son exclamation finale « *Ah! Bartleby, Ah! humanity!* ». Comme quoi rien ni personne n'est à l'abri de la disparition et de l'oubli, et l'humanité oubliée, malgré les nombreux moyens pris pour garder trace du passé, l'écriture y compris. À l'époque de Melville, l'écriture est assurément le moyen prédominant, bien que d'autres moyens de représentation du réel s'implantent, la photo, venue avec le daguerréotype, n'étant pas le moindre. Écrire un tel compte rendu pour garder une trace mémorielle de Bartleby s'avère, à long terme, inutile; écrire pour préserver la mémoire finit par être un autre impossible, ou un échec. Bartleby tombera forcément dans l'oubli, sauf par l'action du notaire, pour un certain temps, à jamais indéterminé. Pour un certain temps: entendre tant qu'il y aura des gens pour lire le notaire; la question sur la portée et la durée du texte posée ici par Melville reste ouverte jusque bien longtemps après la mort de l'auteur. Les évocations de civilisations anciennes, particulièrement la civilisation égyptienne, donnent l'exemple d'un possible destin d'une écriture — fleurir, devenir obscure, disparaître, puis être redécouverte, décryptée, comme

par le travail de Champollion sur la pierre de Rosette. Restés impénétrables pendant des siècles, les textes des tombes pharaoniques ont été décryptés, trouvant ainsi un au-delà temporel, à tout le moins, si ce n'est l'au-delà spirituel pour lequel ils étaient prévus (heureusement, le support choisi de l'écriture, la pierre, allait durer; l'écriture devient alors garante de la mémoire de la civilisation). Le travail des scribes de l'Égypte ancienne a porté fruit, et l'évocation des *Tombs*, cette prison new-yorkaise au style « *Egyptian Revival* » accentue le parallèle avec la possible mort d'une écriture, mais aussi avec sa renaissance. Les destins possibles d'une écriture sont multiples. L'oubli, l'obsolescence, la mort font partie des scénarios envisageables. La juxtaposition des signifiants *Tombs* et *Revival*, de même que ce passage décrivant la cour intérieure de la prison comparée aux tombes pharaoniques, où de la végétation a pu croître de manière étonnante pour un tel lieu de mort coupé du soleil, laissent planer un indécidable quant au destin du texte du notaire, comme quoi il pourrait survivre longtemps à son écriture, tout comme il pourrait tomber dans l'oubli. Mais puisqu'on a pu déchiffrer les hiéroglyphes qui ornent les murs des pyramides... vie et mort s'entrelacent dans ce texte où le notaire devient exécuteur d'une tâche qui dépasse son travail prosaïque, et devient ainsi le messager vers l'au-delà, vers l'avenir et l'inconnu. Il devient celui qui fait parler les morts, car en sa qualité de juriste, il maintient un savoir et une compréhension de textes, de mots, d'usages anciens. Il relie l'ancien et le nouveau. Cette évocation de « mondes anciens » est reconduite dans le texte par les rappels de civilisations antiques, notamment celle de l'Égypte, la ville de Petra, Rome, voire au monde des disparus par la figure du fantôme, entité provenant d'un autre monde, un artifice courant dans les textes du XIX<sup>e</sup> siècle. La Rome antique est suggérée par la présence dans le bureau du notaire d'un buste de Cicéron<sup>11</sup>, emblème de l'éloquence et de la grande

---

<sup>11</sup> Cette présence de Cicéron comporte une autre information historique moins évidente, soit que les textes de l'orateur même nous sont parvenus car ils ont été transcrits par son « scribe personnel »:

Cicéron est considéré comme le plus grand auteur latin classique, tant par son style que par la hauteur morale de ses vues.

Il faut aussi rendre hommage à son esclave et secrétaire Tiron, dont la compétence comme sténographe n'est pas étrangère à la quantité d'ouvrages qui nous sont parvenus. Cicéron l'affranchit en 53 av. J.-C., et Tiron devenu Marcus Tullius Tiro resta son collaborateur.

Source: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cicéron>, consulté le 3 mai 2011.

rhétorique. Il semble un modèle pour l'avocat, à moins que cette effigie ne soit que lieu commun dans un bureau d'avocat, un accessoire « qui fait sérieux ». Le notaire est ainsi par son métier sensible à la rhétorique, à l'art de convaincre. Mais il y a aussi la rhétorique comme art d'écrire, et le notaire s'essaie à l'écriture (peut-être, secrètement, souhaite-t-il passer à l'histoire par l'entremise de son scribe, comme Cicéron). Toutefois, « il sait où il est » : il n'a jamais été un plaideur, il ne cherche pas la gloire. S'il a quelque ambition, ses moyens sont modestes : son buste de Cicéron n'est pas sculpté dans le matériau noble qu'est le marbre, c'est un moulage en plâtre de Paris<sup>12</sup>. Et sa rhétorique est négative. Cependant, celle-ci ajoute au récit : il semble qu'elle soit le meilleur moyen pour aborder Bartleby, puisqu'elle agit comme un moule, qui circonscrit par la négative. Elle trace les contours du personnage mais sans le remplir; ce qui est à l'intérieur est une masse organisée mais informe qui s'est figée à un moment donné selon les contours où elle s'est coulée. L'image du Cicéron moulé plutôt que sculpté, finalement, est porteuse.

Le rapport du notaire contre finalement l'absence de « matière » à propos de son clerc, et constitue dès lors ce dont s'enrichit la littérature, là est le clin d'œil de Melville. En fait de sources, le notaire ne peut s'appuyer que sur la rumeur, et il garde une anecdote pour la fin, après son témoignage, ce qui donne d'ailleurs une dimension nouvelle au personnage du scribe. Il jette alors une autre lumière sur son passé, lui créant un nouvel avenir. Il est intéressant de noter que le terme *littérature* est équivoque: il désigne d'une part l'ensemble de la documentation disponible pour une discipline et, d'autre part, le corpus des textes, pour une langue donnée, créés avec des préoccupations esthétiques, bref, le travail des poètes. Et comme son texte s'engage en une description presque naturaliste du monde des scribes, l'illusion est totale, comme une fiction qui se fait passer pour un texte documentaire. Bartleby, ce caractère, vaut bien une monographie! Avec cet usage du mot littérature dans le contexte de cette histoire, l'humour sarcastique de Melville conjoint le monde de la littérature, le monde économique et le monde juridique, renvoyant la question

---

<sup>12</sup> On peut lire dans cette image, dans la nature des matériaux du buste, un commentaire sur la « dégénérescence » du langage dans l'univers financier de Wall Street, comme le propose Cecelia Tichi. Voir p. 100-101.

au lecteur: de quelle littérature parle-t-on? Et davantage, qu'est-ce que la littérature, si Melville écrit, fait de la littérature, pourtant persuadé que ce qu'il écrit (ne pouvant écrire autrement), ne paiera pas, c'est-à-dire ne se vendra pas? Ce qui est littéraire pour ses contemporains ne semble pas correspondre aux mêmes critères chez lui.

D'une autre manière, le mécanisme de la prétérition s'applique au texte entier, incarné par Bartleby, au sens où l'extrême discrétion du copiste, eu égard à son inscription parmi ses pairs, le confine presque à l'anonymat, puisqu'il ne cherche pas à être remarqué. Lorsque cette discrétion se mue en silence, en immobilité, en absence d'action et à l'évitement de toute participation à la vie du bureau, en revanche, l'étonnement qu'il suscite partout autour de lui ne fait que souligner sa présence et attirer l'attention sur lui alors qu'il s'inscrit dans l'effacement le plus total. Une présence affirmée négativement qui ne fait qu'accuser cette présence. En psychanalyse, la dénégation donne le même effet d'affirmation par la négative. La formule « *I would prefer not to* » du scribe se pose également comme un exemple condensé de prétérition, où préférer ne pas tel ou tel état de fait ne souligne que davantage l'absence de suites portées audit état de fait. Ce faisant, Bartleby se dérobe simplement aux interactions humaines, sans créer de liens; on pourrait presque dire qu'il cherche à se faire oublier, mais ce serait trop dire, puisqu'il n'aurait sans doute pas cette préférence. Ce qui accentue davantage son individualité, affirme sa présence parmi ses pairs. Antihéros, il n'accomplit aucune ligne d'action, ne s'engage dans aucun antagonisme. Tout ceci procède de ses préférences, qui ne sont pas des refus, puisqu'il ne crée pas d'opposition à une demande.

Toujours dans le registre des figures de style, il est remarquable que le notaire s'exprime volontiers par litote et par euphémisme (pour suggérer plus et pour atténuer une réalité), ce qui illustre son tempérament prudent, puisque la litote dit moins pour faire entendre plus; il se donne ainsi une marge de manœuvre pour réorienter le sens de ce qu'il souhaite exprimer, au besoin. L'usage de la litote peut même contourner la supposée recherche univoque de l'expression dans le domaine des textes de loi, car cette figure permet des formulations exactes, mais pas toujours précises, et en cela, qui peuvent également ouvrir à l'interprétation. Par exemple, si le notaire dit Turkey « *not far from sixty* », c'est un

euphémisme par litote: comme l'avocat est sensiblement du même âge que Turkey, il évite cependant de donner son âge et le sien. Cette sorte de coquetterie rapproche les deux hommes et les éloigne à la fois: elle met de l'avant l'expérience de vie du notaire (et de Turkey) mais inscrit une distance envers le scribe qui montre des signes de déchéance par sa tendance alcoolique. Ici, la formulation est exacte, c'est-à-dire conforme à la réalité, mais imprécise: plus ou moins de soixante ans? Lequel des deux est le plus vieux? Il n'en est pas question (on aurait tendance à croire que c'est Turkey, puisque le notaire lui suggère subtilement de diminuer ses heures de travail en prévision d'une retraite prochaine). Avec une phrase de Turkey, plus direct à ses heures, la réalité rattrape le notaire: « *with submission sir, we both are getting old* ». Si le notaire mentionne que Nippers *was not unknown on the steps of the Tombs*, la litote permet de croire qu'il a des contacts louches, possiblement autant devant que derrière les barreaux (à la limite, il y aurait peut-être déjà séjourné, on n'en sait rien); on peut aussi croire qu'il a assez souvent affaire aux Tombs pour qu'on l'y reconnaisse, la formulation jette même un doute sur la légalité de ses actions et la nature de ses liens avec ses « clients », tout comme elle peut s'appliquer à décrire, de façon plus neutre, que le travail d'avocat de Nippers pour des malfaiteurs l'a rendu connu aux Tombs. Là aussi, la réalité est plus crue que l'expression, car on apprend comment se présente un collecteur de dettes venu le rencontrer au bureau: (« *I have good reason to believe, however, that one individual who called upon him at my chambers, and who, with a grand air, he insisted was his client, was no other than a dun, and the alleged title-deed, a bill* ») [B, 39].

Les utilisations argotiques, comme l'euphémisme et la litote, ont également la même fonction de domestication du réel, quand ce n'est celle de créer une sorte de « mot de code », de cryptage, pour désigner une réalité qu'on ne veut pas partager aisément et qui de fait discrimine les destinataires. Reprise de son autre scribe, la phrase « *As Nippers once observed, Turkey's money went chiefly for red ink* », d'une manière ou d'une autre, à la fois par encodage et euphémisme, accuse l'alcoolisme de Turkey. *Red ink*, en argot new-yorkais, désignait le vin, ce qui indique ainsi qu'une partie du salaire de Turkey doit passer en dépenses pour l'employeur afin de corriger les erreurs commises, censément sous l'effet

de l'alcool, car les fameux *blots*, les bavures d'encre, surviennent l'après-midi, une fois qu'un Turkey imbibé et désinhibé, brouillon, revient des cantines; on comprend dans quel état. Le paragraphe indique aussi, d'ailleurs, des traits de caractère de Turkey qui pourraient se lier à sa propension à la bouteille. Bref, il s'achète de l'alcool; il commet des erreurs et salit ses copies, il achète en conséquence de l'encre rouge pour corriger ces erreurs dues à l'alcool!

Paradoxalement, l'avocat est calculateur — une extension de sa prudence —, se révélant aussi plutôt bienveillant, *benevolent*, voire bien-pensant, ce qui délimite ses bonnes actions. Il est candide, même, dans ses confidences, ne cherchant alors pas à dissimuler le fait que ses employés ne soient pas des plus rémunérés. Il veut le bien de Bartleby et se montre effectivement indulgent devant ses « excentricités », l'excusant et cherchant activement des raisons aux agissements étranges comme il ne le ferait pour aucun autre être, jusqu'à ce qu'il s'avoue dépassé par ce qu'il croit être la maladie de son scribe, à bout d'hypothèses et d'excuses. Il tente alors de le fuir et le fait en déménageant ses locaux. Ironique, encore une fois, pour un *title-hunter*, censé reconnaître et sanctionner à qui revient une propriété; il abandonnera la sienne à Bartleby, sans autre forme de procès.

D'un effacement et d'une discrétion exceptionnels dans les faits, Bartleby prend, de façon inversement proportionnelle, beaucoup de place dans l'univers du bureau. Plus encore, il induit chez le notaire des réactions d'affect considérables qui se répercutent dans l'exercice de ses fonctions de patron et de notaire, tout comme elles influent sur l'homme en dehors du travail. Cet effet — l'effet prétéition, l'effet dénégation — constitue le moteur de la nouvelle, dicte les nuances psychologiques vécues par le narrateur et provoque de multiples remises en question chez lui. Les actions de Bartleby, ses paroles, se résument à peu de choses dans le texte, mais leurs effets, décuplés, se répercutent dans le domaine de l'affect, chez le notaire et les autres scribes, voire à la confrérie des notaires et des scribes par les répercussions de la rumeur. L'épanchement de l'affect se traduit en ruissellement d'écriture, lequel constitue le récit du notaire, offert à son tour en interprétation... heureux concept de la part de Melville. Les réactions du notaire et leur évolution sont consignées et on voit ainsi se développer le rapport qu'il entretient avec ce clerc, pour lequel il est pris d'une

empathie, voire d'une passion qui le dépasse. L'influence de Bartleby sur son patron s'amenuise (momentanément) lorsque sous les regards de ses collègues notaires, lors d'une affaire pressante, le notaire, gêné, se formalise soudainement de l'excentricité de cette situation où il permet à un employé parfaitement inactif de demeurer ainsi dans ses bureaux, sans justification, dans une logique franchement contre-productive. Bien que cet apport extérieur — celui de ses pairs, sinon de l'opinion publique, de la rumeur à laquelle est sensible le notaire — le force à adopter des comportements plus conventionnels et contraigne ses actions (la perception extérieure traçant pour lui les limites de l'excentricité), il reste que Bartleby obsède le notaire. Son ambivalence et son impossibilité à se débarrasser de Bartleby — il désire chasser Bartleby et à la fois s'occuper du pauvre hère, par fascination — au point de le fuir en se sauvant de ses propres locaux plutôt que de le jeter dehors, se résolvent aussi par la sanction d'un apport extérieur. Le concierge de l'immeuble fait alors coffrer Bartleby, et soudain la tension qui animait le notaire tombe, non sans soubresaut émotif. Il est à noter que l'affect se range du côté des réactions de l'âme, donc des passions, voire de la Passion<sup>13</sup>. Ce mot, passion, rejoint étymologiquement le *pathos* grec, ce même mouvement qui touche le public d'une situation, d'une œuvre ou d'un discours.

Par ailleurs, ce texte étant une histoire liée au monde de Wall Street, celui des cambistes, des banquiers, des hommes d'affaires (dont le narrateur atteste les transactions dans son quotidien), bref, de l'économie, il en porte aussi les traces dans le choix des mots. Le narrateur en adopte le langage: celui de la litote, de l'*understatement*, et en ce langage se rejoignent suppositions et spéculations. La litote, en affaires, est un outil de négociation, une manière de ne pas montrer toutes ses cartes d'un seul coup, mais de laisser supposer des possibilités. Entendre aussi: faire miroiter, spéculer. Une manière de « mi-dire la vérité ». Cette figure de style, dans des rapports avec des inconnus avec lesquels on ne peut

---

<sup>13</sup> La mort de Bartleby, vécue en silence et en résignation a certes un connoté de passion religieuse, tel que le démontre avec force références bibliques Howard Bruce Franklin dans *The Wake of the Gods*. Il voit une figure christique dans Bartleby et dans le notaire la figure de Pierre l'apôtre, notamment dans le triple reniement de son scribe avant d'aller le voir dans sa prison. Voir FRANKLIN, H. Bruce, *The Wake of the Gods, Melville's Mythology*, Stanford University Press, 1963, 248 p., p. 126-136.

toujours jauger l'étendue d'un savoir sur tel sujet ou sur telle transaction, permet de dire le moins (« le moins qu'on puisse dire ») et ainsi trouver une base sur laquelle échafauder l'interaction. Ainsi, au moment d'une transaction ou d'une négociation, il s'agit de la manière la plus prudente (*safe*) de s'exprimer, en révélant les bénéfices possibles, mais en omettant les pertes ou les aspects négatifs qui peuvent être encourus. C'est ici que cette partie du savoir qui est omise se lie avec le sens méconnu ou perdu, ou encore passé sous silence, d'un mot ou d'une expression. Cette partie omise — refoulée — comment fera-t-elle retour<sup>14</sup>? L'*understatement* permet aussi, par exemple en situation de négociation, de laisser supposer l'étendue d'une somme, ou toute autre chose, mais en restant indéfini. C'est l'expression d'une certaine prudence, mais c'est aussi un éthos de la conversation, tant dans un contexte de retenue et de modestie que dans une époque où parler d'argent était réservé aux hommes. On ne parlait pas affaires en compagnie des dames. Aucune femme, pourtant, n'est présente dans cette histoire (elles sont seulement évoquées: Mrs. Cutlets, la concierge, et c'est tout), et donc aucune raison de toujours porter les gants blancs. Le style d'expression du notaire, peu importe le destinataire, souligne la haute tenue et la constance de son langage, en effet prudent et poli, en toute conformité au personnage. Mais à l'époque, la majeure partie du lectorat des romans et des œuvres de fiction était constitué de femmes:

*Melville was never unaware that the American reading public consisted largely of middle-class women whose domesticated and at times insidious piety was buttressed and catered to by large segments of the clerical and literary establishment. In Pierre (1852), Melville presents a savage study of the conspirational interactions between genteel religion, feminine morality, and polite literature against the interests of genuine masculinity<sup>15</sup>.*

---

<sup>14</sup> Dans une omission, il y a ambiguïté à savoir si la chose passée sous silence l'est fait délibérément ou inconsciemment: oubli ou négligence? La prétérition permet de souligner ainsi qu'on n'oublie pas mais qu'on néglige à dessein. Elle mentionne sans expliquer. La notion d'oubli se lie à la narration en tant que l'écrit et la narration préviennent pour un temps l'oubli d'une chose, et davantage quand on rédige un compte rendu, censé consigner des faits importants, saillants, si ce n'est le menu détail des événements. C'est pourquoi il y a un aspect ironique à ce que Melville fait désigner par le notaire « une perte irréparable à la littérature » l'absence d'une biographie de Bartleby.

<sup>15</sup> DOUGLAS, Ann, *The Feminization of American Culture*, New York, Avon Books (New York, Alfred A. Knopf, 1977), p. 355.

Dans « *Bartleby the Scrivener* », on nous ouvre les portes de Wall Street, mais sans bouleverser la bienséance. Ann Douglas ajoute que les fictions de Melville où les femmes sont absentes touchent davantage les aspects social, économique et politique de la société américaine, soit la lutte des classes, et que l'ensemble de ses fictions a pour objet, pour question, l'Amérique dans son ensemble.

*This is a difficult problem, but it seems to me Melville was perhaps the first major American author to sense that the essential question for the American writer and intellectual was whether he was going to subscribe to what would be the Freudian or what would be the Marxist analysis of his culture—whether he would focus on personality or on societal structures as casual agent. It is worth noting that in all the narratives from which (American) women are excluded—Typee, Omoo, Redburn, White-Jacket, Moby Dick, "Bartleby the Scrivener," "Benito Cereno," Israel Potter, and Billy Budd—Melville was interested primarily in question of class: the clash between employer and employed, master and slave, government and soldier<sup>16</sup>.*

Dans la nouvelle qui nous intéresse, l'aspect économique du texte est évident par le lieu où elle est campée. Cet aspect devient ressort narratif, fondement de l'interaction patron-employés. Un autre ressort narratif, souterrain, touche la personne même de Bartleby. L'aspect économique est ainsi omniprésent, sans pourtant être nommé, souligné. Ne pas parler d'argent, car les femmes sont nombreuses à lire, cela ressemble encore à de la prétériton, portée à l'échelle du texte entier.

Bien que le notaire veuille dire le plus à propos du scribe, malgré lui, il ne pourra néanmoins n'en dire... que le moins. Cet abîme d'inconnu participe de la force du texte de Melville. Et ce choix de l'auteur a un usage dans le texte, car l'économie de paroles de Bartleby permet de supposer beaucoup et s'arrime à une réflexion sur l'interprétation, qui en soi repose sur la supposition. L'expression par la litote, la prétériton, l'euphémisme donne d'autant plus de ressort au texte du fait que les paradoxes, l'incommunicable, les limites du pensable sont bordées, touchées, à peine nommées, mais sans être approfondies, investies. Ces limites reposent au cœur de la situation où un ensemble de paramètres s'intriquent. Le notaire les aborde, par ses réflexions, par les différentes postures de pensée qu'il adopte, mais sans plonger à fond dans le gouffre Bartleby, bien qu'il soit pris de vertige à son bord.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 360.

## La bonne adresse?

Le narrateur écrit pour un destinataire indéterminé, un peu comme lorsqu'un professionnel de la loi prépare un exposé pour un tribunal ou pour un collègue de la cour. Certaines marques d'oralité font aussi penser à une déposition, une confession, un témoignage, qui laisserait même sous-entendre une possible *culpabilité*, une responsabilité que le notaire ressentirait obscurément par rapport à la mort de Bartleby (n'est-il pas tenu responsable de son ex-employé, répondant pour cet étrange personnage qui se tient immobile dans les anciens bureaux du cabinet juridique?). Et de là, concevrait-il une obligation de s'acquitter d'une dette symbolique à son égard, en tentant de prolonger la mémoire du scribe et se dédouaner du poids de l'inexplicable, de la vie et de la mort de cet homme? Les marques d'oralité apparaissent aux moments où l'émotion se fait plus vive pour le notaire, suggérant que l'ensemble du texte du notaire serait une retranscription d'après témoignage. Quelques bégaiements confèrent ce caractère: « *I re-entered, my hand in my pocket -and-and my heart in my mouth.* » [B, 39]; « *Indeed I am bound -to-to-to quit the premises myself!* ». [B, 53]

En rétrospective, lorsqu'on connaît le sort de Bartleby, le texte fait une déposition assez vraisemblable (est-ce pour un constat de décès?); à moins qu'il ne s'agisse simplement d'un mémoire? Est-ce une narration, un témoignage fait en cour? Pour quel procès, quelle accusation? La sténographie existait à l'époque à laquelle ce récit se rapporte, un témoignage pris en dictée sténographiée serait également vraisemblable. Les marques d'oralité font croire au témoignage retranscrit et donnent l'effet d'une confession; cependant, « le jupon dépasse » et on sent davantage le travail de l'auteur qui veut faire croire à un récit oral du narrateur, contredit par l'expression « *The reader of nice perceptions will here perceive* » [B, 22], qui se redouble, à la fermeture du texte, par l'expression « *But ere parting with the reader, let me say [...]* » [B, 52]. Plus précisément, cette note au lecteur attentif confirme que ce texte s'appréhende comme un texte prévu pour lecture, rédigé par le narrateur, qui, pourrait-on croire, rend jusqu'aux bégaiements dans son témoignage, par souci d'exactitude. Le destinataire idéal de ce texte serait ce

lecteur attentif, qui analyse, qui lit entre les lignes, qui cherche à comprendre le texte. Il importe de savoir, toutefois, que l'adresse au lecteur est un topos de la prose au XIX<sup>e</sup> siècle:

*To ask a Victorian author, American or British, not to address his readers was a bit like asking a modern-day telecaster to ignore his viewers. Literature then, like television now, was in the early phase of intense self-consciousness characteristic of a new mass medium: the transactions between cultural buyer and seller, producer and consumer shaped both the content and the form*<sup>17</sup>.

Plus encore, dans « *Bartleby the Scrivener* », le travail du texte au plan de l'adresse, du destinataire, se fait au vu et au su du lecteur, alors que Melville inclut le lecteur ou la lectrice dans la narration. Un peu à la manière de « *The Purloined Letter* », le lecteur se met à chercher avec le narrateur des indices pour comprendre la logique de Bartleby, alors que les indices sont « dans la pièce », mieux encore, ils sont dans une position si évidente qu'on oublie de la considérer, soit dans le texte même, ce qui rejoint le propos de Ann Douglas concernant cette période de « conscience de soi-même » où le texte parle du texte.

Mais davantage, Ann Douglas indique la tendance évidente de Melville à jouer avec les formes du récit et les thèmes littéraires pour déjouer les perceptions et les attentes de ses lecteurs, notamment dans un contexte où les textes empreints de sentimentalisme abondaient et formaient la majorité des livres en circulation, tant du côté des fictions que des textes à valeur biographique. Ces textes étaient fréquemment écrits par des hommes du clergé et des dames usant de la littérature pour en faire de la propagande moraliste :

*They [ecclésiastiques et dames] wrote not just to win adherent to their views, but to make converts to literature, to sustain and encourage the habit of reading itself. Inevitably more serious writers like Melville attempted alternately to re-educate, defy, and ignore a public addicted to the absorption of sentimental fare*<sup>18</sup>.

Les « bégaiements » textuels mentionnés plus haut mettent en évidence le travail de l'auteur à travers le récit du narrateur, bien qu'on suppose ces marques d'oralité mises à dessein pour souligner les moments d'émotion ou pour montrer une grande rigueur du notaire qui rapporte l'histoire. Ce compte rendu pourrait aussi être le journal de bord du notaire, voire ses mémoires, dans lequel on sentirait la déformation professionnelle du juriste, et qu'il

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 9.

écrivait avec la possibilité d'être lu. L'avenue du journal intime est moins probable, étant donné l'adresse au lecteur, un peu trop directe pour un journal intime. Somme toute, on ne peut savoir exactement qui est le destinataire prévu de ce compte rendu, bien qu'on souhaite que parmi les lecteurs il y en ait de très attentifs. C'est ce que nous tentons d'être. Il semble assez plausible, si l'on ne veut pas taxer Melville d'incohérence, que le récit soit une déposition, une histoire narrée qu'une personne autre que le narrateur prend en dictée, comme on le voit dans les cours de justice, ce qui « naturaliserait » ces marques d'oralité qui autrement créent une apparente contradiction entre l'oral et l'écrit. Ou encore, le notaire s'essaie à un texte « littéraire ». Quoi qu'il en soit, il est pertinent de se poser la question de l'adresse du texte, puisqu'elle se pose dans l'histoire avec le Dead Letter Office, avec des lettres envoyées qui ne trouvent pas leur destinataire. Nous qui lisons cette nouvelle, nous est-elle bien adressée? Oui, puisqu'il s'agit d'une nouvelle d'un auteur de fiction, qui écrit pour le grand public. Mais encore, saurons-nous reconduire ce texte s'il ne trouve pas écho en nous? Si à cette nouvelle nous préférons d'autres types de textes? Chose sûre, la nouvelle comporte une réflexion sur l'écriture, sur sa portée, sur la vie et la mort qu'elle comprend, mais aussi sur sa fonction de consignation, de rempart contre l'oubli. Elle présente une réflexion chiffrée sur la fiction et sur l'« avenir » de la littérature, sur les limites de la transmission. Cette réflexion n'est pas nécessairement une déclaration sans réplique, mais une voie possible de l'écriture; cette réflexion justement *semble* sonner le glas du monde de l'écriture, avec le ton désenchanté de l'exclamation finale. Cette possibilité d'extinction de l'écrit côtoie un optimisme fragile, lucide, car il y a tout de même place à la reconduction de l'écrit.

**... « *he had declined telling who he was, or whence he came* »...**

Le style « documentaire » que Melville prête à l'homme de loi narrateur a tout pour créer des situations incongrues et comiques. Ce texte s'annonce comme un exposé méthodique et détaillé de l'écosystème d'un bureau de notaire avec la faune des scribes qui s'affairent, chacun selon ses manies et ses habitudes. Le notaire, qui affirme bien connaître les copistes, les considère comme une engeance particulière, « *a singular set of men* » [B, 13].

À la lumière d'une connaissance approfondie de ce singulier groupe d'hommes, Bartleby est le plus singulier de tous, le plus *odd*, qui n'a pas son pareil, un véritable singleton. S'il fallait accoler une épithète aux scribes, ce serait *excentrique*, et effectivement tous trois se caractérisent par de singuliers comportements. Évidemment, Bartleby se démarque encore plus à ce titre. Il semble étrange que des copistes démontrent autant d'originalité, eux qui accomplissent un travail qui exclut pratiquement toute créativité, puisque leur travail consiste à reconduire les mots émis par d'autres; il faut croire que leur originalité doit ressurgir et s'exprimer d'une manière ou d'une autre, par des comportements particuliers et par d'autres moyens que ceux de l'écriture.

Cet aspect de « description naturaliste » est documenté: Dan McCall, dans le premier chapitre de son livre *The Silence of Bartleby*, fournit les bases de la génétique textuelle de Bartleby en mentionnant des sources et des textes comportant des phrases aux constructions fort similaires. Un de ces textes était un article paru dans le *New York Times* et dans le *New York Tribune* : “*The Lawyer’s Story; Or, the Wrongs of the Orphans*”, By a Member of the Bar ». Il s’agit d’un homme de loi qui raconte l’histoire de son scribe, et ce texte comporte de nombreuses ressemblances avec Bartleby que relève McCall. Le texte commence avec « *In the summer of 1843, having an extraordinary quantity of deeds to copy, I engaged, temporarily, an extra copying clerk, who interested me considerably, in consequence of his modest, quiet, gentlemanly demeanor, and his intense application to his duties* ». Parmi les caractéristiques de ce copiste: « *singularly sedate an aspect* »; « *he copied with “incessant industry”* »; « [...] *We are told that “the young man’s countenance was shaded with constitutional or habitual melancholy,” and “he ‘declined telling who he was, or whence he came, or whether he had any relatives in the world*<sup>19</sup>” » ». Dan McCall fait également référence, d'après des tournures fort semblables, à un texte de Samuel Warren, sur les tâches qu'accomplit un homme de loi. Le critique George Monteiro, pour sa part, relève un autre texte passablement diffusé du vivant de Melville, paru sous la plume

---

<sup>19</sup> McCALL, Dan, *op. cit.*, p. 2.

de Timothy Quicksand: « *Dead Letters* ». Ici, Monteiro en compare la finale à celle de «Bartleby» :

*Melville's source, Timothy Quicksand's "Dead-Letters," works toward a somewhat different effect:*

*It is well known to most of our readers—or perhaps not so—that the Postmaster-General of the United States, by act of Congress (...) opens all dead or unclaimed letters, (...) that he has them inspected, and all the valuable contents returned to the writer of the ill-starred letters or deposited, if the latter cannot be found out (...) The empty ones, that is to say, such as contain words only, are destroyed (...) What feelings agitated my heart, when I beheld these variegated collections of slips for a book of humanity (...) What love and hatred, advice and entreaties, prayers, deceit and cunning; what malice, pride, avarice and hypocrisy; what charity and friendship, what grief, and pangs, and humiliation, annoyance and trouble; what parental anxiety, and alluring persuasion, what fraud and folly, fears and hopes, ambition and corruption; slander and meanness; soundness and insipidity, speculations and castles in the air; what disappointments, vanity, lies and flattery, arrogance and foppery; what kindness, true religion, and rank zeal and persecution; what villainy and virtue, knowledge and nonsense, was concentrated here, within a few bags from all the quarters of the globe—all to be cancelled within a short time!*

*Buried in a preface to three comic-satiric letters, this litany of human vanities, calamities, and dashed hopes is reworked by Melville into the far more powerful statement on the effect that the Dead-Letter Office had upon the young Bartleby. Whereas Timothy Quicksand offers us an unrelieved sequence of generalities and abstractions, Melville weaves a pattern of concrete images which, following the narrator's dramatic whipping-up of emotion, build to a set of generalized speculations. Quicksand's abstractions come in balanced phrases. He talks orderly, and in general terms, of charity, fear, hopes, kindness, villainy. But Melville's lawyer-narrator begins by imagining the concreteness of the situation. He sees Bartleby as he removes a ring from a folded paper, and for the moment becomes indistinguishable from Bartleby. The ring suggests the finger it was meant for and that image in turn evokes the idea of the individual's death. Still another concrete image flows rapidly into view: "a bank-note sent in swiftest charity." Then comes quickly a set of generalizations: messages sent in "pardon," "hope," and "good tidings." And while Quicksand's account leads to a statement on the destruction of the letters—"all to be cancelled within a short time"—Melville's lawyer-narrator builds to the far more effective conclusions: first, "on errands of life, these letters speed to death;" and second, to the last words of the tale, "Ah, Bartleby! Ah, humanity!" While Melville gives us flashes of the "pale clerk" at his sorrowful task, Timothy Quicksand gives us only his statement of proper, generalized sentiment. Quicksand's early nineteenth-century peroration gives way in Melville to the voice of his lawyer-narrator in the act of discovering a great emotional truth<sup>20</sup>.*

Quels que soient les textes qui aient inspiré Melville pour créer sa nouvelle, et ils semblent nombreux, il ne s'agit pas de trouver *le* texte qui ait préséance sur les autres, ni trouver *le*

---

<sup>20</sup> MONTEIRO, George, « *Melville, "Timothy Quicksand," and the Dead-Letter Office* », la référence Internet que nous avons utilisée est non paginée : <http://web.ku.edu/~zeke/bartleby/monteiro.html>, consulté le 5 mai 2011. Le texte se trouve aussi dans *Studies in Short Fiction*, n° 9, 1972, p. 198-201.

personnage qui aurait inspiré Bartleby ou le notaire (ici, encore, les hypothèses abondent), ils n'aideront pas nécessairement à comprendre parfaitement le texte, ni à en donner une interprétation définitive en croyant avoir trouvé la clé du texte. En fait, toutes ces références éclairantes sur la génétique du texte n'ont à nos yeux qu'une valeur anecdotique. Dan McCall pose un regard détaché sur les différentes lectures de la « *Bartleby Industry* »:

*There is no key. If we have to use a metaphor, perhaps we should think of a jigsaw puzzle rather than a key. Intent on finding the true "source," we fail to show the extent of Melville's wide-ranging indebtedness; we fail to show how he released himself from his reading and went beyond it to make of it something utterly his own. [...] Books are the air he breathes, the oxygen in his blood; he would not be who he is without them. What he writes is not "about" something he read; his work is fueled by all his readings, in large ways and small, intensely empowered by it<sup>21</sup>.*

Il nous semble plus pertinent de noter que dans l'atelier d'écriture de Melville, les renvois à d'autres écrits sont constants et fondateurs, peu importe les textes convoqués. Il les reconduit en les modifiant, les remanie, et sa matière reste langagière, elle renvoie aux mots, comme nous tentons de faire dans notre analyse « melvillienne ».

## **Changements administratifs**

On sait à propos du notaire, d'après les différentes informations incluses dans le texte, qu'il travaille depuis quelque trente ans en compagnie de scribes et de clercs, en a connu personnellement et professionnellement. Il a été nommé Master of Chancery, à la Courts of Chancery, en tant qu'arbitre pour trancher selon l'esprit de la loi dans des litiges qui s'étirent en procédures. Cette même nomination lui avait fourni une charge supplémentaire de travail, entraînant le recrutement de Bartleby, en plus des deux autres scribes déjà à son service. Dans la foulée de la confession que constitue ce texte, l'avocat révèle candidement son côté calculateur et matérialiste avec son commentaire sur l'abolition des Courts of Chancery, une sinécure (« *not a very arduous office, but pleasantly remunerative* » [B, 14]). La constitution américaine instaurée en 1846 et entrée en vigueur en 1848 contrecarre la pérennité de ce poste dont il croyait tirer une retraite dorée. Le notaire fait mentir, par un changement impondérable du politique, ses proverbiales qualités de prudence et de

---

<sup>21</sup> McCALL, Dan, *op. cit.*, p. 28-29.

méthode, ce qui se révèle dans un mouvement d'humeur (« *all who know me consider me an eminently safe man* » [B, 14] contrasté par « *but I must be permitted to be rash here* » [B, 14]). Selon le site *Bartleby's Blank Wall*, l'instance des Courts of Chancery était censée contrer les effets pervers de la stricte interprétation des textes, contrer l'interprétation trop littérale et le légalisme dans le jugement d'attribution de titres de propriété:

*Courts of Chancery were set up to protect natural rights against strict adherence to the written law. The so-called Master was to decide each case expediently, and he collected fees regardless of the outcome. In many cases, however, lengthy litigation kept property from being transferred to its rightful heirs. The position was abolished in New York under the "new Constitution" of 1846<sup>22</sup>.*

La disparition de cette instance juridique est aussi signe d'un contexte où le légalisme prédomine. Son abolition, d'un autre côté, empêche les effets pervers qu'elle pouvait entraîner, par des procédures trop longues qui contredisaient son mandat. Pour le notaire, il s'agit d'une sinécure, mais pour les scribes, c'est du boulot!

À propos de l'abolition de ce poste, le notaire se permet exceptionnellement un commentaire réprobateur dans un aparté sur ses fonctions (« *I seldom lose my temper* » [B, 14], etc.), et le tiret devant le mot *premature* rend le caractère oral et émotivement chargé de cette déclaration du juriste<sup>23</sup>. Mais encore, pour cet adepte de l'euphémisme, *rash* ne devrait pas être si violent que ça, ou encore, pour une fois, il serait vraiment franc, ce qui, d'autre part, détonnerait par rapport à son habituelle équanimité:

*Some time prior to the period at which this little history begins, my avocations had been largely increased. The good old office, now extinct in the State of New York, of a Master in Chancery, had been conferred upon me. It was not a very arduous office, but very pleasantly remunerative. I seldom lose my temper, much more seldom indulge in*

<sup>22</sup> GUILLEN, Matthew, « *Bartleby's Preferences: Res Ipsa Loquitur* », dans *Journal of the Short Story in English*, no 37, automne 2001, p. 33. Cet extrait est également cité dans le site *Bartleby's Blank Wall*, fait par Haskell SPRINGER, note n° 4 de la partie hypertexte, <http://web.ku.edu/~zeke/bartleby/index.htm>, consulté le 5 mai 2011, qui reprend également à Guillen des notes sur l'affaire Colt & Adams, p. 39.

<sup>23</sup> Dans la première version imprimée du texte parue dans la revue *Putnam's Monthly Magazine*, en 1853, le tiret devant le mot *premature* est plus long qu'un tiret long (*emdash*) et n'apparaît qu'en cet endroit du texte; cet étrange tiret fait l'équivalent de quatre ou cinq traits d'union collés l'un à l'autre. On peut même penser qu'il s'agit d'une censure du mot à valeur adverbiale qui aurait pu paraître avant *premature* (serait-ce, par exemple, *a damn premature act?*). Dans la version de l'édition Northwestern Newberry, nous ne trouvons qu'un tiret court, qui donne seulement un effet d'accentuation orale du mot *premature*; étrange accentuation, d'ailleurs, où, à la limite, on sent que le notaire se contient pour ne pas être brutal, bien qu'il l'ait annoncé. Cette accentuation, à cet endroit, atténue la colère du notaire — ou le fait passer pour extrêmement flegmatique, puisqu'il annonçait qu'il allait être un peu rude — *rash*.

*dangerous indignation at wrongs and outrages; but I must be permitted to be rash here and declare, that I consider the sudden and violent abrogation of the office of Master in Chancery, by the new Constitution, as a -premature act; inasmuch as I had counted upon a life-lease of the profits, whereas I only received those of a few short years. But this is by the way. [B, 14]*

Ironie du sort, c'est par une augmentation de travail causée par cette sinécure (du latin *sine cura*, abréviation de *beneficium sine cura*, bénéfice ecclésiastique sans travail) que Bartleby fait irruption dans la vie du notaire. Par une étrange logique étymologique, Bartleby répondra à sa manière à la cause de son embauche (la sinécure) par... une absence de travail. Un clerc de gagné qui ne travaille pas<sup>24</sup>! La sinécure et Bartleby sont des surplus qui se répondent. Bartleby, homme de la situation, affiche le comportement idoine pour le poste qu'il occupe. Une manière d'incarner ce poste et de lui donner vie...

Bartleby est donc engagé pour s'occuper d'un surplus de travail, qui se transforme bientôt en reste, étant donné l'abolition des Courts of Chancery. Le notaire pouvait donc se permettre, au moment de l'existence de cette entité, un employé de plus pour effectuer le travail et ainsi faire du profit qui a dû se perdre avec les dépenses (au moins en énergie) causées par l'événement Bartleby. On peut poser que, dans la logique de Bartleby, une fois liquidé le reste de cette institution, il n'y a plus de raison de chercher quelque nouveau travail issu d'autres institutions, nouvelles ou appelées à perdurer. Néanmoins, nous ne saurons jamais s'il a cessé ses activités de copiste en abattant le travail des textes en lien avec les Courts of Chancery, ou s'il a procédé à la copie de textes pour d'autres fins au compte de son employeur. C'est une incertitude temporelle dans le texte de Melville. Quoi qu'il en soit, elle n'obscurcit pas tellement le rôle que tient Bartleby. Il est celui qui s'occupe des restes, de l'excédent, de ce qui n'a plus de raison d'être, comme c'était le cas pour les lettres mortes. Il se fait le fossoyeur des textes de cette cour de Chancellerie,

---

<sup>24</sup> Le notaire se montrera impuissant, tout au long de l'histoire, à influencer Bartleby en quelque manière. William B. DILLINGHAM, qui étudie justement cet aspect impuissant, voire pusillanime du notaire (que le notaire lui-même décrit comme de la prudence et de la méthode), indique une particularité sous-entendue dans l'expression « *in chancery* »: « *The title of the lawyer's new acquired position, Master in Chancery, suggests his timidity, his helplessness in embarrassing situations, for the phrase "in chancery" has (and did have in Melville's time) the slang meaning of being "powerless in an awkward fix or predicament" (OED)* ». Voir DILLINGHAM, William B., *op. cit.*, p. 19.

*conveyancer*<sup>25</sup> à son tour, puisque le notaire offre au scribe une dernière possibilité de travail relevant d'un univers socio-économique donné, ce que le notaire ne pouvait même supposer puisqu'il a été lui-même pris de court par l'abolition des Courts of Chancery. Au sens moderne, un *conveyancer* émet les documents légaux attestant le transfert de propriété d'une personne à une autre; le sens ancien était lié à la suppression plutôt qu'à la reconduction: « *The early meaning of conveyance had to do with suppression rather than transmission. It meant "to steal, purloin, to take away secretly [...]"* ». Cette remarque de Susan Weiner sur le mot *conveyancer* a d'abord attiré notre attention, mais lorsque s'est ajoutée l'observation sur « l'étrange logique étymologique » mentionnée plus haut, en considérant le mot *sinécure*, nous avons eu l'idée de retourner à l'étymologie et aux sens anciens de certains mots. Ce fut un déclencheur d'une démarche qui s'est systématisée : nous retournons ainsi à l'étymologie des mots qui définissent les êtres et les tâches dans cette histoire. Nous parsemons les apprentissages que nous en tirons dans les chapitres suivants. Cette approche dans notre lecture s'est imposée comme une évidence (entre autres parce que nous aimons nous informer sur l'étymologie des mots, particulièrement en situation de traduction en vue d'une compréhension approfondie, comme dans le cas de cette nouvelle). Elle est commandée par la présence du vocabulaire juridique, dont les latinismes ont ce caractère de préservation, de momification, même; le sens encapsulé ne doit pas être modifié afin de ne pas déborder l'ensemble de l'édifice légal. Mais tout édifice n'est pas éternel. C'est peut-être une marque de l'impermanence des choses, car même les mots liés au monde juridique, qui censément « encourage » la stabilité, peuvent changer, et radicalement. Pourtant, les sens cohabitent, comme les couches successives de sol révélées en archéologie par une coupe stratigraphique. Mais une comparaison encore plus proche de notre démarche serait une déambulation parmi des ruines, celles-ci représentant le sens des mots. Alors que dans la stratigraphie les sens sont présents, mais cachés, lorsqu'on marche parmi des ruines, les éléments à déchiffrer sont là, donnés, mais parfois difficiles à comprendre et à raccorder à leur origine. Pensons à Rome, où des édifices de différentes époques sont visibles en marchant dans la ville, parfois ruines pures et simples (aménagées

---

<sup>25</sup> WEINER, Susan, *Law in Art: Melville's Major Fiction and Nineteenth-Century American Law*, New York, P. Lang, 1992, p. 101.

pour les touristes, souvent!), parfois investis de fonctions différentes que celles qui ont prévalu lors de leur construction, parfois pérennes dans leur mission. Bien que les ruines ne soient pas nécessairement « utilisées » selon l'usage qui leur était prévu, elles peuvent être abandonnées; on n'y pense plus, on ne les voit plus, ignorées par des va-et-vient quotidiens qui les font oublier, elles n'en sont pas moins là, présentes, refusant d'abdiquer leur raison d'être. Parfois, lorsque l'attention se porte sur les bâtiments mêmes (les mots), comme on le fait dans une visite touristique ou un pèlerinage façon XIX<sup>e</sup>, peut-on enfin mesurer, comparer le passé et le présent<sup>26</sup>. Cicéron, cicérone...

Ainsi, avant que l'abolition de l'instance des Courts of Chancery ne soit édictée, survient Bartleby, dont on ne peut supposer aucune connaissance de l'éventuelle suppression. Néanmoins, voici que le scribe s'amène pour exécuter le travail supplémentaire à un poste dont la mort est annoncée (dans la mécanique du texte, s'entend, car dans la temporalité des personnages, on n'a aucune preuve d'une connaissance, au moment de l'embauche de Bartleby, de l'abolition des Courts of Chancery). On ne sait pas non plus combien de temps Bartleby travaille avant de s'arrêter, ni combien de temps il reste dans le bureau après cet arrêt. Il est voué, dans cette histoire, à des endroits de mort, de fin de course des signifiants (« *on errands of life, these letters speed to death* » [B, 52]). Bartleby se voue lui-même à la mort, comme quoi la stricte observance du sens littéral est aride, voire, elle tue. Mais Bartleby est un être littéral, il est littéralement littéral: c'est un *character* [B, 13], un caractère, il est lettre. Il vient d'un monde où la vie est dans les lettres, il ne vit que par la *littérature* créée autour de lui, et lui ne la crée pas. Il lit ou copie, il n'écrit pas. Le notaire, homme de suppositions, aborde la vie en interprétant, au sens large; il s'attache aux faits, certes, mais sa manière de comprendre repose sur l'utilisation de prémisses desquelles découlent ses vues sur une situation (vues d'ailleurs assez subjectives). L'engagement de Bartleby remonte, selon la date de la nouvelle Constitution, à avant 1846 et donc, passé la mise en acte de cette nouvelle constitution, le notaire ne lui a plus soumis de tâches à

---

<sup>26</sup> Cicéron se lie ici derechef avec le langage et à la rhétorique, mais à partir d'une méprise : on lui attribue, erronément, l'ouvrage *Art de mémoire*, qui développe une mnémotechnique faisant associer, mentalement, les parties du discours à des lieux de déplacements courants afin de bien mémoriser une liste d'éléments. Le nom du véritable auteur, inconnu, n'aura pas été retenu, ironie du sort!

accomplir (de textes à recopier) relevant des Courts of Chancery. La lettre tue, mais l'esprit vivifie, c'est bien connu<sup>27</sup>. Lettre qui tue, lettre morte... « *Dead letters! does it not sound like dead men?* [B, 52] »: dans cette phrase une relation d'égalité est posée entre les êtres humains et les lettres, et faire ce rapprochement n'est pas une évidence; toutefois, il semble sauter aux yeux du notaire<sup>28</sup>. Cette impression qu'il transmet, grâce à cette curieuse formulation qui paraît comme un saut de pensée, signale une intuition que le notaire n'a pas suivie et qu'il vaut la peine de pousser jusqu'en ses extrémités. C'est ce que nous ferons plus loin dans notre analyse, en abordant le monde du langage. C'est en suivant cette logique étymologique et en prenant les mots au pied de la lettre que nous aborderons l'interprétation du texte. Nous ferons à l'inverse du travail du notaire, qui devait par son travail aux Courts of Chancery interpréter selon l'esprit de la loi, car la lettre tue. Comme c'est le cas dans la nouvelle par le changement de constitution (abolition des Courts of Chancery avec la Nouvelle Constitution), ce temps est révolu: interprétons maintenant selon la lettre. Pour une fois, la lettre vivifie, car elle ouvre sur un éventail de sens très riche, voire donne une clé de lecture de la nouvelle. La lecture littérale crée une subversion et un renversement du mode de lecture attendu, dans ce projet littéraire de Herman Melville qui comporte une profonde réflexion sur la littérature, son appréhension, ainsi que sur la lecture, et même la relecture. Est-ce astuce et chiffrage du texte de la part de l'auteur? Simple esprit de contradiction? Juxtaposer « lettres mortes » et « hommes morts » à « *Ah Bartleby! Ah humanity!* » renforce le parallèle. Tentons l'adéquation entre hommes et lettres et voyons ce qui en est. Qui meurt dans ce texte? Bartleby. Commençons de là: Bartleby est lettre. Est-ce la lettre qui tue l'homme, ou l'homme qui tue la lettre et le texte en l'interprétant trop subjectivement, en lui conférant les sens qu'il veut bien y ajouter et de fait en ne voyant pas les faits du texte?

Au fond, peut-on se demander, pourquoi Bartleby n'a-t-il pas fini ses jours au Dead Letters Office? Cette occupation semble si congruente au personnage!

---

<sup>27</sup> Voir les épîtres de saint Paul, chap. III, verset 6.

<sup>28</sup> La tournure de phrase interronégative appelle une réponse positive (*yes, it does*, comme le « n'est-ce pas? »), implicitement, appelle un acquiescement, bien qu'il soit toujours possible d'infirmier l'information. C'est une autre modalité de l'usage de suppositions de la part du notaire.

Un article sur le Dead Letters Office explique le type de travail accompli par les clercs de ce bureau, qui est un véritable travail de détective pour identifier le destinataire voulu des lettres. Ce n'est que lorsque le travail d'analyse se révèle infructueux qu'elles sont considérées comme impossibles à délivrer. Dans la nouvelle de Melville, elles sont alors détruites, mais en fait on les vendait comme papier usagé. Les employés du Dead Letter Office, retenus pour leur probité (d'où, peut-être, la confiance que le notaire accordait à Bartleby), ne devaient lire dans les missives que ce qui suffisait pour accomplir leur travail, puis passer à une autre :

*This wasn't the letter morgue you might imagine. Here, the misguided missives were not simply forgotten. Instead, a group of skilled dead letter detectives set about to discover the correct destinations so that the mail might get delivered. Basically, dead letter clerks handled three types of mystery mail: Misdirected letters, which were those which had all of the right information necessary to get them delivered, but for some reason were sidetracked, largely either because they weren't handled correctly by postal employees or had been abandoned at the designated post office; "Blind Readings," so called because to the average postal worker the address would appear as though it was read blindfolded; and prank mail<sup>29</sup>.*

À titre anecdotique, il est intéressant de trouver dans ce contexte des lettres le terme technique de « *blind reading* » en lien avec « *blind wall* » et « *blind wall reveries* » qu'on trouve dans la nouvelle, des termes qu'on peut rapporter aux problématiques de lecture et d'interprétation. Comme pour le notaire avec l'abolition des Courts of Chancery, dans le cas de Bartleby, c'est bien encore un changement administratif qui le force à modifier ses « activités ». Il semble que changer de métier le décentre et, de fait, crée toute l'excentricité du personnage dans le bureau du notaire. Comme si le fait de se frotter aux « lettres mortes », par « déformation professionnelle », le « tuait » à son tour, le rendant inerte, ou figé, en l'occurrence, dans une posture de lecture plutôt que d'écriture. Toutefois, cette suspension de l'activité (après la période de copie) en fait est la même si on s'arrête de lire ou d'écrire pour réfléchir. C'est le moment de dialogue et de travail avec le texte où on se pose des questions sur le sujet abordé, où on laisse flotter l'esprit à ce propos ou à n'importe

---

<sup>29</sup> BRUNS, James H., « *Remembering The Dead (Letters)* », site du National Postal Museum, Smithsonian Institution, Washington D.C., [http://www.postalmuseum.si.edu/resources/6a2c\\_deadletters.html](http://www.postalmuseum.si.edu/resources/6a2c_deadletters.html), consulté le 9 juin 2009.

quel détail qui survient à la conscience, où l'on pèse le choix des mots, etc. Entre l'écriture et la lecture, Bartleby est en suspens.

*Dead letters! does it not sound like dead men?* Étrange rapprochement, fort subjectif et intuitif, fait par le notaire ici, un raccourci des rapports entre l'individu et sa personne sociale, son implication et sa place parmi ses pairs, mais aussi un rapprochement entre les hommes et les lettres. Que faire d'une lettre qui n'a plus de destinataire? « Le bureau des lettres mortes », c'est l'endroit où sont redirigées les lettres dont on peut difficilement ou ne pas du tout identifier le destinataire, mais aussi celles dont le destinataire n'existe plus. Bartleby était alors *conveyancer* (on y brûle des lettres par pleins chariots, « *For by the cart-load they are annually burned* » [B, 52]). C'est le dépotoir des lettres, là où se retrouvent les restes des échanges interrompus, comme autant d'être morts, pour une lettre qui devient métonymiquement à la fois l'être qui l'a écrite et l'être qui la reçoit, comme si le lien entre les êtres s'incarnait par les lettres. Le style du notaire dans le dernier paragraphe, qui reprend en les modifiant certains termes du texte « *Dead Letters* » de Timothy Quicksand (voir plus haut), fait ressortir l'aspect humain du texte enclos dans la feuille de papier et rend sensibles les existences sous-tendues par ces moyens d'échange grâce à une mise en scène aux accents dramatiques, ce qui n'apparaissait pas autant dans le texte de référence. Que faire d'un être qui ne trouve pas de destinataire pour faire entendre sa parole? Qui n'engage aucun échange de paroles? Il se confine à une forme de mort sociale.

Les changements administratifs vécus en leur temps par les deux personnages et qui de fait modifient leur vie professionnelle ont force de changement de paradigme, puisqu'un cadre gouvernemental et un cadre administratif reposent sur des présupposés idéologiques érigés en système. Sur le plan de l'organisation du cours des jours et de l'appréhension du travail, c'est un changement de régime, ce qui implique généralement une modification des tâches, des tenants et des aboutissants de ces actions, impliquant aussi des abolitions et des créations de postes. En ce qui concerne les deux personnages, les instances desquelles ils répondaient relevaient de deux gouvernements différents, donc répondant à des vues différentes, bien que coexistantes. Les Courts of Chancery se rapportaient à l'État de New York, et le Dead Letters Office (United States Postal Service, fondé en 1775 par Benjamin

Franklin) au gouvernement fédéral, reflétant les idéologies en cours. Bartleby est remercié de son travail par changement administratif, apprend-on, rejeté par un réaménagement du contexte, alors que le service prévaut pour la population entière, puisque le Dead Letters Office continue de fonctionner longtemps après le congédiement de Bartleby. En ce qui concerne le notaire, c'est une instance complète de l'État de New York qui a été abolie, soulignant ainsi le changement structurel profond auquel le notaire fait face, à l'image de la profonde différence de vues qu'il rencontre chez son scribe, à un tel point qu'il ne peut concevoir comment l'autre raisonne. Le notaire nomme d'ailleurs cette différence: il est homme de suppositions (*assumptions*) et Bartleby homme de préférences (*preferences*). Il doit entrer dans un nouveau régime alors que Bartleby continue à évoluer dans celui qu'il connaissait, mais en changeant de lieu de vie.

Ces deux endroits, les Courts of Chancery et le Dead Letters Office, en les considérant du côté du traitement qu'ils font des textes, reprennent en charge des textes porteurs du destin de certaines personnes — les lettres personnelles comme les textes juridiques — et dont le sort semblait avoir été scellé, mais qui sont réchappés, portés en appel, en quelque sorte: les lettres mortes semblaient impossibles à diriger vers leur destinataire, mais sont souvent réacheminées; les Courts of Chancery réétudient des jugements. Ce sont là deux lieux où l'on relit les textes pour les détourner d'un destin annihilant.

### **Conclusion: relire, encore**

Dans cette partie, le texte de Melville est lu comme un impossible compte rendu: Bartleby *unaccountable* est inénarrable, on ne peut en rendre compte, c'est-à-dire qu'on ne peut le raconter, en faire le récit; compte et conte ayant des origines communes, rendre compte, donc faire un compte rendu signifie raconter quelque chose (et non régler des comptes). Or, pour raconter Bartleby, la tâche n'est en rien aisée pour le notaire narrateur, qui témoigne dans ce texte du temps à côtoyer le scribe. Il déplore l'absence de faits pour en raconter l'histoire, et pour lui, ne pas parler de Bartleby serait « une perte irréparable pour la littérature ». Au final, le récit parle davantage de ce que le scribe a provoqué comme réflexions, sentiments, désagréments, etc., au notaire qui accompagnera son employé

jusqu'au lieu de sa mort, sans pourtant trouver de rédemption possible à cette histoire d'une poignante mélancolie, racontée souvent sur un ton paternel, comportant de nombreux éléments et situations franchement comiques. Cependant, les « faits », les situations directement rapportées montrant le type d'interactions vécues avec Bartleby montrent à répétition le court-circuit de la bête communication qui a cours entre les êtres. Bartleby demande une autre approche, un autre discours, une autre appréhension, une autre manière de dialoguer. C'est ainsi que pour approcher l'objet de son texte, le notaire emploie abondamment des figures rhétoriques qui emploient la négation: prétérition, litote, euphémisme; il utilise abondamment la double négation, ce qui permettra, plus tard dans le texte, une approche de Bartleby qui recoupe des textes de Giorgio Agamben et d'Arne de Boever. Tous ces détours servent à approcher Bartleby qui est hors du sens commun, sous le sens; il faut donc aller le chercher. Au plan littéraire, la nature du texte du *notaire* nous amène à poser des questions sur l'adresse, le destinataire du texte (littéraire). Qu'écrire, et pour qui, si on vise la postérité littéraire? À qui s'adresse ce texte? Il peut s'adresser à des littéraires à des gens qui vivent du langage et des textes (comme le notaire de l'histoire), mais les littéraires (et d'autres!) peuvent avoir la fâcheuse tendance à faire dire au texte ce qu'ils veulent bien lui faire dire. Les gens aptes à opérer une lecture approfondie, voire érudite, les lecteurs attentifs (*readers of nice perceptions*) d'un texte ne sont pas obligatoirement des littéraires; on peut avoir un esprit littéraire et faire n'importe quel autre métier, comme la concierge de l'édifice abritant les bureaux du notaire. En outre, cette nouvelle pose la question de la valeur d'un texte littéraire : comment en juger? Et même : qu'est-ce qui est littérature?

Nous sommes, tout autant que le notaire narrateur, dans l'inconnu quant à comprendre les motivations de Bartleby derrière ses faits et gestes (ou leur absence). Pour un homme qui par son être entier est à l'opposé de faire circuler paroles, argent, titres légaux, nourriture, pourquoi donc aboutir dans un cabinet de notaire? Parce qu'il trouvera en la personne du narrateur, l'avocat, une compétence qui n'est pas rencontrée chez n'importe qui: l'aptitude à lire et à comprendre des textes dont le style n'est pas accessible au commun des citoyens. Bartleby va se faire voir, se faire lire, trouver en la personne du notaire le scribe qui

reconduira sa propre histoire, même s'il ne le souhaite pas nécessairement (en effet, comment pourrions-nous savoir?). Par la force des choses, le notaire devient le secrétaire, le mémorialiste de Bartleby. Melville ne s'encombre pas de donner les causes et les effets des mouvements de Bartleby et son cheminement aboutissant au bureau du notaire; ce serait trahir le caractère taciturne et réservé de son personnage. Tout ce qui importe, c'est que Bartleby se trouve à l'endroit idoine. Et pourtant, l'inconnu et les énigmes que Melville parsème dans son texte persistent.

Toutes ces composantes du compte rendu du notaire, soit sa forme, le langage du narrateur, les effets de réel du texte comme les caractéristiques mises de l'avant par le notaire pour s'attirer du crédit, en regard de l'impénétrabilité du scribe, concourent à cerner l'infrangible mystère de Bartleby et à laisser supposer une logique du personnage sans pourtant qu'on ait accès à une causalité quelconque pour l'expliquer. Toutefois, cette logique est perceptible, et ce n'est pas celle qu'emploie le notaire, puisqu'il échoue à comprendre le scribe, bien qu'il ait toutes les possibilités de le faire de par ses aptitudes professionnelles. Seulement, ses habitudes de lecture ne le lui permettent pas, ou bien il n'a pas saisi à quel niveau il devait lire Bartleby. Le notaire s'attache, jusqu'à la limite de la raison, à expliquer et supposer des causes pour les comportements bizarres de Bartleby (par exemple, les prétendus problèmes de vision). Nous tenterons de ne pas (ou de ne pas trop) trouver de raisons supplémentaires aux comportements de Bartleby; nous nous intéresserons à la mécanique du texte et au sens des mots, les seuls outils à notre disposition en tant que lectrice attentive pour en voir les intrications et ce qui en fait, à notre sens, un texte achevé, malgré tous les débats des commentateurs, notamment suscités par le recours à la rumeur du Dead Letters Office à la fin du texte, considéré par plusieurs auteurs comme une scorie dans la nouvelle. Plusieurs critiques auraient aimé que le texte se termine sur la mort de Bartleby et non sur une rumeur provoquant le soupir du notaire avec son « *Ah, Bartleby! Ah, humanity!* ». En fait, cette rumeur et l'impression qu'elle provoque chez le notaire revêtent une importance capitale pour la compréhension du texte, notamment du fait qu'elles mettent le doigt sur la problématique de l'adresse, de la destination d'un texte, voire son destin. De plus, cette rumeur amène autant d'incertitude que de suggestion, et cette

information dont le notaire ne sait trop quoi faire ressembler à une lettre échouée sans destinataire.

Pour contrer l'oubli auquel Bartleby est voué, l'avocat tente de modifier ce destin en racontant l'histoire du scribe. Il semble que Bartleby cumule les expériences de *dead end*, de non-retour, où fin rime avec absence de création et de transmission, fin de la reproduction, aussi — la copie manuscrite, à l'époque de Bartleby, pour certains types de documents, était la seule forme de reproduction possible. Une fin qui survient avec l'extinction des locuteurs d'une langue, ou comme pour un dernier spécimen d'une espèce vivante mis dans l'impossibilité de trouver son ou sa congénère. Cet arrêt de l'échange s'étend jusque dans les manifestations consensuelles de convivialité, la nourriture et le commensalisme. Le copiste contrecarre de fait sa propre conservation, sa propre survie, ce qui l'achemine inévitablement vers la mort. Il s'éteint, tout simplement. Évidemment, Bartleby est mort au moment de la narration, il n'est pas là pour expliquer son mystère, bien qu'il ne l'aurait pas fait davantage de son vivant. Le notariat a ceci d'intéressant comme métier qu'il fait parler les morts en révélant leurs volontés de façon posthume (comme on peut le voir dans les pièces de Wajdi Mouawad: médecin légiste, paléontologue, notaire font « parler » les disparus, voire, servent en quelque sorte d'oracles modernes en annonçant à d'autres personnages les vérités inconnues qui les concernent. De la même manière, le notaire, un *conveyancer*, se fait le psychopompe du scribe). Toutefois, le notaire n'arrive pas à cerner le mystère de Bartleby, il est inexplicable. Il n'est que le messenger pour que le lecteur y arrive, en mettant en place des éléments de compréhension qu'il n'a pas su tous relier lui-même.

Devant le mystère Bartleby, c'est donc un travail de décryptage, de relecture, qui commence ici, à partir de ce qui est censément inexplicable, mais trop cohérent pour être illogique ou inintelligible. Nous cherchons notre pierre de Rosette pour résoudre l'énigme du scribe.

## L'esprit et la lettre — *count*, chef d'accusation : univers de la loi

Si l'on décompose en morphèmes le mot *unaccountable*, on arrive au mot *account*, compte rendu, comme on l'a vu précédemment, qui veut également dire un compte, au sens mathématique et économique; une somme, en fait. On arrive aussi au radical, *count*. En plus de se traduire par compter<sup>30</sup>, ce qui se rapporte également au monde des chiffres et de l'économie, ainsi que par le verbe conter, narrer, *count* se traduit par « chef d'accusation » et de fait renvoie au monde juridique. Sur Wall Street, l'économie et la loi se lient avec le concept de propriété, dans un contexte où l'économie trouve un essor phénoménal et où cette rue devient, par métonymie, synonyme d'affaires et d'économie. Le travail du notaire consiste à rédiger des textes officiels faisant état des transferts de propriété, il est donc à la charnière de l'économie et du juridique, et c'est pourquoi il vaut de se pencher sur ce qui se fait dans ce cabinet, en quoi consiste le travail du notaire et des scribes. De plus, dans ce compte rendu qui a des allures de déposition, quelques accents de culpabilité pointent: mais qui serait coupable, et de quoi?

Les interprétations assimilant Bartleby à un exemple par excellence de désobéissance civile et de résistance passive s'avèrent assez convaincantes. À l'évidence, ce personnage fait face à la loi et ne peut l'ignorer, mais il y fait obstacle, apparemment sans raison, sans cause exprimée ou compréhensible, sinon celle de ses « préférences ». Cependant, dans les faits, s'il s'agit d'une situation de désobéissance civile, on ne sait pas clairement à quoi il s'oppose. La seule opposition qui se dégage, c'est qu'il refuse de participer à la « doctrine des suppositions » (*doctrine of assumptions* [B, 35]) qui guide le notaire dans ses considérations et ses élucubrations pour expliquer un monde qui se trouve profondément bouleversé depuis l'arrivée de Bartleby. Et encore, le dire ainsi, c'est employer les termes du notaire, pas ceux de Bartleby, qui ne revendique pas. Il préférerait, rappelons-le.

Le terme *unaccountable* veut bien sûr dire « inexplicable », mais dans ce contexte, il a trait à la loi, en ce qu'il se traduit par « qu'on ne peut accuser de rien », « à qui on ne peut demander d'explication » autant qu'« inexplicable » (*count* = chef d'accusation, avec les

---

<sup>30</sup> On peut aborder le substantif ou le verbe, ce sera ici le verbe, pour faire plus court.

affixes *un* = non, *ad* = *ac* = vers, *able* = qui peut être). On peut aussi prendre le sens du mot du côté de la responsabilité, au sens d'imputabilité, qui « désigne en fait la possibilité de considérer une faute ou une infraction comme attribuable, du point de vue matériel et moral, à une personne donnée<sup>31</sup> ». *Unaccountable* désigne ici l'impossibilité d'imputer une faute.

Bartleby, simple citoyen, s'offrant pour un emploi, est lié aux autres êtres humains par son travail, sauf qu'il se dérobe aux usages attendus dans le monde du travail, jusqu'à ceux de la conversation, usages ayant valeur de loi tacite (la pragmatique met ces lois en évidence). En cela, son attitude serait répréhensible, pourrait à la limite lui attirer des sanctions, mais ce n'est pas le cas, étant donné sa manière de ne pas répondre du même lieu, du même univers, du même régime de signes que les autres personnages. Il est homme de préférences dans un monde de suppositions; il faut tirer les conclusions de cet état de fait et tenter de comprendre où Bartleby et le notaire se situent respectivement. Le bureau de notaire où se déroule l'histoire campe l'univers de la loi, dont les personnages sont des gens de loi comme on dirait des gens de lettres. Pour mieux comprendre le notaire même et les implications (pour ne pas dire les emplois!) de son discours, voyons quelle est la nature du travail qu'il effectue dans ce bureau et à quel type d'interventions légales le notaire, et ses scribes avec lui, participent.

Pour ce faire, à l'instar de Susan Weiner dans *Law in Art*, posons notre regard sur différents termes utilisés dans la nouvelle qui ont une portée particulière par leur étymologie (le plus souvent latine). Nous avons retenu ceux décrivant les gens et leurs tâches qui appartiennent spécifiquement au monde juridique. Leur caractère recherché faisant doublet d'un mot de sens « naturel » leur donne une allure savante ou tout simplement « voyante », mais dans le

---

<sup>31</sup> Le terme *imputabilité* est parfois employé au Canada comme traduction de *accountability* au sens d'« obligation de rendre compte ». En français, seules des choses comme une action blâmable ou une dépense budgétaire sont imputables. Le terme *imputabilité* désigne en fait la possibilité de considérer une faute ou une infraction comme attribuable, du point de vue matériel et moral, à une personne donnée. On parle donc d'*imputabilité d'un délit à une personne*, mais non d'*imputabilité de la personne*. Source: [http://www.granddictionnaire.com/BTML/FRA/r\\_Motclef/index800\\_1.asp](http://www.granddictionnaire.com/BTML/FRA/r_Motclef/index800_1.asp), consulté le 13 mai 2011.

cadre de ce compte rendu d'une réalité liée au monde juridique, dans un style plutôt soutenu, ils sont appropriés. Dans la même logique étymologique où Bartleby répond au travail de la sinécure par une absence de travail, on constate, en relevant certains mots qui attirent l'attention, que leur sens premier subvertit leur sens moderne. Ainsi la présence de Bartleby, provenant d'un monde censément ancien (comme le suggèrent les mots associés à différentes Antiquités qui s'accolent à Bartleby), nous incite-t-elle à creuser du côté du sens ancien ou vieilli des mots afin de reconstruire le sens du texte. De fait, cette approche aide à comprendre Bartleby, celui que le notaire aurait pu comprendre, mais qu'il n'a pas abordé de cette manière. Il avait pourtant tous les moyens de le faire. Quand il s'agit de comprendre le mystère de Bartleby, dans cette histoire, comme dit Giorgio Agamben, « l'homme de loi nous met sur la voie; il fournit l'indication juste, mais l'explication qu'il en tire ne fait pas mouche<sup>32</sup> ». Comme le disait Gilles Deleuze, il n'est qu'un interprétant, sa nature ne lui permet pas de comprendre Bartleby, et il s'enferme lui-même dans ses interprétations. Ces mots qui déploient différents pans de sens (qui parfois s'opposent), dans notre analyse, relèvent en premier lieu du choix lexical adéquat pour le sujet de la nouvelle, soit du vocabulaire légal, et celui-ci comporte certaines particularités. On y retrouve notamment des latinismes, le plus souvent des doublets d'éléments de racine anglo-saxonne. Dans « *Bartleby the Scrivener* », ces mots latinisants se rapportent au vocabulaire juridique ou économique et l'ensemble de ce champ lexical pointe vers une disparition, une mort, que nous aurons à préciser, qui peut être celle d'un mot et de la réalité qu'il décrit. On trouve aussi dans la nouvelle des sens peu connus ou répandus dans le vocabulaire courant, des migrations ou glissements du sens des mots en question. À cet égard, *conveyancer* et *recondite* s'avèrent particulièrement révélateurs.

Melville, derrière le personnage du notaire, a bien rédigé un texte au sens profond, voire cryptique, où la circulation des mots et de leurs sens joue un rôle crucial... nous réinjectons donc du sens ancien dans les usages modernes. C'est une question de circulation de mots et de textes qui fondamentalement guide notre lecture de cette nouvelle; car si Bartleby cesse

---

<sup>32</sup> AGAMBEN, Giorgio, *Bartleby ou la création*, Belval, Circé, 1995, p. 78.

d'écrire, la circulation des mots est coupée; de plus, il arriverait d'un travail où il devait traiter des lettres qui ont mal circulé. Plus encore : sa formule fait tourner court les conversations et Bartleby s'emmure progressivement dans le silence. La circulation des titres immobiliers, des « lieux habitables » pour vivre comme pour penser (en tant que les paradigmes de pensée se posent comme des espaces de pensée) est court-circuitée; c'est peut-être là le crime de Bartleby qui est mis aux arrêts et ainsi meurt dans une prison! Lui-même *recondite text*, il est reconduit loin des yeux, soit dans une prison. Toutefois, le notaire a son lot de culpabilité. Il n'arrive pas, du vivant de Bartleby, à faire perdurer le sens des mots tel que le scribe les entend et les vit, soit sous une acception ancienne que lui-même, le notaire, pourrait les comprendre. Pourtant, de son travail même, *conveyancer*, il s'occupe de transferts de titres, par le biais de mots. Il ne peut que faire perdurer le sens de ces mots de manière posthume, en faisant circuler l'histoire de Bartleby, sans comprendre tout à fait à quel univers de sens son scribe appartenait. Bien sûr, la formule de Bartleby a quelque chose de péremptoire qui coupe court à toute conversation malgré toute sa politesse. En fait, Bartleby se montre disponible pour répondre lorsqu'on s'adresse à lui, si l'interlocuteur s'enquiert de sujets qui concernent ses préférences de manière ouverte. Mais lorsque Bartleby refuse de parler à son ex-employeur (« *I know who you are, and I want nothing to say to you* » [B, 49]), qui sait s'il s'agit de bouderie ou d'économie de paroles pour Bartleby qui sent peut-être sa fin proche, qui *sait* tout échange inutile, ou quoi d'autre encore. Bartleby peut très bien ne pas vouloir mettre d'énergie en explications. Chose sûre, sa formule borde un autre arrêt de circulation : celui des mots, de la parole. Les deux hommes appartiennent à des mondes de plus en plus éloignés, à des manières de penser alors inconciliables : les suppositions contre les préférences. Une manière l'emportera sur l'autre, et Bartleby laisse son monde secret disparaître à jamais, laissant de fait le notaire et ses mots modernes prendre le dessus, mais ce faisant il prend à témoin un des rares qui peut encore comprendre l'univers ancien auquel il appartient. Cette voie était tracée dès le départ, lorsqu'il échoua, dans une sorte de sursis, chez le notaire, justement parce que celui-ci est un juriste, « *drawer-up of recondite texts* » [B, 19]. Bartleby appartient à un ancien régime de signes en disparition. Pour disparaître, il est allé s'éteindre

auprès de quelqu'un qui pourrait partiellement comprendre sa nature. Être littéral, il est allé se « faire lire » chez le notaire. Mais nous ne pouvons présumer de quelque raisonnement que ce soit pour le scribe, trop impénétrable. Nous ne pouvons que « lire » ses gestes décrits par les termes du notaire.

Pour mieux comprendre l'univers auquel appartient Bartleby, nous nous pencherons sur la définition de certains mots de la nouvelle. Nous avons relevé des termes en lien avec le vocabulaire juridique qui décrivent le travail des personnages, mais aussi ceux qui, par une insistante répétition, reviennent en différents endroits. Il appert que l'étymologie de ces mots ouvre sur un pan de signification insoupçonné mais extrêmement cohérent dans cette histoire, permettant une lecture qui subvertit les propos mêmes du notaire narrateur, malgré toute la bonne foi qu'il démontre. Ainsi, pour mieux le comprendre, arrêtons-nous, encore une fois, aux termes qu'il emploie pour décrire les gens, les lieux et les tâches.

***« The nature of my avocations: conveyancer and drawer-up of recondite documents »***

L'univers légal repose sur l'observation des faits et l'accumulation des expériences ponctuelles afin d'en extraire une généralité applicable à tous. Par conséquent, bien qu'il faille parfois anticiper des réalités déduites ou induites d'observations faites en un temps donné et ainsi formuler des lois, il reste malgré tout que pour les mettre en forme, le délai encouru fait en sorte que l'émission de lois advient pratiquement toujours à la suite des événements, en réaction, et rarement avant qu'une réalité soit advenue. « Toute loi écrite est déjà périmée. Car la main du scribe est lente. », dit Anatole France. Également, les textes de loi comportent des termes anciens et des textes fondés sur de vieux usages, parfois désuets, conservés même si leur observance n'est plus d'intérêt vital. Ce décalage même se trouve encore plus accusé par le lexique de l'univers légal, comportant, pour des mots de racine anglo-saxonne en usage dans le langage courant, des synonymes de racine latine. En conséquence, ce double lexique crée une sorte de monde parallèle à celui des échanges courants. Cette idée de monde parallèle, de doublet du monde sera reprise dans les

chapitres suivants, comme quoi là où se trouve *Bartleby*, dans la marge, il se crée un monde à part.

Les mots d'étymologie latine sont souvent réservés pour des usages spécialisés ou savants, ce qui en restreint et préserve à la fois le sens. Cependant, bien que plus circonscrit dans ce contexte juridique, ce sens n'est pas moins sujet aux glissements. Certains mots que nous relevons dans la nouvelle de Melville sont exemplaires de ce phénomène, d'autant plus que la plupart d'entre eux, liés au monde juridique, prennent une importance décisive dans la lecture de la nouvelle. Lus dans le sens moderne, ils donnent une certaine information, mais, lorsqu'on fait appel à leur sens premier (et même les sens vieilliss, presque obsolètes), une étymologie particulièrement révélatrice, dont l'usage ne garde que peu de traces, ouvre alors sur un champ lexical souterrain extrêmement cohérent et qui jette un éclairage saisissant sur la nouvelle. Voilà un bel exemple d'une poétique de l'ambiguïté développée par Melville. On sait que l'évolution de la langue française est marquée par l'importance de la norme posée par l'Académie française et, par extension, par les dictionnaires. La langue anglaise est plus souple dans son acceptation de nouveaux mots, mais la grammaire et les dictionnaires n'y existent pas moins pour sanctionner le sens et l'écrit. Comme on peut retrouver le sens des mots anciens par les dictionnaires, ces sens, bien que peu usités, actifs mais presque passifs, gardent quand même toujours une portée, et ramener ces sens en circulation leur redonne une efficacité.

Maîtriser le sens des mots, c'est conséquemment maîtriser une partie d'une réalité donnée. De là, la possibilité d'orienter le sens des mots implique un pouvoir sur les gens et sur la réalité. Il en va ainsi des usages juridiques et on admet généralement une légitimité aux gens de loi pour faire usage d'un vocabulaire spécialisé, voire de fixer le sens de mots (vers un sens plus large ou plus strict). Cette tâche de formuler des lois revient au « législateur », cette entité qui a autant de corps que le « gouvernement ». En revanche, l'interprétation de ce « langage » revient aux gens de loi. Se faire supposer la compétence à interpréter le sens des mots de documents officiels permet aux spécialistes intéressés de faire circuler le pouvoir dans des groupes circonscrits et à la limite permet l'entretien de secrets de toutes

sortes (sur un versant paranoïde), mais facilite aussi la possibilité de diffuser des informations spécifiques (sur un versant plus généreux). Ainsi en va-t-il pour ceux et celles qui peuvent déchiffrer d'anciennes écritures dont le sens est devenu obscur avec le temps, tels les médiévistes, hellénistes, latinistes, égyptologues, et *tutti quanti*. Le petit nombre de ces lecteurs se compare aux derniers locuteurs d'une langue en voie de disparition qui en maintiennent l'usage. Qui possède certaines clés du langage, la rhétorique, notamment, oriente les jugements, voire la loi. C'est le principe de la cour. Mais le notaire de l'histoire n'a jamais été un plaideur, il préfère, selon ses dires, la tranquillité d'un travail à l'abri des agitations, comme il l'avoue (« *I am one of those unambitious lawyers who never addresses a jury, or in any way draws down public applause; but in the cool tranquillity of a snug retreat, do a snug business among rich men's bonds and mortgages and title-deeds* » [B, 19]). Grâce aux titres de propriété des hommes riches, il s'est construit une carrière confortable. Il rédige bien des documents, et son expertise du lexique juridique en tant qu'interprétant lui sert évidemment dans sa sélection des mots dans cette histoire traitant de Bartleby. Nous avons observé son style dans la première partie du travail; non seulement son texte comporte-t-il des mots équivoques, mais ses tournures aussi le sont (peut-être est-il apprécié justement parce qu'il laisse une latitude interprétative aux autres avocats dans un domaine qui cherche l'univocité).

Mais que fait-il comme travail, au juste? Toujours selon ses dires, la nature de son métier est celle d'un « rédacteur d'actes de transfert de propriété » et de « rédacteur de toutes sortes de documents obscurs » (« *the nature of my avocations* » [B, 13] [...] « *that of a conveyancer and title hunter, and drawer-up of recondite documents of all sorts* » [B, 19], « *in the cool tranquillity of a snug retreat, [doing] a snug business among rich men's bonds and mortgages and title-deeds* » [B, 14]). Le mot *recondite* sonne comme une plaisanterie, lâché par l'avocat lui-même pour décrire ses tâches, amenant la sympathie de son ou de ses interlocuteurs, comme pour montrer son innocuité dans toute cette histoire, lui, penché quotidiennement sur un travail n'ayant rien de bien *glamour*, qui n'intéresserait personne d'autre que lui (et les personnes directement impliquées dans les transferts de titres, y compris ses scribes) et qu'il accomplit étant donné son peu d'ambition. Son travail l'a

néanmoins amené, avec un coefficient de désintéressement indéterminé, à une expertise lui assurant un certain pouvoir en un poste enviable à la Courts of Chancery. Il se plaint de l'abolition de cette instance, faisant encore appel à la sympathie du lecteur. En utilisant le mot *recondite*, mot du reste exact, il minimise l'importance de son travail. Pour décrire ses tâches, il recourt d'ailleurs à un mot savant qui a aussi connu un glissement de sens depuis sa création. Jugeons d'après son évolution:

*Recondite: 1649, "removed or hidden from view," from L. reconditus, pp. of recondere "store away," from re- "away, back" + condere "to store, hide, put together," from con- "together" + -dere "to put, place." Meaning "removed from ordinary understanding, profound" is from 1652; of writers or sources, "obscure," it is recorded from 1817<sup>33</sup>.*

Le mot signifiait au sens propre et physique « éloigné de la vue » (« reconduit » au loin) pour passer au sens figuré d'« éloigné de la compréhension, difficile à comprendre », jusqu'à l'obscurité. Autant les textes du notaire, une fois signés et validés, sont susceptibles d'être entreposés en lieu sûr, d'accès limité, autant ils peuvent, étant donné le vocabulaire savant, souvent latinisant, s'avérer un défi à la lecture et la compréhension générale. Chose étonnante: dès leur rédaction, les documents émis par le notaire sont obscurs — *recondite*, parce qu'ils s'adressent à des spécialistes et utilisent un lexique spécifique, mais le mot qui les qualifie d'obscurs les inclut dans une catégorie de textes qui auraient subi le passage du temps. Comme si dès leur écriture ils étaient déjà anciens, toujours déjà anciens, car illisibles dans leurs vieux sens et vieilles formulations.

Les mots relevés dans cette approche étymologique tout au long de notre lecture se rapportent aux êtres et à leurs tâches. Ouvrons ici une parenthèse sur notre choix des désignations: le terme notaire semble le plus précis pour circonscrire les tâches (*avocations*) de cet homme de loi. Avocat, en fait, serait inexact: pour lui, pas de plaidoyers tapageurs et portant à controverse. Gilles Deleuze emploie le mot « avoué », ce qui fonctionne aussi, et l'étymologie d'avoué est fort pertinente dans le contexte. Rappelons qu'il est un homme « éminemment *safe* », c'est-à-dire qu'il joue de circonspection et de

---

<sup>33</sup> Source: <http://www.etymonline.com/index.php>, consulté le 13 mai 2011.

prudence. Le mot *safe*, tel qu'il est employé couramment au Québec, emprunté à l'anglais, rend très bien la perception externe qu'on a de lui comme étant un homme sûr, mais aussi, celle qu'il a de lui-même. Cet homme ne prend pas de risque inutile, voire pas de risque du tout. Il est donc notaire, la moins risquée des professions juridiques, bien qu'elle demande souvent de travailler sous pression (« *Hence, though I belong to a profession proverbially energetic and nervous, even to turbulence, at times, yet nothing of that sort have I ever suffered to invade my peace* » [B, 14]). Il vit dans un coffre-fort (*safe*), lui aussi *recondite*.

Essentiellement, le notaire reconduit des textes servant à attester des translations, des ventes, de biens et de propriétés, et c'est bien ce qui correspond à la description du métier en anglais (« *A conveyancer writes legal documents that transfer property from one person to another. A title-hunter checks legal records to determine who has a claim to the property*<sup>34</sup> »). Le notariat est la mémoire de l'économie, du matériel, en quelque sorte, et les immeubles passent de main en main à travers le temps, jusqu'à leur possible destruction, et alors le terrain laisse place à une nouvelle construction (ou rien du tout). Les actes notariés ont toujours été très importants pour la reconstruction historique, y compris les chaînes de titres, pour retracer les propriétaires de biens immeubles. L'acte notarié constitue une authentification de la circulation des biens entre particuliers; la spécialité de l'étude du notaire narrateur est de traiter de titres de propriété, une forme de passation de biens. Au sens moderne, ce travail est effectivement une reconduction, comme on l'entend avec le mot *conveyancer*. Cependant, le sens ancien, plus près de la suppression, voire de la mort, fait écho à celui de *mortgage bonds* (obligations hypothécaires), qui touche l'amortissement dans le titre des propriétés. *Bartleby*, dans cette histoire, se laisse « amortir », au sens économique, telle une dette qui s'éteint progressivement pour l'obtention définitive du titre de propriété. Nous reviendrons sur cette notion d'amortissement dans le chapitre suivant, mais l'on peut ici remarquer le sens premier de *mortgage*, qui a lien avec la mort, l'élimination progressive:

---

<sup>34</sup> Tiré du site Bartleby's Blank Wall, Explanatory Notes, n° 20, <http://web.ku.edu/~zeke/bartleby/index.htm>, consulté le 5 mai 2011.

*Etymologically speaking, mortgage literally means, “dead pledge” or a “pledge of death.” It comes to us from Latin: mort (“death”) + gage (“pledge”). Remember what a mortgage is: it is a legal pledge that says the person will pay a specified amount of money for a piece of property, and so to guarantee that that payment is fully made within the time specified, the property is “pledged” to the creditor who so that should the person buying the property fail to make payment, the property belongs to the creditor and is hence “dead” (no more, no longer available) to the tenant<sup>35</sup>.*

Le notariat, en ce qu'il comporte de consignation et de secrétariat, représente peut-être aussi, n'en déplaie aux notaires, la moins inventive des professions juridiques, bien qu'il faille de l'originalité et de la créativité pour trouver des terrains d'entente entre parties. Le notaire, au désarroi devant Bartleby qui s'incrute dans les lieux, est toutefois à court d'idées dans cette situation. Il n'est pas complètement d'accord avec la décision du concierge de faire emprisonner Bartleby, malgré qu'il ne trouvât pas de meilleure solution (par manque de volonté, peut-être, aussi). Mais, tel que l'indique le texte, cet homme sans ambition a choisi la voie la plus facile dans la vie — c'était avant de rencontrer Bartleby. Jusque-là, il vivait des revenus des passations de titres entre riches hommes d'affaires, ainsi que de la sinécure fournie en raison de son titre de *Master of Chancery*. La situation en elle-même offre un statut fort intéressant: au sens propre, comme on l'a observé dans la première partie de notre analyse, étymologiquement, *sinicura* signifie « sans travail »<sup>36</sup>. La sinécure permet de recevoir des rétributions contre peu ou pas de travail, en plus de conférer un certain prestige. Entretenir une façade respectable demande une dépense d'énergie pour fournir des effets imaginaires dont le semblant profite au plus du *crédit*. La situation qui prévaut lors de l'embauche de Bartleby semble contraire à la sinécure: un surplus de travail appelle du renfort et les scribes font effectivement les frais de tout ce travail. La sinécure n'est pas pour eux, sauf que Bartleby aborde ces textes de sinécure en cessant de copier, en n'offrant aucun travail. Cette logique étymologique nous met sur une piste et nous amène à considérer l'étymologie d'autres mots qui semblent particulièrement prégnants, comme si le sens premier de ces termes avait une efficace directe dans l'histoire.

---

<sup>35</sup> Source: <http://faculty.whatcom.ctc.edu/lthomp/personal/wordfor.htm>, consulté le 13 janvier 2007.

<sup>36</sup> Melville n'utilise nulle part le terme « sinécure », mais c'est par définition ce qu'est la fonction de Masters of Chancery qui lui a été conférée, ainsi on peut supposer à Melville d'avoir connu la nature de cette institution sans avoir à la mentionner.

C'est donc cette voie que nous suivons pour voir où l'étymologie nous mène. Ainsi, d'autres éléments que le notaire énonce à propos de son travail ouvrent sur certaines ambiguïtés et la mort de Bartleby offre un éclairage pour les appréhender et leur donner du sens. Plus encore, ces ambiguïtés révèlent la disjonction entre les comportements qui devraient concorder avec ces descriptions de réalités. Susan Weiner pose que ces ambiguïtés sont à la source d'une ambivalence qu'on observe chez le notaire:

*But rather than communicating a fused whole, language reveals the lack of harmony between reality and its representation, and this disjunction is transferred into the realm of behavior as well. The limitation of the lawyer's language is related to his incapacity for action. He [the lawyer] cannot act effectively because his role has altered from its initial meaning. He holds a position which can no longer be fulfilled. The lawyer begins his story by discussing his "avocations" of the last thirty years ("Bartleby the Scrivener," p. 39) The word avocation which is also related to advocate or lawyer, links two contradictory ideas. It means "the calling away or withdrawal (of a person) from an employment," "a diversion of thoughts," a "bywork." But a new meaning was improperly foisted upon the word. As the business which called away became one of equal or greater importance, the word came to mean ordinary employment, usual occupation, or calling. The lawyer's original business was "that of a conveyancer and title hunter" (B., p. 45). The early meaning of conveyance had to do with suppression rather than transmission. It meant "to steal, purloin, to take away secretly," but it came to mean the transfer of property from one person to another and the document by which this is brought about. Oppositional meanings also cluster around the term reference, which was originally a method for resolving disputes but later became a way of indicating the validity of information. Similarly, a forger could be a creator or a maker of fraudulent imitations<sup>37</sup>.*

Nous constatons effectivement une disjonction entre le langage et le réel, entre le sens ancien et le sens récent des mots employés. Elle se traduit par des lectures parallèles, concomitantes, qui doivent partir des effets sans qu'on puisse voir les causes. Mais c'est en creusant le sens des mots que des causes apparaissent, où les sens premiers de *recondite* et de *conveyancer* se répondent parfaitement, suggérant la même idée. Qui plus est, on trouve une première strate de sens où le notaire se révèle comme celui qui mène Bartleby à la mort, après l'avoir éloigné des échanges courants (même si Bartleby semble faire tout cela de son propre chef, mais de manière passive, nous nous y attardons plus loin). Le sens « perdu » des mots échappe au notaire et il est ainsi dépossédé de sa capacité d'action, bien qu'il semble « agi » par les mots, pour employer une expression psychologisante. La

---

<sup>37</sup> WEINER, Susan, *op. cit.*, p. 101.

polysémie du vocabulaire employé porte ses ramifications à l'univers économique. L'économie du texte se lie à l'univers du travail et participe de cette ambiance de mort régnant dans le texte, une mort tragique, certes, mais qui laisse percevoir en plus du désarroi une certaine sérénité puisque la mort semblait inexorable. Néanmoins, comme on le voit par le lieu où Bartleby trouve la mort, une pointe d'espoir existe avec une possible renaissance (« *The Egyptian character of the masonry weighed upon me with its gloom. But a soft imprisoned turf grew under foot. The heart of the eternal pyramids, it seemed, wherein, by some strange magic, through the clefts, grass-seed, dropped by birds, had sprung* » [B, 44]). Voilà ce qu'on découvre en allant au delà des apparences offertes par les mots. Dans cette histoire, le premier à être tenu responsable de Bartleby, ou simplement lié à lui, est le notaire : « [...] *I was the last person known to have any thing to do with him, and they held me to the terrible account.* » [B, 40]; il est tenu ici responsable de la présence de Bartleby dans son ancien bureau, pas encore de sa mort... Le notaire est le premier suspect, mais sa culpabilité équivaut à celle de Bartleby qui a éloigné le notaire de son travail principal, provoquant ainsi le détournement de sa capacité de travail vers une avalanche de suppositions à propos du scribe. L'homme de suppositions devient ainsi ce qu'il dit être, ici, « imputable ». Bartleby, pour sa part, est alors *conveyancer* aux sens ancien et moderne en tant qu'il reproduit (reconduit) des textes et qu'il cesse de les copier; il serait aussi coupable que son patron, mais d'une manière différente; les « victimes » de Bartleby sont les lettres, tandis que le notaire a agi malgré lui contre un homme, malgré lui, à un point tel qu'il n'y a pas apparence de crime. Par contre, Bartleby, par son comportement non conventionnel, a toutes les apparences contre lui, et il dérange tellement son entourage que les personnages ne lui trouvent pas meilleur asile que la prison, bien qu'on se demande la nature de son offense. Encore une fois, il détonne au cœur d'un ensemble. Si Bartleby est ainsi coupable d'*avocation* et de *conveyance*, le notaire aurait alors aussi une raison de se sentir coupable, puisque son *alter ego* s'est fait emprisonner alors qu'il s'en tire sans une tache.

On pourrait développer amplement sur la situation de transfert qui prévaut du notaire vers le scribe, le transfert étant, pour le notaire, le savoir qu'il suppose à Bartleby. Le silence de

Bartleby, si désintéressé est-il, profite au scribe, au sens où le notaire le considère comme signifiant. Le notaire cherche à accorder une raison au silence de son scribe, à son inaction, à ses préférences, à son caractère inexplicable. Et les interprétations qu'il émet à propos de Bartleby, selon lui, procèdent d'une pure *charité*<sup>38</sup>! Sa charité qui supplée au manque de rationalité (de jugement) se compare à la position de la charité dans les interactions sociales: elle est discrétionnaire, parfois organisée, et lorsqu'elle l'est, c'est pour pallier les manques d'une organisation sociale qui ne peut répondre à tous les besoins d'une population, notamment en ce qui concerne les personnes que le système social ne peut inclure dans une circulation organisée d'éléments, de signifiants (les itinérants, *vagrants*, les « sans adresse », par exemple). Le notaire s'accorde ainsi une bonne conscience et beaucoup de crédit en tant qu'être compréhensif:

*Nothing so aggravates an earnest person as a passive resistance. If the individual so resisted be of a not inhumane temper, and the resisting one perfectly harmless in his passivity; then, in the better moods of the former, he will endeavor charitably to construe to his imagination what proves impossible to be solved by his judgment. Even so, for the most part, I regarded Bartleby and his ways. Poor fellow! thought I, he means no mischief; it is plain he intends no insolence; his aspect sufficiently evinces that his eccentricities are involuntary. [B, 23; nous soulignons]*

Le verbe *to construe* désigne autant le fait d'interpréter que celui de faire une analyse grammaticale et celui de traduire. Ces trois opérations fondues en seul verbe condensent à merveille le travail du lecteur. Celui-ci et le notaire se rapprochent en leur position d'interprétant et ainsi se pose l'équivalence entre Bartleby et un texte à déchiffrer. L'aspect bénévole de cette charité relève aussi de la capacité à produire du sens, à donner du sens à un état de faits. Aussi, en commentant sa « doctrine des suppositions », comme il l'appelle, le notaire insiste-t-il sur l'aspect charitable, en reprenant le verbe *to construe*:

*But when this old Adam of resentment rose in me and tempted me concerning Bartleby, I grappled him and threw him. How? Why, simply by recalling the divine injunction: "A new commandment give I unto you, that ye love one another." Yes, this it was that saved me. Aside from higher considerations, charity often operates as a vastly wise and prudent principle—a great safeguard to its possessor. Men have committed murder for jealousy's sake, and anger's sake, and hatred's sake, and selfishness' sake, and spiritual*

---

<sup>38</sup> C'est peut-être pour cela que faire une psychanalyse implique une dépense d'argent de la part de l'analysant, de l'analysante, afin de ne pas se perdre en auto-interprétation, qui peut être infinie, afin de couper dans l'enflure imaginaire et ainsi peut-être cesser de s'illusionner sur soi-même.

*pride's sake; but no man that ever I heard of, ever committed a diabolical murder for sweet charity's sake. Mere self-interest, then, if no better motive can be enlisted, should, especially with high-tempered men, prompt all beings to charity and philanthropy. At any rate, upon the occasion in question, I strove to drown my exasperated feelings towards the scrivener by benevolently construing his conduct. Poor fellow, poor fellow! thought I, he don't mean any thing; and besides, he has seen hard times, and ought to be indulged. [B, 36; nous soulignons]*

Notons l'usage du mot *fellow* pour décrire Bartleby. Outre le fait de désigner un individu, on remarque à quel point le notaire met son scribe d'égal à égal avec lui-même, ce qui nous encourage dans la lecture soulignant les points communs entre les deux hommes, voire de complicité non communiquée dans leurs actions, les deux s'avérant des *fellow conveyancers*:

*Fellow*

*O.E. feolaga "partner," from O.N. felagi, from fe "money" + verbal base denoting "lay." Sense is of "one who puts down money with another in a joint venture." Used familiarly since M.E. for "man, male person," but not etymologically masculine. University senses (mid-15c.), corresponding to L. socius) evolved from notion of "one of the corporation who constitute a college" and who are paid from its revenues<sup>39</sup>.*

Le *Free Dictionary Online* commente ainsi la provenance du mot:

*Middle English felau, from Old English fēolaga, from Old Norse fēlagi, business partner, fellow, from fēlag, partnership: fē, property, money; see peku- in Indo-European roots + lag, a laying down; see legh- in Indo-European roots.*

*Word History: A jolly good fellow might or might not be the ideal business associate, but the ancestor of our word fellow definitely referred to a business partner. Fellow was borrowed into English from Old Norse fēlagi, meaning "a partner or shareholder of any kind." Old Norse fēlagi is derived from fēlag, "partnership," a compound made up of fē, "livestock, property, money," and lag, "a laying in order" and "fellowship." The notion of putting one's property together lies behind the senses of fēlagi meaning "partner" and "consort." In Old Icelandic fēlagi also had the general sense "fellow, mate, comrade," which fellow has as well, indicating perhaps that most partnerships turned out all right for speakers of Old Icelandic<sup>40</sup>.*

Les notions d'association pour le travail, qui plus est en ce qui concerne la possession de biens, sont ici accentuées.

Dans le même registre, une fois que Bartleby se retrouve en prison, on trouve, en deux phrases, la notion, d'une part, que Bartleby doit être voué à une maison de charité qui

<sup>39</sup> Source: <http://www.etymonline.com/index.php?term=fellow>, consulté le 17 mai 2011.

<sup>40</sup> Source: <http://www.thefreedictionary.com/fellow>, consulté le 17 mai 2011.

s'occupera de lui (il doit donc être interprété) et, d'autre part, celle que le notaire est une sorte d'égal de Bartleby alors qu'il se pose comme *beggar* (qui mendie) dans la phrase suivante : « *At all events, if nothing else could be decided upon, the alms-house must receive him. I then begged to have an interview* » [B, 42, 43]. Le propre et le figuré se rencontrent et s'expliquent mutuellement, dans un jeu de renversement des rôles. C'est encore une pirouette stylistique que de dire que l'interprétation est une donation de sens; certes, c'est un don, l'idée de charité donne une impression de libre arbitre, de mansuétude alors qu'au contraire, il nous semble que cette action de donation de sens nous échappe, c'est-à-dire qu'on ne peut s'empêcher de s'y laisser aller. On ne la contrôle pas aussi facilement que le notaire veut le faire croire. Lui-même se trouve envahi par ses hypothèses, au point de fuir son bureau et ses fréquentations — et Bartleby donc — pendant une semaine où il a vécu dans son véhicule:

*So fearful was I of being again hunted out by the incensed landlord and his exasperated tenants, that, surrendering my business to Nippers, for a few days I drove about the upper part of the town and through the suburbs, in my rockaway; crossed over to Jersey City and Hoboken, and paid fugitive visits to Manhattanville and Astoria. In fact I almost lived in my rockaway for the time.* [B, 42]

Le notaire vit dans son véhicule, Bartleby vit dans le bureau... les voilà *fellows* en un autre point, mais en sens différent : *vagrants*.

La supposition de savoir, notion psychanalytique à la base du transfert, est aussi un processus d'adhésion qui ne se contrôle pas toujours, bien qu'avec certains éléments on puisse se rendre compte des moments où on suppose ou on désuppose du savoir à quelqu'un. La confiance que le notaire porte à son scribe ne repose en fait que sur des impressions, qu'il n'explique pas vraiment lui-même. En effet, reconnaître les leviers de la supposition de savoir tantôt demande une longue analyse, tantôt s'avère évident pour qui s'en interroge. Le transfert se traduit ici en une confiance bien instaurée envers Bartleby, comme le notaire le souligne en plusieurs moments: « *I had a singular confidence in his honesty* » [B, 26]; « *Now I had an unbounded confidence in this man's common honesty. He had frequently restored to me sixpences and shillings carelessly dropped upon the floor, for I am apt to be very reckless in such shirt-button affairs* » [B, 33]; « *And more than all, I*

*remembered a certain unconscious air of pallid—how shall I call it?—of pallid haughtiness, say, or rather an austere reserve about him, which had positively awed me into my tame compliance with his eccentricities, when I had feared to ask him to do the slightest incidental thing for me [...] » [B, 28, 29]. Ici, la probité de Bartleby fait le travail, son honnêteté en lien avec l'argent rassure le notaire. Au delà de la confiance, il s'admet soumis aux excentricités de son scribe. Le transfert est aussi l'assise de la confiance et du déluge de suppositions du notaire. Lorsqu'il découvre Bartleby dans son bureau par ce dimanche où il s'y est arrêté, le notaire lui suppose encore la même droiture malgré cette présence pour le moins irrégulière. Que fait Bartleby dans le bureau par un dimanche matin? La confiance du notaire en Bartleby lui fait écarter toute possibilité que son scribe s'abandonne à des occupations impudiques ou déplacées en un dimanche avant la messe, bien qu'il avoue « *I was full of uneasiness as to what Bartleby could possibly be doing in my office in his shirt sleeves, and in otherwise dismantled condition of a Sunday morning* » [B, 27]. Effectivement, la tenue de Bartleby, telle que décrite par le notaire, pousse à certains doutes. Le notaire l'a peut-être simplement surpris lors d'un moment de toilette ou encore, Bartleby, se sachant seul, n'avait pas jugé nécessaire une tenue soignée. Étrange qu'une des premières idées qui viennent pour expliquer l'incongruité de sa présence a trait au sexuel. L'expression « *his affairs* » [B, 26] en rajoute à cet égard. Le notaire voue au scribe une confiance totale, bien qu'il ne puisse comprendre les motivations étranges qui animent ou immobilisent Bartleby:*

[...] *in a strangely tattered dishabille, saying quietly that he was sorry, but he was deeply engaged just then—and preferred not to admit me at present.*

[...] *Was there something amiss going on? Nay, that was out of question. It was not to be thought of for a moment that Bartleby was an immoral person. But what could he possibly be doing there? Copying? Nay again, whatever might be his eccentricities, Bartleby was an eminently decorous person. He would be the last man to sit down to his desk in any state approaching to nudity. Besides, it was Sunday; and there was something about Bartleby that forbade the supposition that he would by any secular occupation violate the proprieties of the day.* [B, 26, 27]

On ne saura jamais ce que Bartleby faisait dans le bureau à ce moment-là. On ne peut qu'apprendre que le scribe a fait du bureau sa maison, si l'on en croit le notaire. Celui-ci se laisse emporter par ses propres suppositions, lesquelles cherchent à nier toute possibilité

d'une manifestation de libido de Bartleby, ce qui en fait un être encore plus désincarné qu'il le suggérait.

En plein jour de travail, lorsque Bartleby déclare cesser toute copie, le notaire demande pourquoi, et la réponse du scribe ne fait que retourner l'interrogation:

*- "Do you not see the reason for yourself," he indifferently replied.*

*I looked steadfastly at him, and perceived that his eyes looked dull and glazed. Instantly it occurred to me, that his unexampled diligence in copying by his dim window for the first few weeks of his stay with me might have temporarily impaired his vision. [B, 32]*

Le notaire tient alors sa supposition pour vraie et y appuiera ses actions. Beaucoup de suppositions, dès lors, mais qui ne reposent que sur ce que le notaire projette de lui-même dans le scribe, y compris ce qu'il ignore de lui-même. Et ce que le notaire projette (qui repose, en termes psychanalytiques, sur le trait unaire, *einziger Zug*) est le support de l'amour et de la haine qu'il porte à Bartleby comme la base de toute supposition. Le silence après la réponse interrogative de Bartleby creuse le fossé qui sépare la raison du notaire et celle de Bartleby, fossé infranchissable, qui se pose exactement là où commence l'interprétation, exactement où se situe la différence radicale de l'autre. Si l'on veut poursuivre sur le filon psychanalytique, le silence de Bartleby offre un réel castrant, comparable à celui du psychanalyste, être réel qui souvent offre son silence en réponse à la parole des analysants (mais pas toujours, quand même!). Il renvoie autant l'analysant à ses propres perceptions, pour que ce dernier prenne une distance critique par rapport à elles, qu'à ces moments où ce même analysant développe et enfile ses suppositions, comme le fait le notaire, leur donnant une cohérence jusqu'à ce qu'une intervention de l'analyste fasse irruption. La parole du psychanalyste qui renvoie à l'analysant son discours de temps à autre crée une coupure dans la plénitude de son organisation, comme le fait la formule de Bartleby, et amène à revoir le discours tel qu'échafaudé jusque-là. Pour le notaire, la formule de Bartleby a cet effet de déconstruction des suppositions, comme le mentionne Gilles Deleuze, car elle fonctionne *comme* une phrase agrammaticale:

Bartleby n'est pas une métaphore de l'écrivain, ni le symbole de quoi que ce soit. C'est un texte violemment comique, et le comique est toujours littéral. [...] Il ne veut dire que ce qu'il dit, littéralement. Et ce qu'il dit et répète, c'est JE PRÉFÉRERAI NE PAS, *I would*

*prefer not to*. C'est la formule de sa gloire, et chaque lecteur amoureux la répète à son tour. Un homme maigre et livide a prononcé la formule qui affole tout le monde. Mais en quoi consiste la littéralité de la formule? [...] Mais surtout la bizarrerie de la formule déborde le mot lui-même: certes elle est grammaticalement correcte, syntaxiquement correcte, mais sa terminaison abrupte, NOT TO, qui laisse indéterminé ce qu'elle repousse, lui confère un caractère radical, une sorte de fonction-limite. [...] À ces égards elle a la même force, le même rôle qu'une formule *agrammaticale*<sup>41</sup>.

Plus loin, Deleuze aborde aussi le conflit qui se crée entre les actes de parole et la formule de Bartleby, soit entre la force performative des actes de parole (qui procède du texte de loi) et la formule de Bartleby qui la désamorce, la court-circuite:

Les actes de parole sont auto-référentiels (je commande effectivement en disant « je vous ordonne... »), tandis que les propositions constatives se réfèrent à d'autres choses et d'autres mots. Or, c'est ce double système de références que Bartleby ravage.

La formule I PREFER NOT TO exclut toute alternative, et n'engloutit pas moins ce qu'elle prétend conserver qu'elle n'écarte toute autre chose; elle implique que Bartleby cesse de copier, c'est-à-dire de reproduire des mots; elle creuse une zone d'indétermination qui fait que les mots ne se distinguent plus, elle fait le vide dans le langage. Mais aussi elle désamorce les actes de parole d'après lesquels un patron peut commander, un ami bienveillant poser des questions, un homme de foi promettre. Si Bartleby refusait, il pourrait encore être reconnu comme rebelle ou révolté, et avoir encore à ce titre un rôle social. Mais la formule désamorce tout acte de parole, en même temps qu'elle fait de Bartleby un pur exclu auquel nulle situation sociale ne peut plus être attribuée. C'est ce dont l'avoué s'aperçoit avec effroi: tous ses espoirs de ramener Bartleby à la raison s'effondrent, parce qu'ils reposent sur une *logique des présupposés*, suivant laquelle un patron « s'attend » à être obéi, ou un ami bienveillant, écouté, tandis que Bartleby a inventé une nouvelle logique, une *logique de la préférence* qui suffit à miner les présupposés du langage. Comme le remarque Mathieu Lindon, la formule « déconnecte » les mots et les choses, les mots et les actions, mais aussi les actes et les mots: elle coupe le langage de toute référence, conformément à la vocation absolue de Bartleby, être un homme sans références, celui qui surgit et disparaît, sans référence à soi-même ni à autre chose. C'est pourqu岸, malgré son air correct, la formule fonctionne comme une véritable agrammaticalité<sup>42</sup>.

Ainsi, Bartleby se pose hors des lois du langage, créant coupure, disjonction. Il se pose, homme sans références, comme un isolat. Bartleby semble tout à fait fiable aux yeux du notaire, on ne pourrait l'accuser de rien, même si son apparente fiabilité ne repose sur rien, pas plus que sa culpabilité ne trouve de fondement valable aux yeux du notaire. Pour l'ensemble des autres personnages, la perception est différente: Bartleby se retrouve en situation où les apparences sont contre lui, même si aucune preuve ne l'accuse vraiment, et

---

<sup>41</sup> DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 89.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 95.

de fait il sera envoyé en prison. Coupable de quoi? Responsable de quoi? Il semble à peine s'occuper de lui-même. Selon les mots de Melville, il est *un-accountable* pour ses actes, donc ne peut être tenu responsable de ses actes, comme quelqu'un qui n'a pas les facultés pour s'occuper de lui-même, ou qui serait poussé par une force autre que sa volonté propre, tout comme il n'a pas à répondre de ses actes, comme un homme de préférences. On balance entre le pauvre hère complètement démuné (qui serait le vagabond, le *vagrant*) et celui qui « sait très bien où il se trouve ».

### **Les apparences contre Bartleby: *forgery* et *vagrancy* (contrefaçon et vagabondage)**

Le sens de *conveyancer*, qui a ainsi lien avec la suppression (dans ce cas-ci, des êtres) et le vol, a été recouvert par celui du travail, noble, de l'avocat, désignant alors le passage de propriétés d'une main à une autre, alors qu'il s'agissait d'éloigner quelqu'un ou quelque chose. Bartleby se retrouve effectivement dans une situation d'exclusion et de détention, mais il est difficile d'imputer un tort ou une faute à quiconque dans cette histoire, puisque personne n'accomplit de geste répréhensible. La cause d'emprisonnement est ironique, voire est une antiphrase: encore un mot à lire en sens contraire. Le concierge, aux prédispositions « énergiques »; donc plus prompt que le notaire, a décidé de faire enfermer Bartleby pour vagabondage, alors que le scribe ne fait que rester immobile. Le notaire entérine cette décision en ne s'y opposant pas. Il aurait pu changer le cours des choses. Aurait-il péché par omission, et cette omission l'afflige de culpabilité? C'est par son *conduit* que le scribe se retrouve en prison. Entre-temps, Bartleby sera pratiquement devenu l'*avocation* du notaire, pour reprendre ce mot de Melville, en ce que le scribe détourne le notaire de son travail principal, lui causant beaucoup de tourments et devenant son « travail principal ». Inversement, le notaire éloigne Bartleby de sa tâche de scribe (bien que ce dernier ait cessé tout travail) en le menant en prison. Puis, de façon absolue, le notaire est agent de la suppression du scribe, puisque Bartleby disparaît et meurt en prison, et que le notaire en tient une certaine responsabilité, à la fois parce qu'il est tenu comme répondant de son employé et parce qu'il ressent une certaine culpabilité devant la tournure des événements;

écrire son témoignage ne semble pas le dédouaner. Éloigner puis supprimer seraient les « crimes » du notaire. Mais tout ceci se déroule comme par magie, sans coup férir, comme si seule l'efficace des mots agissait dans cette histoire, à l'insu des personnages, comme si le langage prenait force de loi. Cette performativité est bien celle de la loi, et c'est ainsi que Bartleby se retrouve en prison. Mais pour quels motifs?

Le notaire cite un cas pour donner forme à ce qu'il ressent envers Bartleby: le cas du meurtre de Colt par un dénommé Adams, si populaire à l'époque de Melville que le déroulement du procès, relaté au quotidien le *New York Daily Tribune*, était suivi comme un feuilleton.

*Given the narrator's pride in his professional status, it is remarkable that he only brings up two trials in the course of his story. The first one he recalls when confronting Bartleby alone in the office one day and worrying that his scrivener may get violent. It is the famous trial of John C. Colt, who murdered a printer named Samuel Adams, stuffed his body in a crate, and planned to mail it—a real dead letter—to New Orleans<sup>43</sup>.*

Le site *Bartleby's Blank Wall* permet d'en savoir un peu plus et propose une identification étonnante du notaire:

*In 1841, John C. Colt, in his own Broadway office, bludgeoned Samuel Adams to death with a hatchet. Adams was a printer who had come to Colt to collect a debt. After the murder, Colt crated the corpse to be shipped to New Orleans. The body was discovered, and the ensuing trial, conviction, sentencing, execution, etc. produced a sensation almost unprecedented. The New York Daily Tribune printed a daily account of trial proceedings, including a graphic confession written by Colt and read to the court by his attorney. Colt was found dead, apparently a suicide, shortly before his scheduled execution. The narrator sees Colt as more unfortunate than the murdered Adams. Such displacement of sympathy may ironically apply to the lawyer's attitude toward himself<sup>44</sup>.*

Ce renversement de la sympathie attendue n'est pas si étonnant si on reste dans la logique de renversement qui s'opère lorsqu'on retourne au sens premier des mots. Par ailleurs, dans cette histoire de meurtre, il est pertinent de noter qu'un auteur s'attaque à son imprimeur-éditeur; Melville a peut-être ici un mot d'auteur, mais nous ne développerons pas ici sur cette voie. Remarquons simplement et gardons en mémoire que la situation concerne des

---

<sup>43</sup> CLARK, Michael, « *Witches and Wall Street: Possession Is Nine-Tenths of the Law* », dans *Modern Critical Interpretations: Billy Budd, Benito Cereno, Bartleby the Scrivener and Other Tales*, Harold BLOOM (éd.), New York: Chelsea, 1987, p. 127-47, p. 145.

<sup>44</sup> Source: <http://web.ku.edu/~zeke/bartleby/index.htm>, note n° 40, consulté le 17 mai 2011.

gens liés à l'écriture et à son support matériel. De plus, bien qu'il soit patron et en cela dans une position similaire à celle de la victime Adams, le notaire plaint davantage le meurtrier, peut-être parce que la sourde signification ancienne des mots, et donc ce qu'il est dans la vie (*conveyancer*), monte à son esprit, lui qui est l'agent d'une suppression à son insu (« *was at unawares hurried into his fatal act—an act which certainly no man could possibly deplore more than the actor himself* » [B, 36]). Il dit lui-même qu'il a été contrôlé par une pulsion mauvaise, voire l'esprit du mal (« *the evil impulse that mastered me* » [B, 24]), comme quoi, momentanément, il n'était plus maître de lui-même, alors que Bartleby gardait bien sûr son calme. Si l'on pousse plus loin cette idée d'une identification du notaire au meurtrier Colt, le texte du notaire pourrait alors être une lettre de suicide, une dernière trace avant que lui-même disparaisse. Outre l'absence de témoins et une montée d'émotion qui n'a pas été réprimée, l'explication que le notaire donne de la situation, censément influencée par un bureau retiré en altitude et par une mauvaise tenue des lieux (!) ne convainc pas vraiment<sup>45</sup>.

*I was now in such a state of nervous resentment that I thought it but prudent to check myself at present from further demonstrations. Bartleby and I were alone. I remembered the tragedy of the unfortunate Adams and the still more unfortunate Colt in the solitary office of the latter; and how poor Colt, being dreadfully incensed by Adams, and imprudently permitting himself to get wildly excited, was at unawares hurried into his fatal act—an act which certainly no man could possibly deplore more than the actor himself. Often it had occurred to me in my ponderings upon the subject, that had that altercation taken place in the public street, or at a private residence, it would not have terminated as it did. It was the circumstance of being alone in a solitary office, up stairs, of a building entirely unhallowed by humanizing domestic associations—an uncarpeted office, doubtless, of a dusty, haggard sort of appearance;—this it must have been, which greatly helped to enhance the irritable desperation of the hapless Colt. [B, 36]*

Les commentaires sur cette évocation du cas Adams et Colt ont également soulevé de nombreuses interprétations; Dan McCall parle d'une comparaison faite par un collègue entre Caïn et Abel, étant donné les initiales des deux hommes, mais il n'est pas besoin d'aller si loin. Restons dans l'univers du papier, puisque les deux hommes appartiennent au monde de l'écriture et de l'édition. Michael Clark, encore, touche un point qui rejoint notre

---

<sup>45</sup> Cette interprétation du notaire se lie alors peut-être avec la phrase « *Ah, happiness courts the light, so we deem the world is gay; but misery hides aloof, so we deem that misery there is none* ».

lecture en soulignant que les deux cas judiciaires amenés par le texte — sans insistance pour le premier, toutefois, qu'il classe sous les crimes contre l'humanité — ont lien avec le papier:

*The other trial is mentioned by the grub-man when the narrator introduces him to Bartleby for the first time. It involves the case of “the most distinguished financier since the days of Judas Iscariot.” After being told that Bartleby prefers not to dine today, the grub-man says, “‘How's this [...] He's odd, ain't he?’ ‘I think he is a little deranged,’ said I, sadly. Deranged? deranged is it? Well now, upon my word, I thought that friend of yours was a gentleman forger; they are always pale and genteel-like, them forgers [...] Did you know Munroe Edwards?’” The difference between these two trials is significant: the narrator associates Bartleby with a crime against humanity, and the grub-man associates the scrivener with a crime against—and literally on paper. This has been the narrator's problem all along. The humanity that he would impute to Bartleby simply is out of place in the business world around him. Within that world, and within the various systems of law and language that make it run. Bartleby is truly “deranged,” that is, out of order, as long as one looks at him to see beyond the surface. Others look at him very differently, and that is why he passes into their comprehension so easily. The grub-man's perception of Bartleby as a forger is a telling example of his more “useful” perspective. For Bartleby fits into the world of Wall-Street as—and only as—a forgery. Everyone “signs” him (i.e., makes chains, a slackard, a trespasser, or, mistaking the mark for the man, a forger). Once signed in like this, Bartleby presents no problem because no one except the narrator cares where words come from, only how they work. This is, of course, the mark of a successful forgery. If a forger's signature ever points its reader beyond the document to the person who signed it, the forger is in trouble. His “sign” must point only to the other signs in the contracts on which it lives. For the narrator, Bartleby's blank pallor is a window to a world beyond Wall Street; for everyone else in the story, the blank that is Bartleby is only the white space at the bottom of a page signed by a passing hand that has gone about its business<sup>46</sup>.*

Comme Susan Weiner l'indique dans une citation déjà employée plus haut, « *a forger could be a creator or a maker of fraudulent imitations*<sup>47</sup> ». Si Bartleby a l'air d'un *forger* au sens de créateur, Agamben n'a pas tort! Entre mensonge et création, le flottement est patent, à en croire les équivoques autour d'« invention », « fabulation », « affabulation », « création », « artefact », et autres; la fiction condense en un lieu légitime mensonge et création pour toucher avec justesse des faits et des manières d'être, des événements, pour comprendre l'humain. Le mentir-vrai, comme disait Aragon. Bartleby a l'air d'un contrefacteur: c'est un indice donné par Melville, qui nous met ainsi sur une piste, même si elle semble fausse, par l'intervention du notaire qui déboute les suppositions de « l'homme de la bouffe » (*grub-*

---

<sup>46</sup> CLARK, Michael, *ibid.*, p. 145.

<sup>47</sup> WEINER, S., *ibid.*, p. 101.

man). « *Pale and genteel-like* », pâle et policé, qui peut passer dans tous les milieux, comme une fausse monnaie. Mais Bartleby n'est pas contrefacteur, il est plutôt fausse monnaie, nous y reviendrons au chapitre suivant. Le grand contrefacteur, le grand escroc, c'est Melville. Si notre lecture est juste, Melville lui-même contrefait le sens des mots, en les détournant de leur usage habituel, sans que rien y paraisse, puisqu'il ne fait que choisir des mots au sens profond : leur agencement est une *forgery*. Évidemment, il fait un travail d'invention, de création, en jouant sur les mots, et ce travail sur le sens des mots est « invisible », sinon par un certain travail d'investigation. En suivant le fil des sens récents, nous sommes mystifiés par le déroulement de l'action, de l'embauche jusqu'à la mort de Bartleby, par cette mécanique qui semble fonctionner seule, « comme une lettre à la poste », et sur laquelle le notaire ne semble avoir aucune prise. Elle semble logique, mais il semble que quelque chose nous échappe toujours. De fait, la rumeur du Dead Letter Office ne frappe qu'avec plus de force, car elle semble étendre en antériorité la portée de cette logique étymologique, comme si elle durait depuis longtemps. Cependant, une fois le « subterfuge » identifié, celui de la réanimation de sens anciens, le texte s'éclaire d'une autre cohérence. Melville n'en est pas pour autant « dans le trouble », pour reprendre à notre compte l'expression de Michael Clark; son talent de créateur n'en est que plus patent. Clark amène aussi une comparaison qui rejoint un point développé dans le dernier chapitre de notre analyse, soit l'univers du papier et de l'écriture dans cette nouvelle. Le notaire, « *never socially acquainted with any forger* » [B, 44], ne côtoie effectivement pas de ce genre de criminels, mais à son insu, il est la dupe d'une contrefaçon, celle de l'auteur. Non, lui, parfaitement irréprochable, ne fréquente que des *conveyancers*! Le présumé acte de contrefaçon (*forgery*) semble rejaillir sur le notaire par simple contact, par contamination, comme un recel ou une complicité. Pour éviter tout opprobre, le notaire nie être lié avec des contrefacteurs, horrifié par tout ce qui pourrait lui être répréhensible, ce qui le mettrait effectivement en fâcheuse position. On se demande alors pourquoi il est si indulgent avec les fréquentations douteuses de Nippers, s'il a nié toute relation avec Bartleby lorsqu'on l'a questionné au sujet du scribe, trois fois plutôt qu'une<sup>48</sup>. Et pourtant, le notaire participe de

---

<sup>48</sup> Événement comparé au reniement de Jésus par saint Pierre. De nombreux critiques assimilent Bartleby à

cette illusion, de ce montage d'écriture, puisqu'il est le narrateur, celui qui semble avoir écrit l'histoire. La belle image qu'il se donne perd alors de son lustre; la fiction embellit ce qui à la base reste trouble tant dans la mémoire que dans les perceptions. Les mots que Melville lui fait employer, comportant des sens contradictoires si l'on remonte à leur étymologie, font partie de l'histoire du notaire, de ses déformations professionnelles, de sa sensibilité et de ce qu'il ne voit pas malgré lui. Ces choses, il les pressent toutefois, mais ne les fouille pas davantage. Il pourrait donc les comprendre, puisqu'il a tout le bagage nécessaire, mais celui-ci reste latent, dormant.

En ce qui concerne le mot *vagrant*, différentes origines pour le mot sont proposées en divers ouvrages. Mais on constate que les formes dérivées du latin *vagari*, comme le français *vagant*, de vaguer, se rapportent également au mot rêver, qui découle aussi de vaguer. Bartleby aurait comme seul crime d'être rêveur... ce à quoi on peut accoler cette réplique du notaire: « *Surely you do not mean to persist in that mulish vagary?* » [B, 24]. Quand les pas suivent les idées, le rêveur se fait vagabond. Le vagabond, lui, n'est pas porté par la logique du travail, il est hors circulation, comme les rêves et les divagations qui ne répondent pas à la logique de productivité du travail et de l'économie. La comparaison à la mule, animal qui parfois refuse de bouger, se comprend dans le cas de l'immobilité de Bartleby et crée ici une antinomie comique. Ici, *vagary* correspond effectivement à une fantaisie, un caprice, tout ce qui s'oppose à la rationalité du notaire, l'errance en lieu fixe se compare aisément à la lecture ou à la rêverie; à l'écriture aussi. L'origine de *vagary* est plus clairement associée à l'errance que *vagrant*, mais un lien se tisse néanmoins entre *vagary* et *vagrant*, à l'étymologie moins claire, comme on le constate en consultant le site *Wordnik*

---

une figure christique (voir Bartleby's Blank Wall, notes n<sup>os</sup> 45 et 50: <http://web.ku.edu/~zeke/bartleby/index.htm>, consulté le 20 mai 2011). À ce compte, si l'on compare Bartleby au Christ, sa particularité est qu'il n'appartient pas à la logique de ce monde, et les desseins de sa logique sont insondables. La réflexion de Melville peut aussi se prendre sur un versant théologique, sur tout ce qui a trait au matériel de l'écriture, à l'écriture, aux Écritures, leur esprit et leur lettre, de la part d'un être humain faillible, conscient de ses impostures. Mais en somme, le destin du texte est ce qui importe ici, et le texte est le seul roc possible sur lequel s'appuyer.

qui relève des définitions provenant de divers dictionnaires. La première, provient du *American Heritage Dictionary*, et la seconde du *Century Dictionary*:

*-Middle English vagraunt, probably alteration of Old French wacrant, present participle of wacer, to wander, of Germanic origin.*

*-Formerly sometimes vagarant (apparently simulating vagary), from Middle English vagaunt, from Old French vagant, wandering: see vagant. The r is intrusive, as in partridge, cartridge, and other words. There is nothing in vagant to lead to a variation of vagraunt; but the fact that there are no other English words ending in -agant, and that there are several familiar words ending in -agrant, as fragrant, flagrant, with many words in -grant, may have caused the change<sup>49</sup>.*

Du reste, *vagrant* comporte évidemment un sens spécifique au monde juridique: « *Law. an idle person without visible means of support, as a tramp or beggar.*<sup>50</sup> » Le notaire reprend ces mots mêmes dans sa dispute intérieure afin de se justifier de jeter Bartleby hors de son bureau (« *No visible means of support: there I have him. Wrong again: for indubitably he does support himself, and that is the only unanswerable proof that any man can show of his possessing the means so to do* » [B, 38]).

Si un innocent se retrouve en prison, il a vraisemblablement les apparences contre lui. Bartleby, avant d'être incarcéré, semblait dans le tort avec son obstination à préférer ne pas, dans cette période où il avait abandonné la copie et restait dans les bureaux tout en n'y travaillant pas, à la consternation de ses collègues et de tous les visiteurs du bureau. En fait, il ne répond pas du même lieu de parole que le reste des personnages, puisqu'il se situe dans le registre des préférences et non celui des suppositions. De façon remarquable, même s'il est seul à se poser ainsi dans sa société, et que ses manières dérangent tout le monde, sa différence arrive à survivre assez longtemps, même si la mort l'engloutit de toute façon, comme son acte. Devant ce constat désespérant, la seule consolation réside dans le récit qui raconte, informe et remémore<sup>51</sup>. Il devient dès lors difficile de juger à mal ce « perdant

<sup>49</sup> Source: <http://www.wordnik.com/words/vagrant/etymologies>, consulté le 5 février 2010.

<sup>50</sup> Source: Dictionary.com, <http://dictionary.reference.com/browse/vagrant>, consulté le 5 février 2010.

<sup>51</sup> Ce constat désespérant se lie au destin de la littérature, du livre, on le croit vain, on en sonne le glas depuis si longtemps, on le croit fini... et pourtant, la littérature et les lecteurs sont toujours là. L'idée d'un Bartleby dernier locuteur d'une langue que le notaire, un pied dans les anciens usages, un pied dans son monde contemporain, qui serait le dernier à comprendre les anciens codes, se pose en parallèle avec la relation du lecteur amateur de littérature, ce « *reader of nice perceptions* » qui pourrait apprécier le texte littéraire, appelé

magnifique », mais personne ne s'en prive dans son entourage, comme ses collègues le prouvent: « *I think he's a little lunny* » [...] [B, 22]; « *I'd prefer him* » [...] [B, 31]; « *I think I should kick him out of the office* » [...] [B, 22] « *I think I'll just step behind his screen, and black his eyes for him!* » [B, 24.]

Jusque-là, le notaire pouvait composer avec la désapprobation des membres de son bureau, gardant une relative maîtrise sur son écosystème, mais lorsqu'il se trouve jugé par des gens d'autres bureaux, le sujet devient plus épineux et la tolérance du notaire atteint presque ses limites:

*Also, when a Reference was going on, and the room full of lawyers and witnesses and business was driving fast; some deeply occupied legal gentleman present, seeing Bartleby wholly unemployed, would request him to run round to his (the legal gentleman's) office and fetch some papers for him. Thereupon, Bartleby would tranquilly decline, and yet remain idle as before. Then the lawyer would give a great stare, and turn to me. And what could I say? At last I was made aware that all through the circle of my professional acquaintance, a whisper of wonder was running round, having reference to the strange creature I kept at my office. This worried me very much.*  
[B, 37, 38]

À propos du mot *reference*, utilisé deux fois dans le même paragraphe, reprenons les mots de Susan Weiner, et notons, outre les emplois anglais erronément calqués en français, qu'il convoque des sens opposés: « *Oppositional meanings also cluster around the term reference, which was originally a method for resolving disputes but later became a way of indicating the validity of information* ». On passe de la discussion à l'argument d'autorité pour en finir avec un litige (il s'agit alors littéralement de passer en arbitrage). Les sens opposés (discussion et arrêt de la dispute) se lisent ici. Le notaire, par sa situation aux Courts of Chancery, fait figure d'autorité pour trancher dans les situations problématiques, selon l'esprit de la loi. Encore une fois, son monde est renversé; il ne peut plus se poser comme un lecteur d'autorité dans la situation, et son mode de lecture, « selon l'esprit », ne colle pas avec le monde de Bartleby et ne peut s'y appliquer. Il lui resterait la discussion avec Bartleby, si c'était possible. Et pourtant, il a eu sa chance... car Bartleby, qui ne répond

---

à disparaître, représentant d'une civilisation, qui enclôt les connaissances, comme les pyramides. Le parallèle entre Bartleby et le texte se fait de plus en plus prégnant.

que lorsqu'on s'adresse à lui, et encore, seulement lorsque la question est ouverte, sans être chargée d'un présupposé qui le contraindrait, était prêt à répondre aux questions du notaire:

*“Bartleby,” said I, in a still gentler tone, “come here; I am not going to ask you to do any thing you would prefer not to do—I simply wish to speak to you.”*

*Upon this he noiselessly slid into view.* [B, 30]

Bartleby était disposé à l'écouter. Il aurait peut-être même pu répondre autrement qu'avec des préférences de ne pas, qui sait (il le fait lorsque le notaire lui demande quelle autre tâche il aimerait accomplir et, encore une fois, le notaire manque sa chance d'obtenir une réponse). Le notaire cherche à mieux le connaître, mais malheureusement ses questions ne conviennent pas au scribe, qui ne laisse rien ni personne interférer avec son historique personnel, et ainsi il ne répond pas comme le désirerait le notaire. Le différend est plus profond.

Comme le notaire qui est habilité à interpréter et arbitrer, le lecteur doit aussi juger, trancher, en accomplissant un acte d'interprétation. Cependant, l'entreprise se corse lorsque les mots, intrinsèquement, comportent des paradoxes: comment savoir si on est dans le juste? Si le notaire persiste à ne pas condamner le scribe, bien qu'il ait souvent éprouvé exaspération, ressentiment ou malaise à son égard, est-ce qu'il a une vague notion, un souvenir de ce que les mots transportent en fait de sens, au point de lui attribuer une noblesse et des honneurs presque royaux? En prison, lieu de la mort de Bartleby, l'avocat se désole de savoir Bartleby exposé aux yeux des tueurs et des voleurs (« *And so I found him there, standing all alone in the quietest of the yards, his face towards a high wall, while all around, from the narrow slits of the jail windows, I thought I saw peering out upon him the eyes of murderers and thieves* » [B, 43]). Au moment de la mort du scribe, l'homme de la bouffe demande au notaire, arrêté devant la silhouette immobile de Bartleby, si celui-ci dort, ce à quoi il répond qu'il dort effectivement, auprès des rois et des avocats des rois (« *—“Eh!—He's asleep, ain't he?” — “With kings and counsellors,” murmured I* » [B, 45]). Le notaire ferme les yeux de Bartleby après cette réplique pour souligner la noblesse et la

dignité qu'il attribue à son ancien scribe. Pour lui, Bartleby n'est pas à sa place en prison, malgré le fait qu'il n'aurait pas su quoi faire d'autre pour se détacher de lui (pas en termes de moyens légaux, semble-t-il). L'assonance entre « *kings and counsellors* » et « *thieves and murderers* », bien que la seconde paire de termes ne soit pas présentée dans cet ordre dans le texte, crée un effet de rapprochement entre ces mots qui correspondent aux sens anciens et modernes de *conveyancer*. En effet, *thief* et *murderer* se rapportent aux anciens sens, liés au vol et à la suppression; *counsellor* se rapporte au sens moderne de *conveyancer*, qui figure parmi les noms actuels des nobles métiers de la loi, et qui désigne de façon large des avocats. Bartleby se trouve parmi les voleurs et les meurtriers, et le notaire sent bien que son ex-employé n'y est pas à sa place, d'où la comparaison avec les rois et « conseillers », pour rectifier et ennoblir la perception que pourrait avoir de Bartleby l'homme de la bouffe. Dans cette prison, le « criminel » ne serait donc pas le scribe, mais le notaire, qui a permis l'acheminement de Bartleby vers sa mort dans la prison, par action de *conveyance*. Par l'esprit, le notaire tue la lettre, l'homme, Bartleby. Les deux hommes sont bien *fellow conveyancers*, oui, mais en des sens opposés l'un pour l'autre.

Ce croisement d'anciens et de nouveaux sens des mots se compare de plus à l'interprétation possible d'un référent selon deux paradigmes possibles. En cela, l'appel aux Ancien et Nouveau Testaments pour interpréter les paroles est pratiquement littéral dans la nouvelle. En effet, ce « *kings and counsellors* » se rapporte à l'Ancien Testament (livre de Job) alors que la ligne d'action du notaire se rapporte davantage au Nouveau Testament: « *But when this old Adam of resentment rose in me and tempted me concerning Bartleby, I grappled him and threw him. How? Why, simply by recalling the divine injunction: "A new commandment give I unto you, that ye love one another." Yes, this it was that saved me* » [B, 36]. Ce nouveau commandement, « Comme je vous ai aimés, aimez-vous les uns les autres » est la pierre de touche du Nouveau Testament, qui marque un point tournant dans la manière d'appréhender la loi divine. Un changement administratif (*a change in administration*), une *New Constitution*, pour reprendre les termes économiques et politiques

de Melville, ce qui nous ramène à la manière d'interpréter qui prévaut ici<sup>52</sup>. Par un retour à l'ancienne loi, celle qui suit la lettre, au lieu de suivre l'esprit comme le commande la nouvelle loi, nous entrons ainsi dans les arcanes du monde de *Bartleby*. Pas étonnant, non plus, que le scribe charrie avec lui des évocations aux mondes antiques: Petra, Carthage, l'Égypte pharaonique<sup>53</sup>.

On ne saurait passer sur les mots désignant les êtres et les tâches dans cette nouvelles sans s'arrêter sur le principal, *scrivener*. Il provient du vieux français *scribein*, écrivain, dérivant de *scriba*, scribe, lié au radical latin *scribere*, « écrire ». La charge sémantique du mot vient étoffer la poétique d'ambiguïtés pratiquée par Melville. *Scriba*, scribe, si on retourne à l'origine du mot, désigne l'élite lettrée des civilisations antiques (égyptienne, mésopotamienne); en français, le mot désigne à la fois ce personnage de l'Antiquité, mais aussi un copiste, employé de bureau, jusqu'au fonctionnaire. Le scribe antique est bien présent en filigrane par les renvois à l'Égypte ancienne, et davantage par la fin de *Bartleby*, qui s'éteint dans les *Tombs* (dont l'architecture évoque les palais égyptiens, rappelons-le); il retourne à une noblesse perdue, liée à un ancien monde, à une « ancienne administration ». *Scrivener* désigne les travailleurs du texte qui ne font pas exactement partie de l'élite, mais qui sont souvent à son emploi; ils peuvent aussi être écrivains publics, lisant et rédigeant des textes pour les citoyens qui n'en ont pas la capacité. Leurs connaissances sont généralement substantielles (notamment des lexiques et des pratiques juridiques, mais aussi

---

<sup>52</sup> À propos de l'expression « *with kings and counsellors* », le site *Bartleby's Blank Wall* relève une autre forme d'ambiguïté qu'elle suscite:

*While suffering God's trials, Job says in Job 3:14-15 that he wishes he had never been born, for then he would be "... at rest, With kings and counsellors of the earth, which built desolate places for themselves; Or with princes that had gold, who filled their houses with silver." The biblical reference seems to be two-edged: the lawyer is suggesting Bartleby's elevation in death while he, a "counsellor" himself, in the context of his own quotation is associated with those who created "desolate places" or had disparate wealth (perhaps implying both Wall Street and his bachelor life).*

Source: *Bartleby's Blank Wall*, note n° 52, <http://web.ku.edu/~zeke/bartleby/index.htm>, consulté le 20 mai 2011. On pourrait aussi ajouter la prison même parmi ces endroits de désolation, liée autant au notaire qu'au scribe. Davantage, on peut voir au passage un commentaire politique dans cette ambiguïté qui met sur un même pied d'égalité lesdits *kings and counsellors, thieves and murderers*.

<sup>53</sup> Pour la petite histoire, on se rappellera que Melville a fait un voyage en terre sainte et au Moyen-Orient en 1856 et en 1857, donc l'année de la parution de « *Bartleby the Scrivener* » dans les *Piazza Tales*.

de langues étrangères). Si l'on se fie strictement aux définitions du mot *scrivener*, il appert qu'il existe différents types de scribes : les *notary scriveners*, les scribes notaires, dont l'imputabilité est plus grande (en regard des possibles erreurs dans les documents) qu'un scribe sans formation juridique expresse. *Scrivener* peut également désigner, au sens large, un notaire. Pour tous ceux qui ne peuvent écrire, l'écrivain traduit une partie de l'existence; et ce « ne pas pouvoir écrire » énoncé dans la lettre « *Dollars Damn Me* » de Melville (« *write the other way I cannot* », en parlant d'un style d'écriture qui se vend, qui plaît au grand public), rejoint le refus de Bartleby de copier encore ou de relire un texte déjà copié. Bartleby n'est pas un *notary scrivener*, on ne peut lui imputer les possibles fautes encourues lors de la copie, alors il n'a pas à se relire. Il faut souligner, également, l'importante ambiguïté autour du mot *scrivener*, qui, lorsque pris dans un sens large, met les deux protagonistes sur le même pied d'égalité: son synonyme est alors *conveyancer*. Comme avec le mot *fellow*, les deux hommes sont de la même engeance, selon Melville, côté écriture. Par contre, côté lecture, ils n'appartiennent pas au même univers<sup>54</sup>.

Grâce au recours à l'étymologie, nous mettons en évidence, pour un même mot, des sens parfois contradictoires. Toutefois, qu'il y ait inversion du sens, élargissement, rétrécissement (spécialisation) du sens, ou passage à un plan métaphorique, figuré, il est évident qu'un lien subsistera entre le sens premier et celui ou ceux auxquels a abouti une évolution linguistique par les forces de l'usage. Lorsque joints à d'autres termes (ceux dont nous relevons aussi l'étymologie), on voit dans ce réseau se dessiner une lecture concurrente à celle du sens moderne des mots, comme si elle relevait d'un autre paradigme. C'est ainsi que se joue, dans les mots mêmes, un « conflit » similaire à ce que le notaire et le scribe vivent. Dans notre analyse, des évocations d'autres mots dont le sens vient

---

<sup>54</sup> Le travail des scribes a été reconnu comme guildes officielle du roi d'Angleterre et leur code de travail a été édicté sous le roi Jacques I<sup>er</sup>, (le même de la célèbre version de la Bible répandue dans le monde anglo-saxon, la *King James Bible*, version de référence pour Melville). Les notaires qui avaient droit de pratiquer dans la Cité devaient parler au moins deux langues, posséder les usages juridiques et connaître les politiques étrangères étant donné la proximité des ambassades. Leur devise était *Littera Scripta Manet*, « les écrits restent ». Voir [http://en.wikipedia.org/wiki/Worshipful\\_Company\\_of\\_Scriveners](http://en.wikipedia.org/wiki/Worshipful_Company_of_Scriveners) et <http://www.scriveners.org.uk/8.html>, pages consultées le 7 juin 2011.

s'accoler aux premiers créent une nébuleuse de sens dans laquelle le lecteur doit trancher pour arrêter une interprétation, et ce procédé fonctionne pour tous ces mots relevés. Lire en gardant « active » cette nébuleuse de sens, surtout lorsqu'ils s'opposent, en suspendant notre jugement, permet de mieux entrer dans la richesse de l'écriture de Melville et ainsi s'ouvrir à une véritable poétique de l'ambiguïté développée dans ses écrits et ainsi lire les fils narratifs proposés. En cela, l'étymologie nous est précieuse non seulement parce qu'elle est une marque du temps qui passe, à même les mots, alors que Bartleby vit dans un univers atemporel, aussi pérenne qu'une pierre. Elle donne aussi un point de vue qui traverse le temps et donne ainsi une manière d'appréhender la durée. Elle permet de placer le texte littéraire (et la littérature) dans un horizon temporel et de mesurer la contribution de l'auteur à l'aune d'un temps qui dépasse sa propre époque et ses propres préoccupations. Melville fait ainsi réellement travailler le lecteur : il lui soumet la problématique de l'interprétation, et lui fait ressentir le travail exercé par un juge devant des versions qui s'opposent. On ne sait si l'intention de l'auteur allait jusque dans ces détails d'origine de mots, mais même si ce n'était le cas, il aura trouvé la manière, seulement par les thématiques de sa nouvelle, de poser des questions importantes en littérature, soit, d'abord, celle des possibilités d'interprétation d'un texte, puis du jugement qui peut être porté sur un texte, selon des critères donnés en regard d'un temps qui le dépasse.

Cette ambivalence devant l'interprétation à donner à ces sens rejoint l'analyse d'Agamben qui fait de Bartleby celui par qui la contingence s'exprime dans toute sa force, car il est, en reprenant l'expression de Duns Scot, celui « qui fait l'expérience de pouvoir ne pas vouloir ».

Scot dit même que la volonté n'est pas tant la décision que l'expérience de la co-appartenance constitutive et irréductible de pouvoir et pouvoir que ne pas, de vouloir et vouloir que ne pas. Selon la formule lapidaire à laquelle il confie le seul sens possible de la liberté humaine: *experitur qui vult se posse non velle*, celui qui veut fait l'expérience de pouvoir ne pas vouloir. La volonté est (comme l'inconscient freudien, avec son ambivalence constitutive) justement la seule sphère qui échappe au principe de contradiction: « seule la volonté est indifférente aux contraires » (*voluntas sola habet*

*indifferentiam ad contraria*), puisqu'« elle a en son pouvoir, par rapport à un même objet, autant le vouloir que le non vouloir, qui sont pourtant contraires<sup>55</sup> ».

Selon Agamben, avec *Bartleby*, la contingence s'exprime dans toute sa potentialité de ce qui peut être et de ce qui peut ne pas être, en faisant appel à la formule *ou mallon* des philosophes sceptiques, dont l'expression traduite en français dans son texte se dit « *pas davantage* ». Cette formule, d'une neutralité qui ne trouve son égal que dans le « *I would prefer not to* » de *Bartleby*, énonce sans pathos et met sur deux plateaux en parfait équilibre les possibles qui s'opposent, avant même leur advenue, alors qu'ils sont encore actes en puissance, en concurrence, en quelque sorte; comme les deux systèmes d'interprétation proposés par l'Ancien et le Nouveau Testaments<sup>56</sup>. Interpréter, c'est arrêter un sens, c'est juger; et le jugement tranche à partir d'un possible, mais sans atteindre la contingence dans sa potentialité. C'est pourquoi, selon Agamben, *Bartleby* devait cesser d'écrire, pour garder l'acte en puissance inatteignable par le jugement (de vérité ou autre). Plus encore, selon nous, la « décréation » que permet la suspension de son écriture trouve son équivalent dans la suspension de l'interprétation, dans la possibilité de ne pas interpréter, pour éviter la « surinterprétation » et, enfin, lire. Agamben confère ainsi à *Bartleby* un pouvoir de création par la négative, une possibilité de décréation, dans cette aptitude à garder actifs tous les possibles dans le processus de création. En ce sens, *Bartleby* répond au caractère créateur du mot *forger*. Entamer l'écriture en défait la perfection imaginaire, sa plénitude, mais donne naissance au texte, le rend réel, lui donne la forme de sa contingence. Le réel de l'écriture surprend même l'auteur parfois, selon les avenues vers lesquelles mène un texte. Mais une fois que le texte est lancé dans la sphère publique, il se tient seul, plein, et restera intact à moins de réédition avec modifications. Un texte n'est jamais si parfait, plein et complet qu'avant de commencer à l'écrire, évidemment puisqu'il est imaginaire<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.*, p. 63.

<sup>56</sup> La traduction canonique, la plus courante, du *ou mallon* serait toutefois « rien de trop », expression qui ne donnerait toutefois pas les mêmes possibilités à Agamben.

<sup>57</sup> Toute personne qui écrit a pu sentir que le texte imaginaire, avant que le réel du travail d'écriture soit entamé, semble toujours meilleur que ce qui arrive en réalité sur le support d'écriture. Mais au moins, lorsque le texte prend forme, on peut se laisser surprendre par ce qui émerge dans le travail d'écriture.

À l'instar de cette décréation, la suspension du jugement d'interprétation, même en ayant considéré diverses avenues de sens, laisse le texte dans toute sa plénitude, même si à l'évidence lire un texte n'altère pas le texte même, puisque la lecture ne laisse pas de trace. La lecture ne peut atteindre le texte, elle ne peut qu'atteindre le lecteur et d'autres lecteurs par ricochet, quand il ou elle tient à partager son intérêt pour un texte. Et s'il est question de transmettre le goût de lire ledit ouvrage (autre sens amené par *to convey*), on ne peut compter que sur la parole qui recommande directement, sur la personne ou l'institution qui donne, prête ou vend l'objet à lire, ou sur le nouvel écrit qui commente le texte (ou s'en inspire) lorsqu'il devient nécessaire de laisser une trace de lecture.

Toutefois, la nouvelle de Melville nous force à nous rendre compte des limites de la supposition qui fonde l'interprétation, à interpréter jusqu'à un certain point, un point de suspension, un point de butée. Devant des ambiguïtés, on peut choisir un camp; nous avons choisi ici de mettre en évidence les possibilités qui s'opposent et s'entrelacent à la lecture. Mais la « logique personnelle », pour reprendre les mots de Deleuze, dont la formule de Bartleby relève, nous amène à un impensable. Évidemment, en lisant, nous ne cessons d'interpréter, mais le moment où nous nous engageons dans des avenues qui ne sont pas soutenues par le texte n'est que plus accusé et l'on se sent alors au-dessus du vide, sans filet, avec nos suppositions. Et le lecteur de cette nouvelle, qui partage un rapport similaire au notaire en ce qu'il suppose tant et tant devant le mystère de Bartleby, partage aussi un possible avec le scribe, celui de ne pas dépasser cette limite où il s'éloigne du texte pour ne reposer que sur ses suppositions. « Retenir son bras », préférer ne pas imputer au scribe une raison qui ne serait pas la sienne, rester en dialogue avec celui-ci plutôt que de mettre des mots dans sa bouche. Bartleby accentue le fossé entre une psyché et une autre, ne cherche pas à le combler, les autres le font très bien à sa place. À « *do you not see the reason for yourself?* », répondre « non », si on ne voit pas de raison qui répondrait à notre question, si les mots à notre disposition ne nous permettent pas d'y voir plus loin. Nous croyons tout de même que le contenu ancien des mots ouvre sur un possible qui permet d'énoncer les termes de l'énigme de Bartleby, mais il n'explique pas son mystère pour autant. Et ce

mystère s'ancre à l'arrêt de la copie, précédé de la formule épiphénoménale « je préférerais ne pas ».

## Expériences sans vérité

Pour en arriver à comparer l'action de Bartleby à une mise en scène du contingent, Giorgio Agamben relate, provenant de divers auteurs, quelques élucubrations philosophiques appelées « expériences sans vérité », expériences nécessaires pour la pensée auxquelles il invite à se laisser aller, afin de concevoir ce qui ne pourrait se faire autrement, c'est-à-dire hors des sanctions du vrai et du faux. La fiction offre cette possibilité d'élaborer ce qui ne se pourrait autrement, et Bartleby effectivement s'imagine mal hors d'un univers fictionnel. C'est aussi avec cette possibilité créatrice par la négative que Bartleby est à sa manière, effectivement, un contrefacteur, *a forger*, dans la visée d'Agamben, soit un créateur. Pour nous, Bartleby est, encore plus, une fausse monnaie, une création, ce qui préside à l'expérience sans vérité, et non son effet. Agamben dit, à propos de ces expériences:

En effet, celui qui s'y aventure risque moins la vérité de ses propres énoncés que le mode même de son existence, et il accomplit, dans le domaine de son histoire subjective, une mutation anthropologique aussi décisive, à sa manière, que ce que fut jadis, pour le primate, la libération de la main dans la station debout, ou, pour le reptile la transformation des membres antérieurs qui le changèrent en oiseau.

C'est une expérience de cette sorte que Melville confie à Bartleby. [...] Ce n'est qu'à l'intérieur d'une expérience qui ait ainsi rompu tout rapport avec la vérité, avec l'existence ou avec la non-existence d'états de choses, que le « je préférerais ne pas » de Bartleby acquiert tout son sens (ou, si on veut, son non-sens). [...] Et la puissance, en tant qu'elle peut être ou ne pas être, est par définition soustraite aux conditions de vérité, et avant tout à l'action du plus fort de tous les principes, le principe de contradiction<sup>58</sup>.

Ce principe de contradiction (ou de non-contradiction) a valeur de loi dans le monde de la pensée et de la philosophie. Ici, le vide juridique dont il était question plus haut, cette expérience sans vérité permise par Bartleby, c'est une illégalité, ou plutôt une position hors-la-loi, qui ne coûte rien, mais qui néanmoins reste toujours dans les limites de l'acceptable, car son univers impénétrable borde celui de la rationalité du notaire, et ces quelques points de touche suffisent, en apparence pour le notaire, à supposer à Bartleby une communauté

---

<sup>58</sup> AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.*, p. 58-59.

de pensée, un entendement partagé. Cependant, dans sa formulation « *he was more a man of preferences than of assumptions*<sup>59</sup> », le notaire campe les positions respectives des deux hommes, le notaire du côté de la transcendance, avec ses suppositions, et Bartleby du côté de l'immanence, du pragmatisme, avec ses préférences. Cette formulation comparative met en relation les deux paradigmes, plutôt que de les opposer radicalement. Ainsi, on peut d'ailleurs choisir être quelqu'un de préférences ou de suppositions.

L'opposition immanence-transcendance est présente dans le texte de Melville sous les appels aux auteurs connus à leur époque pour des ouvrages niant la doctrine du libre arbitre et soutenant le déterminisme divin. Jonathan Edwards était un théologien puritain et Joseph Priestley un scientifique anglais, le premier étant auteur de *A Careful and Strict Enquiry into the Modern Prevailing Notions of that Freedom of Will* et le second de *The Philosophical Doctrine of Necessity*, titres raccourcis, on le comprend, par un lecteur comme le notaire qui les aura beaucoup parcourus et aussi parce que ces livres étaient populaires en leur temps. Le notaire pouvait supposer l'entendement des lecteurs. L'appel à ces deux textes a été abordé par plusieurs commentateurs de la nouvelle<sup>60</sup>. Encore une fois, le notaire se pose du côté d'une causalité découlant de ses suppositions, et il cherche à se conforter dans cette position par ses lectures, tout en pondérant les questions de libre arbitre et de déterminisme. Un semblant de sérénité lui vient alors. Il est comique de noter que *will* se traduit aussi par testament (pour un lecteur ignorant Edwards, il pourrait sembler normal qu'un notaire lise un texte spécialisé sur les testaments, et un autre sur la « nécessité qui fait

---

<sup>59</sup> Cette phrase, dans la première édition de la nouvelle présentée en deux parties dans un numéro du *Putnam's Monthly*, clôt la première partie qui se poursuit à une page ultérieure, ce qui l'accentue particulièrement, comme un point d'orgue.

<sup>60</sup> Edwards a longuement réfuté une différence nuancée établie par Locke entre les mots *will* et *prefer*; Melville semble en prendre acte, non sans esprit, dans un dialogue entre le notaire et le scribe en ramenant la nuance entre ces mots:

“Bartleby,” said I, “Ginger Nut is away; just step round to the Post Office, won't you? (it was but a three minutes walk,) and see if there is any thing for me.”

“I would prefer not to.”

“You will not?”

“I prefer not.” [B, 27]

loi ») et qu'après avoir eu à l'esprit l'histoire de Colt et Adams — s'identifiant avec l'homme tué — l'avocat ait pensé à écrire son testament, sûr que Bartleby allait le faire mourir ou lui faire commettre un crime. Toutefois, il sera tiré de cette contemplation et de cette acceptation religieuse où il s'était réfugié en désespoir de cause. Sa foi factice n'a qu'un temps, car le souci de sa réputation auprès de ses collègues l'a soudain ramené à une conscience moins mystique (revirement néanmoins comique). Hélas encore pour lui, son montage se trouve battu en brèche par les préférences de Bartleby. Le scribe représente aisément un libre arbitre imparable, sous les auspices de la préférence, mettant ainsi de l'avant la volonté, mais sur un mode moins agressif, moins envahissant, plus poli et, dans un contexte où les bonnes manières et les apparences importent énormément (on est au XIX<sup>e</sup> siècle), ce genre d'écart par rapport à la norme reste respectable car Bartleby ne déroge pas au décorum attendu en société et attendu pour sa position sociale. La préférence, et surtout la « préférence de ne pas » s'offre comme une manière douce et subtile de se démarquer de la norme.

À la suite de son recours aux expériences sans vérité, Agamben fait référence ici à une thèse d'Aristote,

[...] selon laquelle la tautologie [qui] « se-vérifiera-ou-ne-se-vérifiera-pas », est nécessairement vraie dans son ensemble. Son expérience [celle de Bartleby] concerne précisément le lieu de cette vérité, vise exclusivement la vérification d'une puissance en tant que telle, c'est-à-dire de quelque chose qui peut être et, en même temps, ne pas être<sup>61</sup>.

Agamben fait reposer son ouvrage sur les écrits d'Aristote sur la contingence, sur leurs traductions et commentaires au pourtour de la Méditerranée, notamment du côté des commentateurs juifs et arabes, reprenant une phrase d'Aristote qui devient fondamentale pour sa démonstration, alors que, mal traduite, elle s'avère tout à fait banale. Il la reformule donc pour avancer (c'est ici Aristote qui parle, dans *Anal. pr.* 32a, 18-20) : « je dis que le contingent peut aussi advenir quand, s'il arrive que, tout en n'étant pas nécessaire, il existe,

---

<sup>61</sup> AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.*, p. 72.

il n'y aura plus en lui de puissance de non-être<sup>62</sup> ». Cela fait, Agamben met en évidence un élément capital qui différencie le possible du contingent:

[...] est précisée ici la condition à laquelle le possible, qui peut être et ne pas être, peut se réaliser. Le contingent ne peut passer à l'acte qu'au moment où il dépose toute sa puissance de ne pas être (son *adynamia*), c'est-à-dire quand, en lui, rien ne subsistera de sa puissance de ne pas être et que donc il pourra ne pas ne-pas-pouvoir<sup>63</sup>.

Bartleby dépose ainsi, semble-t-il, sa puissance de ne pas être: en annonçant qu'il préférerait ne pas faire quelque chose tout en ne faisant pas plus son contraire, il permet au contingent de « passer à l'acte »; lui ouvre l'espace, sans pourtant en « faire usage ». Le contingent que Bartleby incarne offre une autre option que l'opposition possible-impossible, comme ses préférences sans complément se posent entre le libre arbitre et le déterminisme. Il « sauve » ce qui n'est pas encore advenu. C'est ainsi que pour Bartleby, l'arrêt de la copie ressort d'un libre arbitre fondamental.

À propos de cet arrêt, Agamben fait référence à Walter Benjamin dans une réflexion sur le souvenir, à l'aspect de perception puis de reconstitution des événements, celui où l'exercice de mémoire modifie les événements selon leur importance subjective et affective et selon ce que le sujet en tirera (les modifications et variations ne sont pas nécessairement conscientes). La réflexion s'applique à l'exercice de compte rendu fait par le notaire, qui tente de fixer une histoire — dans laquelle l'action du libre arbitre de Bartleby se fait toujours sentir et reste ainsi irréductible à la récupération par la logique des suppositions du notaire. Elle s'applique également à ce moment d'arrêt de Bartleby, un peu comme celui de Dieu qui se repose après sa création — sauf que pour Bartleby, se serait se reposer avant la (non-)création, afin de parfaire perpétuellement son plan et sa décréation. La pertinence du souvenir ici est qu'il permet une création rétrospective, une création qui défie le déroulement du temps. Il peut faire coexister des contraires et s'apparente lui aussi à la fiction et aux expériences sans vérité:

Benjamin a exprimé la tâche de rédemption qu'il confiait à la mémoire sous forme d'une expérience théologique que fait le souvenir avec le passé. [...] Le souvenir restitué au

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

passé la possibilité, en rendant inaccompli ce qui est advenu et accompli ce qui n'a pas été. Le souvenir n'est pas l'advenu, ni l'inadvenu, mais une élévation à la puissance, une façon de les faire redevenir possibles. C'est en ce sens que Bartleby remet en question le passé, et le rappelle: pas simplement pour racheter ce qui a été, pour le faire être à nouveau, mais pour le restituer à la puissance, à l'indifférente vérité de la tautologie. Le « je préférerais ne pas » est la *restitutio in integrum* de la possibilité, qui la maintient en équilibre entre l'advenir et le non-advenir, entre le pouvoir être et le pouvoir ne pas être. C'est le souvenir de ce qui n'a pas été<sup>64</sup>.

Cette vue de Benjamin jette un éclairage intéressant sur la rumeur du travail de Bartleby au Dead Letter Office, car cet aspect de la nouvelle est souvent traité comme un fait plutôt qu'un oui-dire, une information non avérée. Pour notre part, nous regardons cette rumeur comme si elle était vraie, car si elle était fausse, elle ne dirait rien et n'éclairerait en rien Bartleby et son mystère. Cependant, nous savons bien qu'en prenant cette information pour argent comptant, nous versons aussi dans la supposition, et que l'extension de notre réflexion, sur ce sujet, est en porte-à-faux. Mais comme nous sommes dans la fiction, nous continuons aussi notre expérience sans vérité. Nous tentons néanmoins ainsi de comprendre les liens de ce travail à celui de scribe, puis à l'absence d'« occupation »; nous fouillons aussi le lien qui unit le travail de lecture, d'écriture, d'acheminement d'un texte, de circulation de signifiants et de leur adresse, mais aussi d'acheminement vers la mort, tant celle d'un être que celle d'un texte. Le tout se relie à l'aspect mémoriel de l'écriture, et évidemment à celui contenu dans la nouvelle, celui qui sert la consignation des faits pour la postérité, pour plus tard... Davantage : Agamben, lui, convoquant Nietzsche avec Benjamin, amène le souvenir sur le terrain de l'éternel retour, comparé au pensum des écoliers qui doivent recopier à tant de répétitions une phrase destinée à leur inculquer quelque notion. Benjamin avance que « L'éternel retour est la copie projetée dans le cosmos. L'Humanité doit copier son texte en une interminable répétition », ce à quoi Agamben ajoute que

L'infinie répétition de ce qui a été abandonne complètement la puissance de ne pas être. Dans son recopiage obstiné, comme dans le contingent d'Aristote, rien ne subsiste de son pouvoir de ne pas être. La volonté de puissance est, en vérité, volonté de volonté, acte éternellement répété, qui n'a de puissance que dans cette répétition. C'est pourquoi le copiste doit cesser de copier, renoncer à la copie<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 73-74.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 77.

Agamben propose avec beaucoup d'assurance la raison pour laquelle Bartleby met fin à son travail de copie; ce serait pour laisser cet arrêt changer l'être, et ne plus fixer l'existence dans la répétition. Ajoutons-y l'apport de Freud, pourquoi pas, qui indique que « Chez l'adulte, la nouveauté constitue toujours la condition de la jouissance<sup>66</sup> », et nous entrevoyons pourquoi Bartleby reste perpétuellement dans l'inédit, dans une situation qui change continuellement son être, mais sans qu'on en puisse prendre note, par absence de trace écrite pour en faire état. Si l'on suit Agamben dans cette réflexion, Bartleby reste alors dans la plénitude de l'acte non entamé, une jouissance imaginaire, qui nous semble proche de l'extase mystique, mais qui pourtant détermine son rapport à l'existence; il doit se consacrer totalement, chaque seconde, à cette jouissance, c'est pourquoi il ne peut rien faire d'autre, et cette expérience change son être, perpétuellement. Effectivement, on se demande comment on pourrait faire une telle expérience autrement qu'en fiction. Bartleby, décréateur compulsif?

Plus loin, pour Agamben, les lettres mortes du Dead Letter Office sont une réalisation d'une contingence, inhérente à chaque envoi de lettre, soit que la lettre ne se rende pas, et qu'ainsi elle ne réalise pas le dessein pour lequel elle est prévue, mais son contraire. Ainsi, Bartleby aurait quitté le Dead Letter Office comme il abandonne la copie, c'est-à-dire pour éviter d'entériner la réalisation de possibles:

On ne pourrait plus clairement suggérer que les lettres jamais arrivées sont le chiffre d'événements heureux qui auraient pu être, mais qui ne se sont pas réalisés. Ce qui s'est réalisé, c'est la possibilité contraire. La lettre, l'acte d'écriture, marquent, sur la tablette du scribe céleste, le passage de la puissance à l'acte, la vérification d'une contingence. Mais, à cause précisément de cela, chaque lettre marque aussi la non-vérification de quelque chose, elle est toujours, dans ce sens, « lettre morte ». Telle est l'intolérable vérité que Bartleby a apprise au bureau de Washington, tel est le sens de la formule singulière: « messagères de vie, ces lettres se hâtent vers la mort » (*on errands of life, those [sic] letters speed to death*)<sup>67</sup>.

Nous ne cesserons jamais de trouver des raisons à Bartleby de cesser la copie. Ainsi, ce qui nous intéresse, c'est le lien « qui n'est pas sans un certain intérêt suggestif étrange » (« *this*

---

<sup>66</sup> FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, « Au-delà du principe de plaisir », Paris, Éditions Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1965, 286 p., p. 45.

<sup>67</sup> AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.*, p. 79.

*vague report has not been without a certain strange suggestive interest to me* » [B, 45]) entre l'arrêt de la copie et l'arrêt de la circulation des lettres, et le lien que ces arrêts ont à Bartleby; Agamben aussi établit un parallèle implicite entre l'action, le travail de Bartleby au Dead Letter Office et son travail chez le notaire. Dans notre lecture de la nouvelle, toujours en suivant la piste lancée par le notaire, nous considérons que Bartleby est lettre, une lettre avec intention, lettre vive qui devient lettre morte, et qu'il choisit sa destination pour mourir: il va se faire lire chez le notaire, qui pourtant ne réussit pas vraiment à le faire, comme s'il reconnaissait au notaire la capacité de lire comme le font les employés du Dead Letter Office, mais que le notaire était... un peu incompetent, trop obnubilé par ses propres idées, pas assez *lecteur*. L'expression « *these letters speed to death* » qui termine le texte, juste avant l'exclamation du notaire, ressemble à cette formule de clôture épistolaire usuelle à l'époque de Melville : « *Godspeed* », signifiant « que Dieu vous fasse prospérer », « que Dieu vous soit favorable », mais inversée: c'en est le côté dysphorique, désenchanté, un autre renversement lié à la lecture à la lettre, une lecture sans dieu ni transcendance. Il n'y a pas de souhait ou d'espérance possible, les lettres vont à la mort, comme les êtres qu'elles relient, et leur action de liaison, lorsqu'elle est effective, n'est que sursis. Leur perpétuation, leur circulation, ultimement, est pure contingence. Ainsi en va-t-il aussi de la mémoire des êtres, qui meurent et tombent dans l'oubli. Pour conjurer ce « mauvais » sort qu'est la mort, qui est pourtant celui de tous (lorsque la lettre équivaut à un être), ce texte qui n'a pas d'adresse précise, qui s'adresse à tous et à chacun, à qui voudra bien lire, devient l'inverse d'une lettre personnelle. Cette lettre ouverte prend forme et force de texte littéraire, qui ne mourra pas tant qu'il circulera. Agamben poursuit, à propos de cette fameuse formulation du notaire, ajoutant qu'elle se rapporte aux Écritures:

On n'a pas encore remarqué que cette formule est, en réalité, une citation à peine déguisée de Rom. 7.10: *euréte moi e entolé e eis zoén, aute seis thánaton*, dans la traduction anglaise que Melville avait sous les yeux: « *And the commandment, which was ordained to life, I found to be unto death* » (*entolé* désigne le mandat, ce qui a été envoyé à une fin précise — d'où *epistolé*, la lettre — et ce terme est mieux rendu par *errand* que par *commandment*). Dans le texte de Paul, le mandat, l'*entolé*, est celui de la Loi, dont le chrétien a été libéré. C'est à ce mandat que se réfère la « vétusté de la lettre », à laquelle l'apôtre oppose juste avant la « nouveauté » de l'esprit (Rom. 7.6: « *But now we are delivered from the Law, that being dead where we were held; that we should serve in newness of spirit not in the oldness of the letter* »; cf. aussi 2 Cor. 3.6:

« *the letter killeth, but the spirit giveth life* »). La relation entre Bartleby et l'homme de loi, et aussi celle entre Bartleby et l'écriture, acquièrent, dans cette perspective, un sens nouveau. Bartleby est un *law-copist*, un scribe au sens évangélique, et son renoncement à la copie est aussi un renoncement à la Loi, une façon de s'affranchir de la « vétusté de la lettre ». Comme en Joseph K., les critiques ont vu en Bartleby une figure du Christ (Deleuze dit: « un nouveau Christ »), qui vient pour abolir la vieille Loi et inaugurer un nouveau mandat (ironiquement c'est l'avocat lui-même qui le rappelle: « *A new commandment I give unto you, that ye love another.* ») Mais si Bartleby est un nouveau Messie, il ne vient pas, comme Jésus, pour racheter ce qui a été, mais pour sauver ce qui n'a pas été. [...] Et il ne vient pas pour apporter une nouvelle table de la Loi, mais, comme dans les spéculations kabbalistiques sur le règne messianique, pour porter à accomplissement la Torah en la détruisant de fond en comble. L'Écriture est la loi de la première création (que les kabbalistes appellent « Torah de Beriah »), où Dieu a créé le monde à partir de sa puissance d'être, en la maintenant séparée de sa puissance de non-être<sup>68</sup>.

Cette « vétusté de la lettre » confirme notre intuition que Bartleby appartient à une manière de lire ancienne, pharisaïque, dirait-on (puisque les « scribes et les pharisiens » sont méprisables dans l'Évangile pour leur lecture par trop littérale des Écritures), et qu'il appartient à un monde révolu, bien qu'encore compréhensible. Un scribe se doit de lire à la lettre, de toute façon, puisque c'est ainsi qu'il recopie. Recopier, c'est prendre la lettre comme matière, ne pas nécessairement s'arrêter au sens des mots. Cependant, contrairement à ce que relate Giorgio Agamben de certains commentateurs, nous ne pensons pas que le mandat que Bartleby inaugure une nouvelle loi et qu'il abolit l'ancienne; il renvoie, plutôt, à l'ancienne.

Par ailleurs, pour rester dans la question des lettres mortes, la lecture des lettres qui n'arrivent pas à destination serait une « spécialité » de Bartleby. Il est celui qui mène les choses à leur fin, alors que le notaire, *fellow conveyancer*, se pense au contraire comme un homme qui transmet. « *I know where I am* » [B, 43] dit un Bartleby aux arrêts, conscient de la mort dans son destin, dans sa « définition de tâche » même. Comme Bartleby contamine son entourage avec sa formule, il contamine le notaire: d'une part, il le contamine au point de lui faire remettre en acte l'ancien sens de *conveyancer*, à son insu. D'autre part, peut-être pour Bartleby qui ne pourra jamais la lire, le notaire compose une lettre sans adresse spécifique, destinée à qui la lira, pas sans adresse par défaut, mais intentionnellement,

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

comme tout texte littéraire. Le texte littéraire porte une adresse large, « frères humains qui après nous vivez », et il vit en sursis, de main en main, de lecteur en lecteur. Imaginons cette nouvelle qui ne trouve aucun lecteur: ce serait une perte irréparable pour la littérature, en effet.

Arrêtons-nous ici sur le mot lettre même, qui fournit deux axes sémantiques importants: le « signe graphique », donc la matérialité de l'écriture, le lieu même du caractère, et la « connaissance », qui est immatérielle, mais qui se transmet par le langage, les lettres, et l'action. Ces deux dimensions (signe graphique et connaissance) coexistent dans le texte grâce aux couches de sens qui s'interpénètrent. Par sa dénomination, la lettre (au sens de missive), à la fois lieu physique et objet de connaissance, condense de fait ces deux axes sémantiques. Tout comme en droit, pour condamner quelqu'un, il faut avérer l'esprit et la chose coupable (l'intention criminelle et le crime factuel : *mens rea, actus reus*). Dans la même veine, un autre mot crée une équivalence entre les gens et les lettres, si l'on remonte à son étymologie: il s'agit du mot *employee*, que Melville a d'abord orthographié *employées* dans sa première version, puis *employés*, mais toujours en italiques; il faut dire que le mot était nouveau dans le lexique anglais à l'époque — pour de nouvelles réalités du travail? Employer dérive d'*implicare*, verbe latin pour impliquer (domaine du discours, du savoir), dont il est le doublet:

*Employ*

*c. 1460, from M. Fr. employer, from O. Fr. empleier, from L. implicare “enfold, involve, be connected with,” from in- “in” + plicare “to fold” (see ply (v.)). Sense of “hire, engage” first recorded in Eng. 1584, from “involve in a particular purpose.” Imply, which is the same word, retains more of the original sense. Employee (mainly U.S.) is attested from 1850, from Fr. employé (fem. employée), pp. of employer<sup>69</sup>.*

Le pli, c'est par extension la lettre contenue dans l'enveloppe (le pli, le contenant qui finit par désigner le contenu, soit le message, la lettre) autant que le fait de ployer sous le travail qui échoit lorsqu'on est engagé, voire impliqué dans quelque chose, que de plier sous une autorité. Employer, c'est mettre sous pli, et quand on met sous pli, on envoie l'enveloppe!

---

<sup>69</sup> Source: <http://www.etymonline.com/index.php?term=employ>, consulté le 3 mars 2009. *Employé* : sic.

*Doesn't it sound like dead employés?* Dans l'expérience sans vérité de la nouvelle de Melville, les lettres équivalent effectivement à des êtres humains.

### **Le lieu de l'épistémologie: *premises***

Comme disait Dan McCall, il n'y pas de clé pour comprendre le texte en cherchant *la* source qui soit à l'origine du texte. Il n'a pas tort, et cette opinion émise à la lecture des nombreux commentaires critiques de la nouvelle comporte sa part de sagesse. Cependant, en tant que lectrice, nous sommes dans la même position que le notaire, à la recherche de la clé de l'énigme Bartleby, mais pas en ce qui concerne une quelconque source du texte. Nous sommes plutôt du côté d'un déchiffrement. Et comme le notaire, nous ne disposons que de ce qui est donné à voir, à lire. L'image de la clé est d'ailleurs présente dans le texte. Le narrateur dit ignorer qui a une des quatre clés de ses bureaux:

*Here it must be said, that according to the custom of most legal gentlemen occupying chambers in densely-populated law buildings, there were several keys to my door. One was kept by a woman residing in the attic, which person weekly scrubbed and daily swept and dusted my apartments. Another was kept by Turkey for convenience sake. The third I sometimes carried in my own pocket. The fourth I knew not who had. [B, 26]*

Comme Bartleby ne semble jamais quitter le bureau (autre arrêt de circulation, autre économie de mouvement), aurait-il vraiment eu besoin d'une clé? La chose semble incertaine, car il ne semble pas dans son style d'aller s'en procurer une en catimini pour son usage personnel. Par sa force d'inertie, les choses viennent à lui et s'en défont, pourquoi en serait-il différent dans le cas de cet objet? Bien qu'une clé soit fichée dans la serrure, de l'intérieur, et que la situation porte à croire que la clé était en possession du scribe, le texte ne donne aucune certitude à ce propos. Bartleby aurait très bien pu tirer avantage d'une situation déjà posée ainsi, que cette clé ait été oubliée par le notaire dans la serrure depuis longtemps. Avec ses habitudes de « préférer ne pas », de rester immobile devant le mur, celui du bureau comme celui de la prison, sa persistance à demeurer dans l'immeuble, alors que ses services ne sont plus requis et que sa présence gêne autant par son étrangeté que par le contraste avec l'habituelle activité du bureau. Bartleby laisse venir les choses à lui et ne prend que le nécessaire (et même moins que le nécessaire) pour accomplir les interactions

qui soutiennent la survie physique et sociale. Il trouve ainsi sa pitance grâce à Ginger Nut et un toit grâce à son travail chez le notaire. Pour ce qui est des interactions sociales, il répond parfois quand on lui pose une question... Le notaire lui-même, étonnamment, transporte *quelquefois* sa clé dans sa poche. Étrange détail... cela laisse entendre une attitude étonnamment désinvolte ou bien que le notaire pourrait ne pas toujours ouvrir la porte de son propre bureau, à moins que ce détail ne soit qu'une anecdote pour dire qu'il transporte sa clé parfois dans sa poche et parfois ailleurs, mais sans mentionner où! Est-ce que la tenue des clés du bureau est à reléguer avec les « *shirt-button affairs* » [B, 33] pour lesquelles ils se dit insouciant? Au plan métaphorique, on conclut qu'il peut *parfois* comprendre le genre d'énigme auquel il est confronté, mais rien ne dit qu'il réussira! Or, en passant par ses locaux par ce dimanche où il découvre que Bartleby vit de jour et de nuit dans son bureau, il se rend compte que la clé est fichée dans la serrure du côté intérieur :

*Luckily I had my key with me; but upon applying it to the lock, I found it resisted by something inserted from the inside. Quite surprised, I called out; when to my consternation a key was turned from within; and thrusting his lean visage at me, and holding the door ajar, the apparition of Bartleby appeared, in his shirt sleeves, and otherwise in a strangely tattered dishabille [...] . [B, 26]*

L'avait-il simplement oubliée? La clé se trouve dans les lieux mêmes. Et ces lieux, c'est le texte. La clé est ici métaphore du sens des mots; donc, le sens est immanent au texte, il réside dans les données du texte, et l'étymologie fait partie du sens interne, oublié, voire caché des mots. Dans l'hypothèse où la clé aurait été oubliée, l'idée rejoint cette autre hypothèse où le notaire, par sa formation juridique, connaît les anciens usages des mots, mais ne les réactive pas, ne se les remémore pas, bien qu'il le pourrait, car il dispose des moyens pour le faire. Qui possède une clé? Qui pourrait être ce « *reader of nice perceptions* » qui pourrait mieux comprendre le texte? Il est mentionné ici d'une femme: la concierge, une des deux seules de cette histoire, simple femme de son époque, qui pourrait être digne représentante du lectorat féminin dont il est question au chapitre « Lettre ouverte ». Une autre clé est détenue par Turkey (nom à une lettre de *turn-key*), Anglais d'âge respectable, à peu près de celui du notaire. Le partage d'une même génération et d'un champ lexical professionnel lui permettrait donc aussi de comprendre le texte, de même que le fait qu'il est censément dépositaire des vieux usages du vieux continent, dont la

jeune Amérique cherche à se différencier. Le notaire a sa clé, *quelquefois*; finalement, « *The fourth I knew not who had* », c'est le lecteur, la lectrice à venir, qui perpétuera la lignée des lecteurs et rendra le texte un peu plus pérenne, et plus largement, qui fait survivre la littérature. Peut-être Bartleby reste-t-il dans le bureau dans l'attente que quelqu'un trouve la clé, qu'un lecteur la découvre! Bartleby a ainsi « raison » d'aller travailler chez le notaire, porteur d'une réalité qui se donne à lire, tel un symptôme. Le notaire n'est que le messenger de cette histoire, *conveyancer* au sens moderne du terme. Mais le notaire n'utilise pas ses acquis, il ne comprend pas la situation du scribe.

Un autre aspect étymologique nous fait croire que le lieu est le texte, montrant à quel point l'entendement est difficile entre Bartleby et le notaire. Il s'agit d'un mot latin utilisé dans le contexte juridique, *premises*, qui avait d'abord une fonction de pronom et qui finalement a remplacé le nom d'un immeuble:

*c. 1374, in logic, "a previous proposition from which another follows," from O.Fr. premissa, from M.L. premissa (propositio) "(the proposition) set before," fem. pp. of L. præmittere "send or put before," from præ- "before" + mittere "to send" [...]. In legal documents it meant "matter previously stated" (1429), which in deeds or wills often was a house or building, hence extended meaning of "house or building, with grounds (1730). The verb meaning "to state before something else" is from 1526<sup>70</sup>.*

Le sens premier, « prémissa », a ici une portée considérable: le notaire se sent forcé d'abandonner son monde des suppositions, comme s'il s'en était expulsé lui-même (et c'est littéralement ce qu'il fera en fuyant ses locaux). Rien ne dit qu'il se tournerait vers le régime des préférences, à bout d'arguments contre le régime de signes de Bartleby, ne pouvant en fait rien contre le paradigme dans lequel le scribe évolue et où ce dernier se révèle inattaquable: « *"If you do not go away from these premises before night, I shall feel bound—indeed I am bound—to—to—to quit the premises myself!" I rather absurdly concluded, knowing not with what possible threat to try to frighten his immobility into compliance.* » [B, 43] Ce qui étonne ici, c'est que l'usage juridique du mot *premises*, comme pronom, a fait glisser le sens du pronom vers le lieu, puisqu'il était souvent question

---

<sup>70</sup> Source: <http://www.etymonline.com/index.php?search=promise&searchmode=none>, consulté le 20 mars 2009.

d'une maison ou d'un édifice. Si on retourne au sens premier de prémisses, on se retrouve de fait dans l'univers du discours, de la pensée. Et on sait que les rapports au monde du notaire et de Bartleby reposent respectivement sur des prémisses différentes (mais c'est selon le notaire, peut-être Bartleby dirait-il autre chose, ou préférerait ne pas répondre, ou simplement avancerait « *I am not particular* »), soit les « suppositions » et les « préférences ». Ici, devant l'échec des propositions faites à Bartleby, le notaire se sent contraint d'abandonner la partie, et émet cette idée absurde de s'expulser lui-même de ses bureaux si Bartleby y reste. De fait, il renonce à sa manière de penser. Il y a fort à parier que le notaire n'entrevoit pas la portée de sa phrase (mais Melville en a choisi judicieusement les termes). Un paradigme dans lequel on évolue pour penser le monde se compare à un lieu possiblement habitable, et Bartleby prouve qu'il peut l'être, à la stupéfaction du notaire (ce genre de métaphore a largement cours en poésie contemporaine, les lieux habitables sont ceux de l'esprit et permettent un rapport au monde). Ainsi, en ce sens, *quit the premises* résonne d'une autre manière, maintenant épistémologique. Or, *quit the premises of deed*, comme il se dit en droit, est précisément, aussi, quitter l'intitulé du texte, *A Story of Wall-Street* — un étage de Wall-Street (!). Comme dit Deleuze, le comique est toujours littéral. Cette « conclusion plutôt absurde » de quitter le bureau, si on revient au sens récent du mot, vient au notaire de manière impulsive, un peu en dernier recours, mais la proposition qui suivra sera d'inviter Bartleby à demeurer *chez lui*, dans sa maison, pour un temps. Bartleby alors peut-être comprendrait le point de vue du notaire et se rendrait à sa raison... Nous voilà en plein différend entre deux postures d'énonciation, voire de rapport au monde, ce qui renforce, puisqu'on est dans le domaine du discours, l'hypothèse amenant l'histoire de Bartleby vers une question de lecture, et faisant du texte même un lieu, voire un réel... Notre lecture nous ramène du sens figuré vers le littéral, de l'univers du discours vers la matérialité du langage, de l'esprit vers la lettre, et l'univers de la lettre sera toujours celui de Bartleby, toujours accessible et entier (*not particular*), bien qu'il ne le semble pas de prime abord. Arne De Boever, qui aborde la nouvelle sur un versant politique, énonce ainsi le problème qui se pose dans le bureau : les deux hommes

en présence sont hommes de paix, donc ils ont des points communs, mais ils diffèrent en leurs positions.

*The crisis that we found at the level of the narration can be read as a reflection of the story's portrayal of the crisis produced through the confrontation between two men of peace. The difficulty that Melville's story presents us with lies in the conceptualization of such a dispute. After all is said and done, the narrator and Bartleby can only remain in their state of differend. The differend demands for the law office to be rethought not as a space of war but as a space of agonistics— a space of "gaming" in which the aim is not to win but to continuously reinvent the game. The narrator seems to think that such a reconceptualisation implies a castration. [...] Instead of responding to the demand of the differend by rethinking the law-office as an agonistic space, he decides to move his offices. But what power is there in a peace that cannot acknowledge dispute? By turning away from the differend, by moving his offices away from the place where a peaceful but ultimately irresolvable conflict exists, the narrator—a "Master in Chancery" at the time when the story is taking place [...]—misses out on a tremendous opportunity, namely the chance, opened up by Bartleby, to conceptualize peace as a position that does not exclude conflict<sup>71</sup>.*

« Repenser », « redéfinir », « conceptualiser » serait, en nos termes, à la fois relire et interpréter, trouver différentes approches de lecture. Entre l'expérience et la loi, il y a l'interprétation, dont l'objet serait « l'esprit de la loi », qui permet justement d'adapter, de relier les éléments ensemble. Si Bartleby représente la lecture et l'application littérales (de la loi) — et en ses aspects les plus invivables — et le notaire, l'interprétation, il faut en croire par la fuite de ce dernier que parfois les paradigmes (ici l'esprit et la lettre de loi), sont irréconciliables. L'aller-retour continuuel entre la loi et l'expérience passe par l'interprétation, et avec le notaire, même l'interprétation achoppe. Peut-être le problème résidait-il alors dans un choix de niveau de lecture pour d'abord comprendre la situation. Mais de là, dans quelle mesure peut-on changer de niveau de lecture pour que la loi garde son statut de référent général et maintienne son efficace? Donner un nouveau pivot à la loi, comme dans le cas du passage de l'Ancien au Nouveau Testament, permet certes de penser la chose. La double négation, explorée par Agamben et reprise par De Boever, donne un moyen opératoire. Elle fonde la rhétorique et le texte du notaire, et elle comporte des qualités logiques inclusives. Le notaire n'a toutefois pas fait plein usage de ces moyens.

---

<sup>71</sup> DE BOEVER, Arne, « *Overhearing Bartleby* », dans *Parrhesia*, n° 1, 2006, p. 148-149.

En revanche, cette idée que le notaire peut *encore* comprendre l'univers de Bartleby, soit ce qui n'est plus, mais pas encore oublié, telles les survivances d'anciens usages et sens qui ont servi de fondation pour des textes de loi, trouve écho dans un texte de Michael Clark, où l'auteur établit un parallèle entre l'attitude du notaire et son discours, son type de questions et celle de l'inquisiteur Cotton Mathers lors d'un interrogatoire durant la chasse aux sorcières de Salem vers 1693. Les questions tautologiques et les stratégies discursives se comparent. Cette évocation nous semble une belle hypothèse, et ce qui nous intéresse, puisqu'en plusieurs points elle nous apparaît invérifiable, c'est que

*Melville used the Puritan past in the same way, despite his more self-consciously philosophical treatment of theological themes. His work is pervaded by discussions of hubris, guilt and innocence, predestination, and faith; and in works such as Moby-Dick and The Confidence-Man, crucial turn of the plot hinge on dramatizations of such abstract issues as theories on scriptural hermeneutics and the intelligibility of natural signs<sup>72</sup>.*

Le commentaire de Clark, encore une fois, serre de près l'aspect littéral du texte et rejoint notre intérêt pour l'interprétation et l'herméneutique dans l'approche du texte de Melville. Bartleby a ainsi également échappé à la logique qui l'amène à être brûlé s'il ne trouve pas de destinataire qui le lise, car il en a trouvé un et lui fait montre de ce qu'est ne pas répondre; il laisse le notaire à ses perceptions, sans l'aider dans son interprétation. Plus loin, Clark ajoute que

*This conflict between literal and symbolic readings of the Bible became a popular controversy as well as the dominant point of contention among theologians, and with a combination of Dutch Reformed and Unitarian relatives in his family, the controversy hit particularly close to home for the young Melville. [...] By the middle of the century, this debate had exhausted itself within its theological context, but it persisted as a topic of public anxiety [...]. Moby-Dick and The Confidence-Man are obvious example of Melville's interest in this topic, but "Bartleby the Scrivener" marks an important transitional point in his exploration of the social and metaphysical consequences of living in a world where the connection between signs and significance was no longer secure<sup>73</sup>.*

Cette ouverture entre les signes et la signification recoupe la lecture d'Agamben en ce que la suspension du sens mène à la décréation, pour le meilleur ou le pire, mais sans pathos,

---

<sup>72</sup> CLARK, Michael, *op. cit.*, p. 135.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 136.

sans affect, sans passion devant le destin des mots; toute l'attitude de Bartleby. Melville crée, Bartleby cesse d'écrire et le reste est littérature. Michael Clark aborde un aspect qui rejoint également notre vue où le langage, de glissement de sens en glissement de sens d'une certaine quantité de mots, s'éloigne d'un usage et, avec une masse critique de mots, finit par rendre incompréhensibles des pans entiers d'une culture qui deviennent ainsi obsolètes. Cependant, Clark y accole un jugement moral émis par une autre auteure, Cecelia Tichi: « *If, as Cecelia Tichi argues, Melville wrote The Confidence-Man to show his readers "what the immoral Wall Street spirit and its ramifications had done to language in America," "Bartleby" uses the inner conflict of the narrator to measure that decay against what had been lost, but not yet forgotten*<sup>74</sup> ». [Nous soulignons]

Ce « *what had been lost* » n'est toutefois pas très défini; posons, pour notre analyse, qu'il s'agit d'une manière d'aborder le langage, qui se reflète dans la lecture et dans la littérature.

Dans ce cas, alors Melville a effectivement joué sur les deux plans que nous mettons en évidence (sens littéral, ancien et sens large, moderne), en reléguant à un second plan la question théologique pour insister sur la question du langage. Cette dernière question se traduit dans notre lecture par une approche du sens ancien des mots (et de fait, peut-être trop grossièrement pour l'ampleur de la problématique), à lire à la lettre, et le sens récent, à lire de manière plus interprétative. Si c'était le cas, le coup de maître de Melville est d'avoir attribué à Bartleby un quant-à-soi inviolable, qui relève d'une logique inaccessible, incompréhensible, mais non arbitraire, comme dit Deleuze, et qui empêche toute récupération de son texte pour une lecture qui réduirait le texte, fût-elle biblique ou quoi d'autre encore. La prise de position que Melville pourrait avoir choisie dans ce débat mentionné par Clark nous intéresse moins que l'issue malheureuse bien qu'ambiguë de ses récits, qui déjouent toute lecture unidimensionnelle. *Billy Budd, Moby-Dick*, « *Bartleby the Scrivener* » montrent qu'un ancien monde s'éteint par l'action des hommes, ou encore s'engloutit dans un passé que plus personne ne peut se permettre de perpétuer, le commun

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 137.

des mortels ne pouvant atteindre à une stature comparable à celle des Originaux melvilliens. Lettre sans références, Bartleby va s'éteindre, lettre morte.

Le conflit entre l'Ancien et le Nouveau Testament relevé plus haut touche les extensions de cette controverse contemporaine à Melville sur les modalités de lecture de la Bible. Agamben considère à sa manière le mode de lecture du notaire, sa perception et ses interprétations sur l'arrêt de la copie de Bartleby. Nous pensons comme Agamben que le notaire perçoit un lien, mais passe à côté d'un mode de lecture pourtant à sa portée:

Comme déjà d'autres fois dans le récit, l'homme de loi fournit l'indication juste; mais, comme toujours, l'explication qu'il en tire ne fait pas mouche. En effet, il insinue que le fait d'avoir travaillé dans ce bureau aurait poussé à l'extrême la disposition innée du copiste au « désespoir livide ». Le déplorable comportement de Bartleby et sa formule insensée s'expliqueraient donc comme le stade ultime, précipité par les circonstances, d'une disposition pathologique préexistante. L'explication est triviale moins parce que, comme toute explication psychologique, elle finit par se présupposer elle-même, que parce qu'elle ne s'interroge pas du tout sur le lien particulier qui unit les « lettres mortes » à la formule de Bartleby<sup>75</sup>.

Prise en elle-même, il semble qu'il manque un complément à la formule (*prefer not to* quoi?). On sait que le complément du « *to* » est sous-entendu, car il est présent dans la phrase à laquelle elle répond. Suivant Agamben, on pourrait supposer une correspondance entre la formule et les lettres mortes, qui sont des lettres sans complément, sans fin, des dialogues suspendus... Ces lettres sans retour rejoignent cette manière qu'a Bartleby de cesser d'écrire, de cesser de répondre, et de cesser toutes activités progressivement, comme si encore une fois, le Dead Letter Office lui avait imprimé une déformation professionnelle, un pli... Clark et Agamben, à leur manière, considèrent aussi que le notaire s'approche d'une compréhension de son scribe, mais qu'il lui manque certains aspects; il lui manque peut-être surtout une distance par rapport à sa propre manière de penser.

Revenons à l'expression de Michael Clark, « *what had been lost, but not yet forgotten* » : ce qui n'est pas encore oublié, ce pourrait être ce qui reste dans le langage et qui peut être réactivé par les personnes qui le connaissent en profondeur et qui en vivent. Comme le

---

<sup>75</sup> AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.*, p. 78.

vocabulaire juridique comporte un ancrage dans les usages anciens, les gens des métiers juridiques seraient censés en reconnaître les origines, et le notaire fait partie de ces personnes. En outre, il faut considérer que même lorsque les lois sont nouvelles, elles sont émises en décalage avec l'apparition d'une nouvelle réalité par rapport à laquelle il a fallu légiférer, et souvent dont les conséquences ne sont pas encore toutes connues. Ceci appelle alors d'autres articles dans le futur, mais en lien avec une réalité qui aura quand même été abordée auparavant. Et même, il faut aussi considérer que certains « criminels » sont en avance sur les lois, profitant de vides juridiques ou d'avenues où des interdits n'existent pas encore. Il n'est ainsi parfois même pas nécessaire de détourner ou contourner la loi. Ainsi, le monde juridique se tient forcément en décalage, en retard par rapport aux événements. Ce caractère « retardataire » du monde juridique fait que les juristes ont un pied dans le passé et un pied dans le présent; le notaire peut donc comprendre le monde « ancien » dont est issu Bartleby et en reconnaître les références au passé; mais tous les praticiens des métiers juridiques ne sont pas également gardiens de la mémoire, et le notaire de l'histoire l'est un peu, mais pas assez pour la situation, semble-t-il. Il ne met pas en œuvre ses aptitudes pour déchiffrer la situation; il n'a pas compris la nature textuelle des agissements de Bartleby. Telles sont nos suppositions.

### **Les préférences contre les suppositions**

Bartleby échoue dans le bureau du notaire comme une lettre au Dead Letter Office, et il reste à retracer à qui elle revient, à qui elle s'adresse. Bartleby lui-même s'est redirigé en cet endroit, on doit lui supposer le savoir de ce qu'il fait! Le scribe tient aussi le rôle du fantôme venu régler *some unfinished business*, soit les textes de l'ancien monde (Courts of Chancery), dont il est le *conveyancer*, le fossoyeur.

Cela dit, qui sait si le destin de Bartleby en aurait été vraiment modifié si le notaire avait su le « lire »? Le fait est que la vie de Bartleby est perdue; mais elle subsiste pour un temps à l'oubli par le texte que le notaire retire de sa fréquentation du scribe (et son « existence » devient immortelle par le génie de Melville). Par ailleurs, le lecteur occupe une position

similaire à celle du notaire, qui est d'interpréter un texte obscur — Bartleby lui-même — et doit chercher du côté des mots pour comprendre. Faire appel à une infinité de sources, de possibles inspirations de Melville pour comprendre le texte sert assurément à nourrir des hypothèses (*assumptions*), mais, on l'a relevé plus haut, il n'y a pas une seule clé de lecture, et de plus les approches de lecture se modifient avec le temps; les hypothèses restent des hypothèses.

À sa manière, autre forme de *conveyancer* (au sens ancien), Bartleby reconduit les mots, les lettres, comme il le faisait au Dead Letter Office, où il les menait à leur suppression, entre autres tâches. Quand il arrive dans le bureau du notaire, c'est tout comme une mutation de bureau, il se retrouve chez une sorte de collègue, un *fellow conveyancer*, mais il y arrive en portant le vieux sens du mot, que le sens moderne oblitère. Il est encore ici question de se trouver à la bonne adresse: Bartleby vise chez le notaire le sens ancien des mots, par préférence ou par nécessité, on ne saurait dire, c'est avec ces anciennes devises qu'il transige<sup>76</sup>. Le notaire, pourtant, ne saisit pas tout à fait cette adresse à l'ancien sens et répond d'un autre lieu, celui du sens moderne des mots qui concernent son travail et son univers légal. C'est ainsi qu'il utilise tous ces termes comme s'il n'en saisissait pas la portée et c'est pourquoi les deux hommes se parlent à partir d'acceptions différentes, de lieux différents qui s'assimilent aux paradigmes différents auxquels ils appartiennent respectivement. Ils trouvent un terrain commun dans les mots aux significations parfois divergentes, ambiguës. On peut imputer à ces ambiguïtés les glissements de paradigmes qui s'opèrent dans le langage; un moyen parmi d'autres. Bartleby est donc aussi *conveyancer*, lui aussi supprime, donc porte une culpabilité; le notaire écrit pour accuser sa propre impuissance, se dédouaner du poids de la mort de son scribe, avouer ce qu'il ne sait pas lui-

---

<sup>76</sup> Par analogie à la préférence, on constate que, dans l'écriture comme dans la conversation de tous les jours, on sélectionne les mots selon un sens particulier qu'ils impliquent; on choisit des termes vieillis, plaisants, équivoques, étrangers, au niveau de langage décalé, etc., pour leur expressivité, pour leur effet (qui est en fait de trouver l'expression juste qui enclenchera le basculement persuasif, soit l'adhésion du récepteur au discours), mais aussi pour leur contenu qui devient parfois ainsi davantage idoine, pour des raisons de poésie subjective, avec les résonances signifiantes qu'il importe de transmettre. Il est à noter que l'équivocité, par principe, est une polysémie relevant de l'émetteur de l'information, alors que l'ambiguïté se situe, se perçoit, du côté du récepteur.

même. Fait-il tout cela pour se culpabiliser et tenter de rétablir un équilibre, remettre les comptes à zéro? Le notaire a ainsi affaire avec le vieux sens de *conveyancer*, qui l'accuse, car Bartleby ramène le sens ancien des mots dans le monde du notaire qui les emploie jusque-là au sens moderne; Bartleby ainsi subvertit le monde du notaire, en plus de renverser les usages langagiers et comportementaux avec son expression *I would prefer not to*. S'il préfère les sens anciens des mots, c'est peut-être parce que ces sens ne trouvent plus d'adresse, comme les lettres qu'il traitait au Dead Letter Office, et que c'est tout ce qu'il connaît, les choses qui touchent leur fin.

La rencontre de Bartleby aura certes marqué la vie du notaire, on peut le croire; on ne sait quel est l'épilogue de cette histoire, si sa vie a repris son cours normal ou s'il s'est lancé dans l'écriture... On sait seulement qu'il y a un avant et un après Bartleby, qui mène ainsi à sa fin au moins une partie du monde du notaire, avec le sens ancien de *conveyancer*, mais dans un monde moderne. En cela, le notaire éprouve une perte, celle de son scribe, mais aussi celle de la richesse du sens des mots, puisqu'avec sa mort disparaissent les sens anciens. Bartleby amène son patron à quitter le monde de l'interprétation selon l'esprit, celui du sens qui a glissé, pour le ramener vers la lecture à la lettre, ce que le notaire ne fera pas; Bartleby qui devait, dans son travail de *dead letter clerk*, ne tirer des textes que l'informatif, force le notaire à épuiser son monde de suppositions et l'amène à rencontrer le texte en tant que tel, à modifier sa manière de lire. Bartleby ne va pas lui montrer comment faire, il ne démontre pas, il n'explique pas, il ne donne pas d'exemple, il devient ce qui est à lire, il ne met son employeur que devant un mur d'incompréhension, qui est lui-même, Bartleby, l'énigme à décrypter:

*The next day I noticed that Bartleby did nothing but stand at his window in his dead-wall revery. Upon asking him why he did not write, he said that he had decided upon doing no more writing.*

*"Why, how now? what next?" exclaimed I, "do no more writing?"*

*"No more."*

*"And what is the reason?"*

*"Do you not see the reason for yourself," he indifferently replied. [B, 31, 32]*

Autant Bartleby se donne à lire tout d'un bloc (*what you see is what you get!*), autant il ne révèle rien et c'est au notaire de faire l'effort de comprendre, de « voir » la raison. La question de Bartleby « *Do you not see the reason for yourself* » (donnée sans même le point d'interrogation, seulement sous forme interrogative, ce qui transmet le ton « indifférent ») comporte une équivoque: autant elle signale au notaire qu'il devrait comprendre ce qui est une évidence, autant elle est une critique polie pour dire qu'il tourne la raison à son avantage, critique que le notaire ne semble pas avoir relevée... Pour sa part, mis devant un univers de possibles aussi vaste, le notaire cherche des détails signifiants pour ensuite les surinvestir de sens, mais c'est pourtant la méthode de lecture qui lui manque. Non pas qu'il manque de méthode, au contraire — on le saura —, mais il n'a pas celle qui convient pour appréhender Bartleby. Le scribe, une fois sa tâche accomplie, peut ne rien faire. Mais pour le notaire, lorsque ce « rien faire » reste stérile et qu'il ne peut comprendre ce qui est en cause, se perdant dans ses suppositions et interprétations, alors Bartleby meurt, au figuré, bien sûr, mais aussi dans les faits, dans cette histoire qui est aussi une rencontre du littéral et du figuré.

En fait, ce n'est pas tant Bartleby qui provoque ce changement que le changement qui doit s'opérer chez le lecteur. Le ressort de sa subversion est de ne pas répondre, de ne pas parler du même lieu que son interlocuteur, comme en psychanalyse l'analysant parle et attribue à son psychanalyste une place dans son propre univers de sens, alors que c'est quand l'analyste répond d'un autre lieu que le travail de remise en cause du langage devient le plus efficace, en ouvrant une brèche dans l'univers imaginaire (équivalent chez le notaire à l'univers des suppositions) de l'analysant. Cet autre lieu, dans le texte, serait, par exemple, de répondre du type de lecture ancien, celui-ci d'avant les « changements administratifs », ce qui ajoute à l'efficacité de la formule de Bartleby. C'est le retournement du mode de lecture vers le sens littéral, et le mouvement du sens moderne vers le sens ancien qui est causé par la présence de Bartleby; on ne saurait présumer de ses intentions. Ce n'est que l'ensemble des données textuelles qui nous mène à cette affirmation. Qui plus est, Bartleby renverse la relation patron-employé, au sens où le notaire respecte les volontés de son scribe au point de ne plus lui demander certaines choses qu'en temps normal il exigerait

d'un employé; c'est aussi Bartleby, qui, sans rien faire, pousse le notaire vers la porte de son propre bureau; c'est le notaire qui plie! Il était même prêt à l'inviter vivre temporairement chez lui. Il s'établit pratiquement une relation d'*alter ego* (de *fellowship*, comme vu plus haut) entre les deux personnages. Émise par certains auteurs, l'idée de Bartleby comme double du notaire est une interprétation qui semble un peu exagérée lorsqu'on ne veut que du réalisme pour comprendre un texte, mais elle se tient et fonctionne au plan imaginaire, Bartleby étant alors assimilé à la part refoulée du notaire (les autres scribes pouvant aussi incarner une part du notaire)<sup>77</sup>. D'ailleurs, cette approche fait de Bartleby un être immatériel, inventé, forgé, fictif, en somme, et ce caractère rejoint notre lecture.

Remarquons aussi que, plus généralement dans cette nouvelle, le renvoi aux sens premiers a aussi beaucoup à faire avec les lieux pris au sens propre, les endroits, les espaces, les propriétés, qui sont des lieux, des édifices, la rue, *a fortiori* Wall Street. Le glissement de sens mène souvent d'une topographie réelle vers une image mentale. Bartleby, d'où il se tient dans son paradigme ancien, permet au sens ancien des mots de se réactiver et de prouver leur efficacité par une véritable subduction (comme une plaque tectonique vient s'installer sous une autre pour la déplacer ou agir sur elle), une subversion du sens. En poursuivant avec notre métaphore géologique, on peut considérer que les êtres qui se trouvent sur la plaque du dessus n'ont pas nécessairement conscience de ce qui se passe et qui les dépasse en temps et en envergure... Ces ambiguïtés non levées et non résolues par le notaire concourent à expliquer son ambivalence et sa relative passivité dans les prises de décisions. Il suggère aux autres — à Bartleby, à ses scribes — les comportements à adopter, mais ne sanctionne que rarement le cours des événements par des actes qui lui sont propres.

Au fond, à cause de sa rencontre avec Bartleby, le notaire accomplit bel et bien le sens premier des mots ci-haut mentionnés dans cette citation de Susan Weiner à propos des mots

---

<sup>77</sup> Par exemple, voir MARCUS, Mordecai, « *Melville's Bartleby as a Psychological Double* », dans MILLER James E., Jr., and Bernice SLOTE (éds.), *The Dimensions of the Short Story*, New York, 1965, p. 539-45, ou ROGERS, Robert, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.

d'origine latine revêtant un sens juridique particulier. Cette rencontre fait de son véritable travail une tâche secondaire, témoin les efforts mis pour comprendre son scribe, l'affect débordant qu'il éprouve à régler puis fuir les soucis amenés par Bartleby. Le scribe lui-même devient cet appel qui éloigne du travail. Bartleby *est avocation!* Et c'est bien le notaire qui le côtoiera dans son trajet vers la mort (« *the early meaning of conveyancer had to do with suppression rather than transmission [...] to steal, purloin, to take away secretly* » et le notaire brise le silence avec son texte): ne pouvant supporter l'inévitable devoir de se débarrasser de Bartleby, il fuit son bureau et les gens de l'édifice se chargeront du reste... Pourtant, et c'est en partie la nature tragique du texte, le signifiant et la mort le rattrapent, pour ainsi dire : c'est lui qui constate la mort de Bartleby, qui recueille ses restes devant le mur, arrivant à peine dans les vingt minutes suivant son décès. Il remplit sa fonction d'*accompagnement*, de véhicule, de convoyeur entendue dans *conveyancer*. Avant la mort du scribe, le propre travail de l'avocat devenait un travail surnuméraire, une distraction des soucis et des interrogations que lui amenait son clerc, tellement celles-ci étaient présentes et obsédantes.

Cet ensemble d'ambiguïtés et de sens en opposition s'avérerait problématique en regard d'une lecture « juridique » de la nouvelle, si l'on voulait comprendre l'univers légal du notaire, en prenant appui sur la maîtrise du langage attendue de lui. En revanche, cette polysémie fait les délices d'une interprétation littéraire et souligne la maestria de Melville. Dans le domaine juridique, les législateurs tendent aux formulations les plus univoques possible. Il reste qu'en employant des mots dont les racines remontent à des temps anciens, avec en prime une évolution de la langue dans un domaine précis qui fait concurrence au langage courant, les sens s'accumulent, font du texte un palimpseste. Les mots surprennent ainsi par les contradictions qu'ils soulèvent. Point alors l'humour de Melville, qui joue largement d'ambiguïtés.

En sa qualité de « *drawer-up of all sorts of recondite texts* », le notaire est donc encore capable de lire dans les textes obscurs, ces textes relevant d'un langage spécialisé et d'anciens usages. Il se trouve saisi, malgré lui, d'un dossier particulièrement difficile à

déchiffrer, soit le mystère Bartleby. Le terme *recondite* indique que les textes traités par l'avocat sont obscurs, abscons, au point qu'il faille l'engager, lui, le professionnel, pour comprendre, expliquer et utiliser ces textes (et, par extension, par le choix de l'auteur, il s'applique à expliquer le mystère de Bartleby qui se présente comme un être *indéchiffrable*). Il a trouvé un moyen approprié pour parler de Bartleby en employant des tournures négatives, adoucissantes. À notre tour, nous devons nous attarder sur ce que ces termes atténués recèlent, ce qu'ils impliquent et suggèrent et ce qu'ils tendent à occulter.

L'usage de la prétérition, de la litote, de négations et de procédés d'atténuation du langage ne fait pourtant pas disparaître la mort et la violence qui reparaissent autrement<sup>78</sup>. Ces procédés et les termes qui créent les ambiguïtés relevées plus haut posent la question de l'intention, de la volonté, du *mens rea* face à l'*actus reus*. Qui est coupable de la mort de Bartleby? Notons que de surcroît la plupart des ambiguïtés relevées plus haut proviennent de sens anciens refaisant surface non de façon consciente, mais plutôt mis en acte dans les événements, et les mots avèrent ainsi un sens oublié, omis. Malgré toutes les pirouettes langagières, le notaire reste confronté à la mort du scribe. Avait-il une volonté d'homicide? Probablement pas consciemment... Soucieux de sa propre expression, de son style et de son crédit, agissant avec prudence, il tente de comprendre Bartleby avec les suppositions qui appartiennent à son univers de notaire, mais Bartleby avec sa formule vient faire éclater son univers lisse et son apparence de maîtrise. Cette mécanique de renversement mise en œuvre simplement par les sens anciens des mots souligne à quel point les mots portent vie et mort et que leur efficace a une portée réelle sur les êtres.

La préférence, sans explication, s'approche de la litote; *I would prefer not to* pourrait être compris comme une litote, une formulation polie pour dire non; et le notaire, bien qu'il soit

---

<sup>78</sup> Un processus semblable prévaut, par exemple, dans les régimes oppressifs: pour décrire des réalités violentes, on choisit des mots pour en atténuer l'impact et détourner la révolte qu'ils inspirent, pour endormir les masses et continuer à faire travailler des gens dans ces desseins sans trop qu'ils s'en formalisent — par exemple, « la solution finale » pour l'extermination des Juifs; la « disparition » pour parler de kidnapping et d'assassinat, pensons également au régime argentin des années 1976-1983, etc. Élie Wiesel, dans *Signes d'exode*, aborde ce sujet du détournement du sens des mots dans la bureaucratie du parti nazi en Allemagne.

habile avec ce genre de négations, prend pour vraie sa supposition et interprète généralement cette phrase comme un refus. Par contre, il laisse à Bartleby la prérogative de la (non-)préférence, au point d'ériger en système de pensée la position de Bartleby. Le scribe devient alors homme de préférences alors que lui, le juriste, est homme de suppositions. En fait, cette formule prise comme litote amène un « doute raisonnable » en réponse aux suppositions du notaire, et même, amène l'impossibilité de fonder ce doute et donc place l'interlocuteur devant l'obligation de suspendre son jugement devant un fait (Bartleby veut-il ou non? Fera-t-il ou non la chose demandée?). Comme le soutient Agamben, la formule de Bartleby fait écho aux philosophes sceptiques. L'avocat, lui, devant un fait, va systématiquement trop loin avec ses suppositions et surinvestit de sens les faits qui se présentent à lui.

La loi aliène tous et chacun, car « nul n'est censé ignorer la loi ». Comme tous, Bartleby tombe sous le coup de la loi, mais à la différence de tous, il se situe avec toutes ses idiosyncrasies là où la loi ne peut l'atteindre. Il se pose comme singleton dans un ensemble, cas particulier dans un vide juridique. Ainsi, il se dérobe systématiquement à la loi, ou plutôt il en annule l'effet. Bartleby est soumis aux obligations contractées par toute interaction sociale (répondre à une question, exécuter une tâche faisant partie de son lot de tâches professionnelles, etc.), mais il s'y dérobe aussi de manière systématique. Comme si, précisément par ses préférences étonnantes, il ne tombait pas sous le coup de la loi. Comme si, par ses préférences, il avait trouvé le moyen de n'être répréhensible en rien, en trouvant un endroit où, dans les échanges civiques, il restait bienséant et urbain, mais fondamentalement coupé du monde, « désobligé ». De cette manière, il est *unaccountable*. Sa résistance n'est pas opposition, elle est préférence. Il se situe dans une sorte de vide juridique, celui où il répond en usant du langage comme ses pairs, mais où il ne répond pas du même lieu de langage, puisqu'il parle à partir d'un autre paradigme. Il décline poliment les demandes qui lui sont adressées, de telle sorte qu'on ne peut contraindre son libre arbitre, dût-il passer pour un excentrique. Sa préférence n'entraîne aucune action : ce n'est pas parce qu'il « préfère ne pas » qu'il fera pour autant le contraire de ce qui lui est demandé. Préférer ne pas n'implique aucune action subséquente. Bartleby est également,

malgré tout, irrécupérable par la loi applicable à tous. Il se retrouve en prison comme un déchet, mais aussi comme on met un objet inutilisable au débarras (le narrateur mentionne, lorsqu'il aperçoit Bartleby étendu, avant même de constater la mort: «*I saw the wasted Bartleby*» [B, 44]). Déchet, rejet, tel l'objet a, Bartleby s'est montré impossible à cerner et incorporer dans un univers légal. Que faire d'un tel objet? Ses comportements étranges s'avèrent problématiques dans une économie d'efficacité. Mais dans l'économie du texte, le vide qu'il ouvre est fondamental, c'est la spécificité et la singularité du texte de Melville. Dans un bureau, on ne peut garder un homme *unemployed*, faisant alors affront à la productivité et à la rentabilité (sans parler de la réputation du patron qui en souffre!). Avec ses agissements, il ne tombe sous aucun chef d'accusation raisonnable, mais pourtant se retrouve en prison; dans un combat juridique, une *épistémè* doit l'emporter sur un autre, ou alors il faut trouver des accommodements. L'univers épistémologique du scribe est insoluble dans le monde des suppositions du notaire.

Les écrits notariés constituent les témoignages des relations entre les êtres, les transactions, les transmissions. La spécialité du cabinet de notaire touche les transactions commerciales de particuliers ou d'entités commerciales en regard de la loi, de l'État. Or, Bartleby est celui qui, en son temps, brise cette chaîne, en court-circuitant ce système de transmission. Pourquoi? Serait-ce qu'il est au bout de la chaîne de transmission, en tant que brûleur de lettres aux destinataires inconnus au *Dead Letter Office*? Qu'il se situe là où il n'y a plus de réponse possible? Serait-ce qu'il s'inscrit dans un système de références, dans un univers « épistémologique » différent, celui des « préférences » alors qu'on s'attend à ce que la population entière roule sur celui des « suppositions »? Ou encore, serait-ce que dans la chaîne des échanges, il répond d'un autre lieu que celui des gens autour de lui? En le considérant homme de préférences plutôt que de suppositions, comme l'est son patron qui nous fait croire que l'ensemble des gens autour de lui partage le même régime de signes, on pose Bartleby comme fondamentalement différent dans son rapport au monde. Cette différence s'explique moins qu'elle ne se constate dans les univers de sens que nous relevons dans notre analyse.

Pourtant, ce Bartleby, on ne peut l'accuser de rien: il reste toujours dans les limites de l'échange, donc reste « légal », mais pourtant défie les attentes du comportement en société, les règles de la conversation en premier lieu! Il défie par ailleurs les attentes en ce qui concerne les comportements usuels au travail : exécuter les tâches pour lesquelles on est employé et obéir à un supérieur. Enfin, en matière de comportement dans la vie en général, pour l'époque et pour Wall Street, il manque à séparer les lieux qui concernent le travail et la sphère privée. C'est donc avec stupéfaction que, par un bon dimanche, l'avocat découvre Bartleby dans ses bureaux de même que ses effets personnels qui montrent le dépouillement dans lequel vit le scribe. Mais qu'est-ce que le notaire allait-il y faire lui-même? Travailler le dimanche? Pas d'explication là-dessus, mais il fallait bien une transgression quelque part... en l'occurrence, de la part du notaire. Notons que les deux hommes se rencontrent hors du travail, dans un temps qu'ils occupent de façon personnelle. Cet événement accuse la singularité de Bartleby et le place définitivement dans une catégorie à part. Il est différent des autres êtres humains, bien que relié à eux par une « mélancolie fraternelle ». Cet événement trouve une suite définitive (dont on ne saura jamais si elle y est liée de façon causale): Bartleby cessera ensuite d'écrire et le notaire ressentira une sorte de dérélition; celui-ci cherche alors consolation et compréhension dans la lecture de Priestley et Edwards (pour peu d'effet). Ainsi, Bartleby, avec ses non-réponses et ses préférences, détourne les interdits de la vie en société, mais sans véritable transgression. Bartleby ne refuse jamais carrément ce qu'on lui demande; simplement, il « préfère ne pas ». Il n'offre ni opposition ni résistance; il a simplement autre chose à considérer. Il n'enfreint rien; il n'exprime pas même d'opposition à proprement parler. Il ne désire rien; en fait, il semble que son désir se place dans la négation d'une assertion qu'on lui propose, dans l'annulation de celle-ci. *Man of preferences*, Bartleby sait jouer avec les attentes et, en quelque sorte, sait les décevoir, mais tellement, tellement poliment... et pourtant, il semble que ce ne soit pas de politesse qu'il joue, mais de simple économie de moyens, comme un agonisant doit modérer ses transports. En résonance avec le notaire qui emploie largement la litote, Bartleby choisit aussi « le moins qu'il puisse dire », l'expression irréductible, avec sa formule.

Par son travail de clerc dans un cabinet de loi, Bartleby redouble son appartenance au monde de la loi puisqu'il travaille pour un notaire, qui, lui, atteste les changements de propriétés (immeubles et terrains) en dressant les documents légaux de ces transactions et leurs copies officielles. Le notaire, ironiquement, fera un « transfert de propriété » et fuira carrément ses locaux, *premises*, devant l'impossibilité d'en déloger Bartleby. Ici, au sens propre, Bartleby a trouvé sa niche et s'y installe avec une ferme préférence. Bartleby élit domicile dans un lieu physique appartenant au domaine légal, mais aussi au domaine du commerce, puisque l'avocat narrateur a pour clientèle les cambistes et les spéculateurs autant que des particuliers de Wall Street, secteur qui s'affirme déjà au XIX<sup>e</sup> siècle comme haut lieu du commerce et des échanges de capital. En fait, durant la décennie 1850, New York connaît une croissance qui préfigure la mégapole qu'elle est aujourd'hui; c'est aussi un moment charnière dans le type d'économie qui structure le développement de la nation américaine. Dans « *Bartleby* », la loi et le capital sont en lien étroit, et le capital a de plus en plus la loi de son côté, sauf dans le monde où œuvre le notaire (les Courts of Chancery). Le texte se situe à l'époque charnière d'un changement socio-économique et d'un changement politique, soit la nouvelle Constitution de 1846 dont il est question en filigrane du texte. La loi et le capital se lient notamment par le concept de propriété, dont le notaire consigne la circulation (ce qui fait aussi appel à la succession, à la transmission), mais aussi, dans le texte qui nous intéresse, par les lieux physiques où est campée l'action de la nouvelle, Wall Street, rue du mur, où Bartleby cesse de travailler pour s'adonner à ses *dead-wall reveries*. Dans cette nouvelle, les lieux sont proprement des espaces de pensée. Wall Street, lieu de spéculation, est aussi lieu de suppositions, pour le notaire<sup>79</sup>.

Il est difficile de ne pas faire comme le notaire lui-même et succomber aux interprétations, aux suppositions soudainement érigées en vérités légitimes, par exemple croire que Bartleby souffre d'une vision affaiblie. « *Bartleby the Scrivener* » est aussi un texte qui met en cause la manière d'ériger des vérités en système et comment, à partir d'une assertion

---

<sup>79</sup> Melville fut employé pendant longtemps au service des douanes, le Custom Revenues Service; le service des douanes est un lieu où l'on décide de faire circuler ou non les êtres et les choses...

prise pour vraie, on y agglutine une série d'autres assertions qui de fait trouvent leur légitimité. Bartleby offre un frein radical à cette tendance. Il le fait d'abord par sa formule réitérée, qui débout les intentions et les attentes de l'interlocuteur, jusqu'au langage même, puis par l'arrêt de toute activité professionnelle, tout en demeurant dans les locaux de son employeur. Toute sa force réside dans sa persistance. Cependant, le notaire, homme aux habitudes confortables, « homme de suppositions », peine à stopper ce « mouvement » pour accepter Bartleby dans tout ce qu'il comporte d'inexplicable. On le voit par les extensions saugrenues de ses pensées qui se répercutent dans ses comportements, devenant à leur tour changeants et débilissants. Le notaire reste *safe* pour lui, il cherche à se dégager de toute responsabilité. Mais devant autant de versatilité, on se demande si on peut lui faire encore confiance...

### **Conclusion: faux et usage de faux?**

Si Bartleby a rempli toutes ses fonctions pour ensuite considérer sa place comme acquise auprès du notaire, on ne saurait le dire; de toute manière, procéder ainsi serait appliquer la doctrine des suppositions du notaire alors que Bartleby est un homme de préférences. Il a préféré rester, c'est tout. Ou plutôt, il a préféré ne pas partir, sans donner d'explication. D'autre part, cette préférence est presque son crime et, en l'occurrence, elle l'amènera en prison, dans un lieu où se retrouvent les exclus de l'économie des échanges sociaux. Cependant, il est avéré que les détenus reproduisent *intra-muros* un univers d'échanges parallèle, auquel Bartleby lui-même se montre réfractaire, ce qui le place encore en situation d'exception<sup>80</sup>. La rencontre avec « l'homme de la bouffe » (ou le *grub-man*, *Mr. Cutlets*) qui montre que les prisonniers ont deux sources possibles de nourriture, celle qu'il

---

<sup>80</sup> « *What! surely you will not have him collared by a constable, and commit his innocent pallor to the common jail?* » s'était dit le notaire [B, 43]. On ne peut quand même pas le mettre dans une prison ordinaire, il lui faut une prison extraordinaire... Finalement, il reçoit un traitement spécial aux Tombs : « *Being under no disgraceful charge, and quite serene and harmless in all his ways, they had permitted him freely to wander about the prison, and especially in the inclosed grass-platted yards thereof. And so I found him there, standing all alone in the quietest of the yards* » [B, 50].

fournit et celle de la prison, ainsi que les privilèges qu'il présente en sous-entendu<sup>81</sup>, informe de la radicale et volontaire exclusion de Bartleby même parmi les exclus.

De son côté, de l'embauche de Bartleby jusqu'à la prison, le notaire jouera de suppositions et échafaudera continuellement les conséquences et les enchaînements de ses raisonnements. En fait, ce réflexe est bien celui du déploiement de la pensée, et le système juridique devient paradigmatique de cette manière de faire puisque ce système se fonde sur l'écrit. Il se veut général et représente censément les valeurs et les priorités d'une société ainsi que les fondements qui la définissent et l'organisent, mais il faut continuellement les départager dans la lecture<sup>82</sup>. Pour le notaire, l'habitude de frayer avec les textes de loi a renforcé ce réflexe de pensée qui enchaîne les suppositions. À son insu même, dans la logique du texte, une transmission s'opère de Bartleby à lui, alors que le scribe vient terminer de recopier des textes qui concernent une institution vouée à la disparition, celle des Courts of Chancery. Il reconduit les documents de cette institution vers leur fin comme il traitait les lettres mortes. Dans le cabinet de notaire, la présence seule Bartleby ne peut suffire à renverser le mode de lecture vers le littéral. Bartleby, par sa présence, pose une véritable question de lecture, une énigme qui est celle des mots et de leur bagage littéral; il faut s'attarder à comprendre la logique, l'économie de cet être excentrique, ce que les autres personnages échouent à faire. Qu'est-ce que lire « selon l'esprit »? C'est se fonder sur une supposition essentialiste, celle de connaître assez le sens général d'un texte (par l'étude de jugements antérieurs, de la jurisprudence) pour détenir « la bonne » interprétation. La nouvelle montre aussi que le sens d'une interprétation peut être renversé et qu'il faut se méfier d'une prétendue essence du texte. C'est alors que les préférences de Bartleby s'opposent aux suppositions du notaire. L'institution des Courts of Chancery elle aussi cadre avec l'univers de Bartleby, car elle est destinée, lors de débats qui tournent au traitement procédurier et légaliste, à trouver un terme final. C'est un type d'arbitrage légal

---

<sup>81</sup> Parmi ces privilèges : prendre un repas dans *Mrs. Cutlets' private room* [B, 51], détail éliminé dans une version postérieure à celle de 1853; serait-ce question de ne pas dévoyer le lecteur?

<sup>82</sup> L'interprétation juridique a été le cœur d'un débat herméneutique entre Richard Dworkin et Stanley Fish dans les années 1980, les pratiques d'interprétation du texte de loi fournissant le modèle principal pour penser la question de l'interprétation textuelle en général.

pratiquement discrétionnaire qui, finalement, est concurrent de celui qui prévaut. En effet, tout travail de décision juridique et d'interprétation de la loi fait forcément appel à une part, aussi réduite soit-elle, de subjectivité; un individu est autorisé à user de sa connaissance des lois et de son expérience pour trancher dans des différends qui concernent le bien commun d'une société. Les Courts of Chancery interviennent pour régler des cas lorsqu'un autre type de jugement atteint ses limites... Cette cour sera abolie, et avec elle sa dimension subjective, qui était moins orientée sur la lettre, mais plutôt sur l'esprit, donc sur cette dimension qui se rapporte à un exercice un tant soit peu plus libre de la subjectivité du juge, de ses *préférences*, pour ainsi dire, bien qu'il doive les suivre avec circonspection. Cette abolition ouvre la porte au légalisme. La lecture littérale redevient pertinente.

Dans la logique absurde et comique de cette histoire, le notaire serait, passivement, le responsable de la mort de Bartleby, en sa qualité de *conveyancer*. C'est le sens ancien des mots non pas qui a vaincu, mais qui conclut avec la mort de Bartleby et qui ainsi se pose comme un retour en force, momentané, de ce qui semblait inactif et inoffensif. Ce « moment » est bien celui du temps vécu en compagnie de Bartleby, celui de la rédaction du texte qui parvient jusqu'à nous, un épisode dans la vie du notaire narrateur, mais assez durable pour lui faire reconduire, malgré lui, ces sens anciens (notamment ceux des termes décrivant les personnes et leurs tâches). Ainsi, ils restent actifs et apparaissent comme les forces de Bartleby, les éléments mêmes qui le rendront immortel, lui autorisant ses préférences. S'il rend son scribe immortel, toutefois, il est aussi actif dans sa mort que l'est Bartleby dans le crime qui l'a mené en prison: soit absurdement passif (Bartleby est « coupable » de vagabondage, *vagrancy*, alors qu'il est immobile à l'intérieur d'un immeuble). C'est par omission que les choses se font, en quelque sorte. Il le tue et à la fois ne le tue pas par les mots; encore une expérience sans vérité. Les personnages, en soi, ne *font* rien; les mots agissent à leur place, et c'est ce qui fait une histoire, une nouvelle, un roman. Il y a responsabilité, culpabilité latente pour la mort de cet homme. Homicide involontaire? Bartleby reste *unaccountable*, irresponsable, impunissable, il ne s'explique jamais, mais pas le notaire, car ils ne sont pas du même univers de discours. Le notaire tente alors de rendre compte de cette histoire, d'en être quitte avec cet informe malaise

devant la mort de Bartleby. L'exclamation finale, qui sonne comme un soupir d'impuissance, ne permet pas de savoir s'il a réussi son entreprise, compte tenu de l'ambivalence de ses sentiments à l'égard de Bartleby... mais la mise en récit est une manière d'en découdre avec cette histoire : il n'a rien pu faire d'autre que la transmettre. C'est déjà ça!

Bartleby, pour sa part, est lui-même *recondite text*. Et si le scribe est coupable d'un crime, c'est de faire obstacle à la circulation des signifiants, ceux de l'univers du notaire; alors que par sa présence, il entérine la persistance de sens anciens; il ne fait que les poser, pour qui pourra les « recueillir ».

À relever dans « *Bartleby the Scrivener* » les occurrences de termes qui appartiennent au vocabulaire juridique et qui ouvrent sur des acceptions en voie de disparaître (subsistant presque uniquement à travers le monde légal), on découvre que ce domaine était tout indiqué pour Bartleby. Là, il échoue pour vivre la fin de sa vie, s'acquittant de tâches où l'écriture et le langage ne servent pas des visées créatives; copier est moins demandant. Il cessera tout de même de copier. Bien sûr, l'activité d'écriture du copiste laisse des traces pour contrer le passage du temps, mais plus encore, elle est une reproduction d'un écrit déjà constitué, qui plus est qui se conforme à des normes strictes de présentation et d'ordonnancement. Pour les employés de ce cabinet de notaire qui sont aussi des exécutants, le travail ne demande pratiquement aucune créativité, ni jeu sur le langage, d'autant plus que la spécialité de ce bureau est la reconduction (*conveyance*) de titres de propriété (le notaire se dit *title-hunter*, travaillant à partir de *title-deeds*). Les êtres effectivement reconduisent sans modifier. Dans cette histoire, la modification du sens vient de l'origine des mots, là où gît leur efficace. C'est aussi sur la performativité des mots que se fonde la loi. On assiste dans la nouvelle à une autre manière de *purloined letter*, car les sens se chassent l'un l'autre, et les anciennes acceptions qui s'oublient dans le langage courant sont réactivées par l'étymologie. Il est d'ailleurs intéressant de se demander où se situe l'« ombilic » du sens d'un mot: est-ce au plus loin que l'on puisse reculer dans l'étymologie? Ou avant toute apparition de sens figuré? Lorsqu'une étymologie devient

désuète, comment le sens continue-t-il à agir, en latence? Qu'est-ce qui est engendré par la « réactivation » d'une étymologie (c'est-à-dire à en ramener la mémoire, en premier lieu)? On peut poser une concurrence de sens, mais alors, quand un mot exprime à la fois une chose et son contraire, l'expression devient problématique, se charge d'ambiguïtés à lever, à dérouler, à expliquer, comme dans cette nouvelle où l'identité d'un personnage se renverse (par exemple, le *conveyancer*). L'entreprise qui fait chercher du sens dans l'étymologie, largement explorée dans les textes déconstructionnistes, permet de donner certes un surplus de sens, mais en fait, elle n'explique rien, elle n'est pas un argument en soi et ne permet pas de fournir une causalité, à moins, et c'est là un fondement psychanalytique, que soit posée la performativité du mot et l'influence qu'elle induit sur l'organisation psychique. Toutefois, dans cette nouvelle, la somme des mots relevés est assez importante pour penser à une systématisation du procédé, sans savoir, cependant, si c'est volontaire de la part de Melville. La question va encore plus loin : jusqu'à quel point peut-on supposer la maîtrise du langage à un auteur? À sa décharge, on peut lui supposer, en tant qu'homme de lettres, le souci du mot juste, même s'il n'aurait pas nécessairement pu donner chaque étymologie. Par performativité, il n'est pas seulement question d'actes de langage de type verbe à l'impératif, tel qu'on peut les imaginer constituer le surmoi, mais de la façon dont un signifiant s'inscrit dans l'inconscient, par toutes ses occurrences homophoniques et son réseau de synonymes et d'analogies, et plus encore par l'homophonie — ce qui a développé ce style particulier de discours et d'écoute soutenu par Lacan, bien que souvent décrié ou tourné en dérision. Cette inscription a bien une efficacité, si l'on accepte la théorie de l'inconscient. Mais jusqu'à quel point le sens latent, ancien, caché, oublié, des mots a-t-il un effet sur l'inconscient, sur nous et nos actes? Quel est l'effet de la « réinjection » d'un sens oublié ou délaissé dans l'usage moderne d'un mot? Le simple fait de porter à la connaissance un sens oublié permet de prendre acte de ce sens et de lui donner une place dans une interprétation, ce qui déjà le rend actif. Simple ajout de signifiante? Si, dans la transmission, on fait appel, de manière volontaire ou non, à une polysémie et qu'elle n'est saisie ni dans son caractère poétique, ni, à tout le moins, dans la pluralité des sens directs qu'elle comporte, et si du côté de la réception, un seul sens n'est retenu et qu'il est

reconduit, qu'arrive-t-il des autres sens méconnus? Ils restent latents, tout comme les sens anciens d'un mot et son étymologie sont « inclus » dans un mot utilisé alors que son sens a glissé au fil du temps. Dans le cas d'un texte comme celui qui nous intéresse, les mots sont écrits, organisés selon un sens donné, et restent disponibles pour l'interprétation, sans nécessairement révéler leurs secrets si on ne va pas les chercher (*to grub* — premier mouvement de notre travail, qui sert à ouvrir les sens). Autrement, comment ces sens inclus dans « le trésor des signifiants », font-ils retour? En délire? Ou plus heureusement, dans une création<sup>83</sup>? Les sens passifs et actifs s'unissent en une seule colonne, créant parfois de l'ambiguïté, des paradoxes: on pourrait aussi arguer qu'il y là la matière même de l'inconscient. Si l'on voulait personnifier Bartleby, on pourrait en faire une incarnation de la mémoire ou de tout objet de mémoire, qui devient inactif, dépérit et meurt, jusqu'à ce qu'il soit exhumé... toute tentative d'ajouter à l'objet de mémoire travestit le passé, alors que laisser parler l'objet par les éléments et caractéristiques qu'il présente peut révéler beaucoup.

Dans cette histoire, ce qui a retenu notre attention se résume à des questions de circulation, autant de la reconduction de mots, de sens, que les phénomènes encourus par l'arrêt de circulation, jusqu'à l'existence de circuits ou réseaux parallèles où les sens circulent et deviennent alors des événements marginaux, voire illégaux. Il est aussi, évidemment, question de la reconduction du texte littéraire de lecteur en lecteur. Pour Bartleby, l'arrêt de la circulation de mots commence avec la réitération de la formule — avec une finale où le complément est sous-tendu, ou carrément manquant — qui d'abord bouleverse les habitudes conversationnelles au point de faire supposer au notaire que Bartleby n'est pas un homme qui pense comme lui; puis vient l'arrêt de la copie. Le notaire semble dans le juste : en effet, Bartleby appartient à un autre régime de signes, à un autre univers de lecture et de rapport aux mots. L'arrêt de la circulation des signifiants se poursuit avec l'absence de réponse pure et simple aux adresses de ses interlocuteurs. En cessant de travailler, Bartleby

---

<sup>83</sup> Dans la théorie lacanienne de la psychose, ce qui est forclos — terme provenant du vocabulaire juridique — fait retour dans le Réel pour le psychotique, sous forme de délire.

devient le grain de sable dans l'engrenage des habitudes du monde du travail, ajoutant à la logique absurde du bureau du notaire où déjà il faut deux scribes pour faire le travail d'un seul. Bartleby entretient un lien très personnel avec ces arrêts de circulation, si l'on en croit cette rumeur voulant qu'il ait travaillé aux Dead Letter Office, endroit qui regroupe les lettres par lesquelles se trouvent coupés toutes sortes d'échanges, par erreur dans l'adresse ou par impossibilité de la faire parvenir au destinataire prévu. Lapsus incarnés dans une lettre, ces documents se retrouvent analysés par les fins limiers, *readers of nice perceptions*, que sont les employés du Dead Letter Office. Avant de copier, Bartleby lisait, si la rumeur dit vrai.

Le notaire tente d'établir un compte rendu et de régler ses comptes avec son scribe; toutefois, il faillit à la tâche, car son compte rendu se bute à un impossible. Il ne peut établir une biographie satisfaisante de Bartleby, parce qu'il ne peut confirmer certains aspects de la vie de son scribe, mais aussi parce qu'il ne comprend pas comment vit son scribe, comment il pense. Il constatera sa mort, dans l'impossibilité d'avoir eu accès à une communication satisfaisante avec lui, ni avoir pu s'expliquer avec lui. Il tente d'en découdre avec la mémoire même de son ex-employé en se tournant vers un destinataire indéterminé une fois que le scribe est décédé. Son texte, comme on l'a relevé, pourrait aussi bien être une déposition après la mort du scribe, un témoignage à la cour, une confession de la part d'un *fellow criminal*, d'un complice dans un crime que le notaire même ne comprend même pas, voire une lettre de suicide, si l'on tire jusqu'à ses extrémités l'interprétation de Michael Clark, selon laquelle le notaire s'identifie au meurtrier dans le cas de Colt et Adams. *Count* tient de l'univers de la comptabilité, des chiffres et de l'économie (les scribes étaient initialement ceux qui tenaient les comptes), univers évidemment lié à celui de Wall Street, théâtre de cette histoire. *Count* se lie aussi à l'univers du travail du notaire, qui rend compte des transactions entre titres de propriété, jeux d'achat et de vente. *Accountability* se rapporte, également, à la responsabilité (à l'imputabilité), à laquelle Bartleby ne semble pas tenu, car il n'entre pas dans le même système rationnel que son entourage, et ainsi il ne donne jamais de raison pour ses préférences. Mais dans *accountability*, il y a le radical *count*, chef d'accusation, qui se lie au monde de la loi, celui du notaire. Le chef d'accusation

permet d'arrêter, de mettre hors circulation, voire d'amener à la mort, qui est l'arrêt par excellence<sup>84</sup>. En suivant les termes de loi inclus dans ce texte, mais aussi les mots qui se démarquent avec certaines insistances, accentuations ou répétitions, nous constatons la subduction du sens qui s'opère avec la réactivation du sens ancien des mots en lien avec le travail du notaire. On en exhume (creuser, *to grub*) les sens anciens, en retournant à une manière de lire qui n'est pas celle du notaire, mais qui serait celle de Bartleby. Bartleby est *conveyancer* de lettres mortes, puis devient lui-même lettre morte (*Doesn't it sound like dead man*, un homme mort?) et c'est le notaire qui est le *conveyancer* de cet homme, c'est lui qui le mène à sa mort.

Effectivement, l'avocat remplit son rôle de *conveyancer* au sens premier du terme, car c'est lui qui accompagnera Bartleby vers sa mort, le retirera de la circulation, mais par la négative, par la non-action, par l'omission, en créant un vide autour du scribe. Il est responsable, donc, du fait que Bartleby soit retiré de l'immeuble où le scribe avait décidé de s'ancrer et du fait qu'il soit mené au lieu de sa mort. Ce parcours subtil conduira le scribe au confinement de la prison de New York, aux *Tombs*, son tombeau. Lieu judicieusement choisi par l'auteur: Bartleby, scribe énigmatique, retourne à une Antiquité à laquelle il semble appartenir. Mais cette appartenance à un autre univers de signes, à quoi tient-elle? Précisément au caractère inexplicable de Bartleby, reconnaissable à des champs lexicaux qui convergent vers sa personne. L'inexplicable même est un arrêt de circulation des mots et du sens, car on ne peut dire plus. On peut toujours gloser, supposer, chercher des éléments qui nous donneront raison, mais tout cela est en porte-à-faux. C'est peut-être pour cela que le mot *unaccountable* nous a attirée d'abord, par sa répétition dans le texte de Melville, qui nous a amenée vers ses éléments constitutifs (chiffres, loi, langage) nous permettant ainsi d'entrer dans la lecture du texte telle que nous la présentons ici.

---

<sup>84</sup> Il est question de deux personnes mortes dans le texte, soit l'éditeur Colt et l'homme foudroyé qui semblait toujours vivant mais immobile, appuyé à sa fenêtre, jusqu'à ce qu'on le découvre raide mort. Ces deux images sont convoquées par le notaire pour exprimer l'effet que Bartleby a sur le notaire.

Bartleby ne tombe sous aucune sanction, du fait de sa position où il « préfère ne pas ». Il échappe ainsi aux conventions et aux usages en société. Sa politesse et son austérité le placent dans une position d'exception alors qu'il ne souscrit pas aux usages sociaux de façon habituelle, bien que les conventions en soient partiellement respectées — jusqu'à un certain point, qui est la limite entre le monde commun qui l'entoure, et son cosmos bien à lui. Dans le texte, les mots ayant spécifiquement trait à la description des tâches des personnages de l'histoire (ce qu'ils font, ce qu'ils sont dans ce cabinet, où ils sont) comportent une particularité: en remontant jusqu'à leur sens étymologique premier, on constate presque systématiquement une inversion du sens moderne — à l'instar du mot *conveyancer*, sur lequel notre attention a été attirée par un commentaire de Susan Weiner — ou un sens assez différent de celui ayant cours au temps de la création de cette nouvelle. Assez différent, c'est dire que le sens ancien va jusqu'à subvertir le sens moderne, et lorsque ces mots de la nouvelle qui appellent une analyse étymologique sont regroupés, ils forment un ensemble cohérent qui se rapporte à la position que tient Bartleby en relation avec le notaire. Le notaire pose clairement l'opposition entre Bartleby et lui: il est homme de suppositions et son scribe, homme de préférences, ce qui se traduit en positions épistémologiques différentes.

Plus encore, ce groupe de mots décrivant les personnages et leur travail ayant traversé le temps avec des mutations de sens amène la question du passage du temps: que reste-t-il des mots soumis à l'épreuve du temps? Comment les textes traversent-ils le temps? Ce travail sur l'étymologie révèle une situation dont l'absurde et l'ironie peuvent saisir par moments, où un mot peut indiquer une chose et son contraire. Deux personnages opposés dans l'univers de l'un le seront aussi, par une sorte de chiasme, dans l'univers de l'autre, mais quand on considère les mots qui les désignent d'un point de vue du passage du temps, les deux personnages sont plus près l'un de l'autre qu'ils ne le semblent. Les « déformations professionnelles » des deux personnages sont mises en évidence: le notaire porte un jugement interprétatif et Bartleby lit les mots en vue de les réacheminer, ce qui campe les positions respectives envers le texte. Et pourtant, tout n'est pas si tranché, les jugements ne

sont pas si définitifs. Par les retournements de sens, les positions deviennent pratiquement interchangeables. Lecteur et personnage: semblables, frères.

Les préférences et les suppositions sont mises en opposition en tant qu'univers de sens assez différents pour poser qu'ils ne sont pas régis par les mêmes prérogatives. Bartleby et le notaire se faisant ainsi les représentants de ces univers, ils ne parlent pas le même langage, ne partagent pas les mêmes bases d'entendement, les mêmes prémisses, *premises* étant ici d'une révélatrice polysémie. Les changements administratifs qui ont occasionné l'arrivée de Bartleby dans ce bureau se posent comme des horizons plus vastes où existent différents paradigmes, chaque type d'administration évoquant une époque, un régime; les deux hommes en présence n'évoluent pas dans les mêmes paradigmes, bien qu'ils utilisent tous deux les mêmes mots, qui eux traversent les époques et les changements administratifs. Ces mots, dans leurs changements de sens, donnent la mesure des « changements administratifs ». L'esprit et la lettre sont ici en opposition, et à renfort de références bibliques. La loi, d'acception très large ici, se fait principe organisateur et trouve un point de butée lorsque, malgré toute la cohérence et l'organisation qu'elle sous-tend, un élément qui ne se considère pas du même point de vue fait irruption dans son champ; comment alors en tenir compte, en rendre compte? *Count*, « chef d'accusation » dans le vocabulaire juridique, signifie aussi que Bartleby *unaccountable* ne peut être tenu responsable ni ne peut être tenu coupable de quoi que ce soit. Hors d'un système organisateur donné, un élément qui ne tombe pas sous le coup de la loi, qui, pour faire une métaphore mathématique, y est tangent mais sans y être inclus, ne peut encourir les mêmes effets ni être soumis aux mêmes sanctions, donc ne peut être tenu en accusation. C'est ainsi que Bartleby se ménage un lieu « désobligé » d'où il peut répondre à toute demande. Ultimement, ce lieu est aussi celui du vide juridique, car avec l'issue de l'histoire qui amène malgré tout Bartleby en prison, les questions de justesse (de justice) dans l'interprétation se posent, bien sûr, car le chef d'accusation absurde qui mène Bartleby aux Tombs semble contradictoire, un pis-aller usant d'un vide juridique. S'impose ici un constat: embrasser toutes les sphères de l'activité humaine et les organiser toutes par une loi relève d'un impossible fantasme, mais d'un effort constamment renouvelé. Il y aura toujours des

aspects qui s'en échappent, il y aura toujours un retard de la loi sur le cours des choses, il y aura toujours des vides oubliés quelque part. Il y aura toujours des éléments qui trouveront à circuler de manière inattendue. La mise aux arrêts de Bartleby se fait métaphore de ce qui cloche dans les échanges, c'est-à-dire ce qui aura mal été régi par la loi dans la circulation des êtres et des choses.

Le cadre juridique implique certes une interprétation du texte de loi, mais il implique aussi l'importance que la loi soit respectée à la lettre. Dans *Bartleby*, il est question d'un rapport d'écriture, mais aussi de rapport à l'écriture, et de reconduction de la lettre. Cette reconduction trouve cependant une fin alors que la chaîne des transmissions pourrait s'allonger indéfiniment. C'est alors qu'émergent des questions plus larges visant la littérature. Elles touchent la circulation du texte dans le temps (régie aussi, en partie, par la loi), et les motifs arbitraires, aléatoires, soit relatifs à des concours de circonstances qui régissent le destin d'un texte littéraire. Les interactions du notaire et de son scribe mettent en scène les problématiques de paradigmes qui sous-tendent les types de lecture. L'ensemble des termes associés à *Bartleby* ou aux effets de sa présence se rapporte à l'extinction et l'obsolescence et pointe alors sans ambiguïté vers la mort. Mais cette mort n'est toutefois pas nécessairement définitive.

## Lettre de change — *account, count; compte, compter* : univers des chiffres

« *Bartleby the Scrivener. A Story of Wall-Street* » est un texte où le passé rencontre le futur. Issu d'un monde révolu, Bartleby est plongé dans un XIX<sup>e</sup> siècle qui voit le capitalisme passer à une vitesse supérieure: celle des trains, dépassant celle des bateaux; les trains permettent aussi le développement de l'économie du continent, et de fait l'essor fulgurant de la nation américaine pour s'acheminer progressivement vers ce qu'en fin de XX<sup>e</sup> siècle on appellera le « *late capitalism* », ou « capitalisme avancé ». L'économie fondée sur la circulation des bateaux décline, bien qu'elle reste active. Wall Street, synonyme de l'économie de marché, devient le centre de gravité de l'économie globale. Par métonymie, la célèbre rue subsume tous les liens et tractations économiques des gens d'affaires qui y fourmillent, et leurs ramifications internationales dans la même foulée. La portée de Wall Street devient planétaire, touche les humains partout où il y a économie ou métaphore d'économie — et il y en a partout, sous différentes formes. C'est ici qu'économie et texte, circulation de lettres et circulation de devises se mettent en parallèle pour réfléchir sur la littérature.

Le compte rendu du notaire a comme fonction première de consigner la mémoire de l'existence de Bartleby, qui tomberait dans l'oubli autrement. Va pour la mémoire, cependant le notaire échoue, car il ne peut faire entrer le scribe dans sa manière de concevoir les choses et les êtres, ni même le faire entrer dans l'économie de son bureau de manière rentable. De fait, Herman Melville a ainsi augmenté le corpus littéraire d'un texte inoubliable, à l'en croire. L'expression « *to be accounted for* » ou « *to be taken into account* » restitue ce sens, signifiant ne pas être oublié, être pris en compte, mais dans le sens comptable. Des trois univers liés au mot *unaccountable*, le mot *account*, de même que *count*, relève du monde des chiffres. Littéralement, *unaccountable* veut alors dire « qui ne peut entrer dans les comptes », « qui ne peut être pris en compte ». Dans notre décomposition du mot *unaccountable*, cet autre univers où Bartleby se démarque est celui des chiffres, dans leur aspect mathématique, de calcul, incluant la comptabilité et l'économie.

Dans ce versant du mot, Bartleby n'entre pas dans les comptes: il se présente comme un reste, un élément qui ne peut cadrer dans un ensemble (au sens mathématique), ou même dans une économie, dans une circulation d'éléments. Dans le contexte de Wall Street, haut lieu économique déjà au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'excentricité du scribe est alors accusée. Il signale son décalage par rapport aux rouages d'une économie bien huilée, où il ne s'inscrit qu'en partie, puis dont il se trouve carrément dissocié. Le qualificatif *odd* revient à quelques reprises pour qualifier les comportements ou la personne de Bartleby: non seulement étrange, mais *impair*, *reste* (à une lettre de *odds*); le mot revêt ces sens dans le texte. Bartleby, dans sa singularité, se trouve comme un résidu de la division du travail. Ce *odd* le place dans le domaine du reste, de l'irréductible: il reste, il est un reste, ce qui sonne un peu de la même manière en anglais : *he remains, he's a remain*<sup>85</sup>.

Bartleby est donc *unaccountable* au sens où il ne relève pas du même « ensemble » que les autres personnages de l'histoire. En définitive, comme il ne relève pas du même régime de signes, il ne peut être tenu responsable de la confusion dans le bureau, ni, financièrement, de la « faillite » de son patron (selon les sens *to account for*, représenter, être responsable de, ce qui implique aussi une cause: *on account of*, « à cause de »...). Étant donné son caractère réfractaire à son travail de copiste, il ne représente en rien la proverbiale activité de la City, comme il ne peut être intégré à l'économie de son patron, à celle du New York en expansion.

---

<sup>85</sup> En outre, de reste à ruine, il n'y a qu'un pas. Le notaire propose d'ailleurs ces comparaisons: « [...] *like the last column of some ruined temple, he remained standing mute and solitary in the middle of the otherwise deserted room* » [B, 33]. Ou encore :

*Think of it. Of a Sunday, Wall-street is deserted as Petra; and every night of every day it is an emptiness. This building too, which of week-days hums with industry and life, at nightfall echoes with sheer vacancy, and all through Sunday is forlorn. And here Bartleby makes his home; sole spectator of a solitude which he has seen all populous—a sort of innocent and transformed Marius brooding among the ruins of Carthage!* [B, 27, 28]

Le mot *forlorn*, qui caractérise aussi bien ici Wall Street qu'ailleurs il s'applique à Bartleby (à trois reprises), donne cette image du dernier élément restant d'une civilisation disparue. C'est pourquoi nous soutenons, entre autres, qu'il appartient à un monde révolu.

Bartleby est *un-accountable* dans l'économie du bureau: il ne peut être pris en compte dans cette économie, car il cesse d'écrire, il arrête de travailler; il ne peut plus être pris en compte, car la raison de son embauche n'existe plus, tout bonnement, étant donné le « changement administratif ». Il ne peut être pris en compte dans l'équipe de travail par sa manière de décliner toute demande de travail. Il est à contre-courant de l'économie de l'échange.

Bartleby est celui qui reste, qui demeure, le dernier témoin d'un autre monde, ou plus prosaïquement, d'une autre administration; dans la nouvelle, elles passent et sont abolies. Ce reste, cependant, participe de manière atypique aux rapports humains, ne participe pas à l'économie des échanges; Bartleby n'est pas de commerce facile. Cet espace du « désobligé » qu'il réussit à se ménager lui permet d'exister avec un minimum d'interactions jusqu'à la mort. Sa singularité fait de Bartleby un singleton, élément unique d'un ensemble, voire un ensemble à lui seul. À un certain point, il ne fait plus partie de l'ensemble des employés, de l'ensemble des interactions sociales, il se dérobe aux lois du marché et du travail; les lois du langage même sont mises à mal par sa formule étrange, *chiffrée*, dirait-on, répétée *ad nauseam*, qui finit même par contaminer ses collègues. C'est bien la seule circulation qu'il engendre, l'introduction de cette phrase, excepté son habitude de rendre au notaire les pièces de monnaie tombées sur le sol comme il aurait réacheminé les lettres mortes. Le mot *account*, outre désigner un compte rendu, comme observé dans la partie « Lettre ouverte », met en évidence la notion de compte, de comptabilité, de relevé qui met en regard l'actif et le passif. Il y a sûrement une histoire de dette à fouiller dans cette histoire, et d'autres auteurs l'ont fait<sup>86</sup>. De nombreux éléments de la biographie de Melville montrent à quel point les questions d'argent ont pesé dans sa vie; la dette du père (sa banqueroute) de Melville a été reconduite chez les frères Gansevoort puis Allan; Herman, avec ses succès littéraires en début de carrière, apportait l'espoir d'une réussite sociale. Quoi qu'il en soit, approcher la question de la dette sur un versant psychanalytique serait

---

<sup>86</sup> Du côté des commentaires réalisés selon une optique psychanalytique, un ouvrage est remarquable de justesse : DURAND, Régis, *Melville, Signes et métaphore, Suivi de John Marr, fragments inédits en français, Cistre essais 9*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1980, 171 pages.

assurément porteur; nous regarderons d'autres aspects de la question économique toutefois. L'univers de la loi paternelle est mis à mal dans le monde de Melville, et ici ce monde semble toucher à sa fin, comme s'il s'éteignait avec *Bartleby*, mais il implique aussi une possible renaissance.

La relation entre économie et écriture est largement présente dans l'univers de Melville, ne serait-ce que par le choix de personnages et de leur travail qui sous-tend un certain type d'économie<sup>87</sup>. Au détour des phrases de la nouvelle « *Bartleby The Scrivener, A Story of Wall-Street* », on peut reconnaître des expressions d'une lettre envoyée à son ami Nathaniel Hawthorne, et ces expressions sont les traces des questions qui taraudent Melville quant à son œuvre littéraire. L'argent n'est pas la moindre:

*In the spring of 1851, while still at work on Moby-Dick, Herman Melville wrote his celebrated "dollars damn me" letter to Hawthorne:*

*In a week or so, I go to New York, to bury myself in a third-story room, and work and slave on my "Whale" while it is driving through the press. That is the only way I can finish it now—I am so pulled hither and thither by circumstances. The calm, the coolness, the silent grass-growing mood in which a man ought to compose,—that, I fear, can seldom be mine. Dollars damn me [...] My dear Sir, a presentiment is on me,—I shall at last be worn out and perish [...] What I feel most moved to write, that is banned,—it will not pay. Yet, altogether, write the other way I cannot<sup>88</sup>.*

Voici entière la phrase « *Dollars damn me...* » : « *Dollars damn me; and the malicious Devil is forever grinning in upon me, holding the door ajar* ».

Est-ce le démon de l'écriture ou le démon de l'argent qui vient tourmenter Melville? L'argent, évidemment ! De prime abord, il en semble ainsi, mais les tourments du démon de l'écriture paraissent aussi éprouvants. La phrase de la lettre rappelle l'apparition presque surnaturelle de *Bartleby* (soulignons la répétition « magique » *the apparition of Bartleby*

---

<sup>87</sup> Pour la petite histoire, le père de Melville, Allan Melvill, mort lourdement endetté, a fait porter ce poids passif à sa famille. L'oncle de Herman Melville, Peter Gansevoort, frère de la mère de l'écrivain, Maria, a semble-t-il décidé que le patronyme Melvill serait modifié (comme on l'apprend dans le chapitre « *Allan* » dans *Melville : A Biography*, de Edwin HAVILAND MILLER). Accablée de honte, Maria a effectivement changé le nom Melvill pour Melville, souhaitant peut-être changer la réalité en changeant le nom et ainsi, en faisant circuler le nom orthographié différemment, effacer la tache de la dette sur le nom de sa famille, tellement affligée de cette situation. Comme le notaire, elle a fui la disgrâce en déménageant. Elle est ainsi retournée à Albany, lieu d'ancrage de sa famille d'origine néerlandaise, pour trouver l'appui de son clan, les Gansevoort, vieille famille influente de l'État de New York.

<sup>88</sup> Tiré de MARX, Leo, « *Melville's Parable of the Walls* », dans BLOOM, Harold (éd.), *op. cit.*, p. 11.

*appeared*) le jour où le notaire le découvre dans son propre bureau par ce certain dimanche. Il faudrait toutefois préciser le type de démon que Bartleby représente pour le notaire... peut-être ce démon qui démonte ses suppositions et bouleverse son univers: « *Quite surprised, I called out; when to my consternation a key was turned from within; and thrusting his lean visage at me, and holding the door ajar, the apparition of Bartleby appeared, in his shirt sleeves, and otherwise in a strangely tattered dishabille [...]* » [B, 26].

Revenons au grand tourment de Melville: *It will not pay, d'une part; write the other way I cannot*, de l'autre: à l'instar des termes posés dans cette disjonction, les actions de Bartleby ne paient pas (dès qu'il s'arrête de copier, du moins) ; et il semble qu'en même temps, il ne peut pas écrire, une fois qu'il a abandonné la copie, apparemment guidé par une sorte d'impératif intérieur. Il pose ainsi l'alternative avec deux propositions négatives. Il résulte aussi dans l'économie du bureau, avec cet arrêt inopiné de la copie, une situation étrange: Bartleby a été engagé pour traiter un surplus de travail, ainsi lorsqu'il s'arrête, le notaire se retrouve avec la même équipe qu'auparavant, sauf qu'un être demeure en permanence dans son bureau, sans travailler, *wholly unemployed* [B, 37]. Immobile comme un objet, il se pose tout comme un acquis matériel, lui qui fut un temps « *a valuable acquisition* » [B, 26] et qui reste « *harmless and noiseless as any of these old chairs* » [B, 37]. Au début il ne dérange pas trop, il demande si peu; paradoxalement, « gérer » son inactivité, sa passivité, devient excessivement demandant; le notaire perd beaucoup en temps, en argent et en énergie en ce sens. On est tenté de croire que si le notaire supporte le scribe aussi longtemps dans ses locaux, c'est que justement l'arrêt de son travail ne change plus grand-chose à la productivité de son étude légale, puisque Bartleby était surnuméraire, et qu'il n'a reçu comme espace de travail qu'un bureau arrangé de manière temporaire, posté derrière un paravent. Que Bartleby s'arrête d'écrire, il y a certes là un événement spécial, mais somme toute, le bureau peut continuer de fonctionner. Le fond de roulement n'est pas touché. Seulement, malgré toute sa discrétion, cette présence inactive devient envahissante. Pour le notaire, « *In plain fact, he had now become a millstone to me, not only useless as a necklace, but afflictive to bear* » [B, 32]. Belle équivoque ici: *millstone* désigne la meule

attachée au cou de ceux qu'on veut faire couler au fond de l'eau<sup>89</sup>; la meule ne fait effectivement pas un bon collier... elle est à la fois inutile *en tant que* collier et inutile *comme* un collier... ou alors elle n'est bonne qu'à perdre qui la porte. Bartleby a été engagé étant donné un surplus de travail, ne l'oublions pas. Lorsqu'on l'associe à Bartleby, on lit alors, d'une part, que Bartleby ne peut même pas servir de collier (donc d'objet « décoratif », pouvant connoter richesse et prestige, ou comme un bibelot, bien qu'il en ait l'immobilité; d'autre part, il est inutile comme un collier. Ceci exprime que Bartleby est un poids inutile, mais il est aussi, du reste, comparé à un collier, grâce à cette équivoque autour du *as*. L'équivalence entre le scribe et le texte, qui sera développée plus loin, fait de cette jolie assonance, *useless as a necklace*, un commentaire ironique sur une certaine vision du texte littéraire, voire de l'objet d'art, dans ce contexte où les affaires priment : inutile, futile. Le «collier», pur ornement, se compare ainsi à l'œuvre d'art, à la fiction, à l'artifice. Il est difficile à porter pour l'auteur, avant, pendant et parfois après la création, de même que toute personne qui vit avec l'œuvre, ce qui peut s'étendre, par exemple, au conjoint, à la conjointe, aux proches... Notons qu'encore une fois, comme dans les paires *thieves and murderers / kings and counselors*, l'ambiguïté est instaurée par l'assonance<sup>90</sup>.

De la stricte comptabilité, on se retrouve, par extension, à l'univers économique, celui de la révolution industrielle en plein essor aux États-Unis du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, période où la nouvelle paraît, et où Wall Street devient le cœur du capitalisme. Toutefois, le cabinet du notaire montre un univers de travail qui diffère un peu du cliché du patron tyrannique de la

---

<sup>89</sup> Selon le site *Bartleby's Blank Wall*, certains y voient une référence à Matthieu 18.

<sup>90</sup> L'assonance comme expression de l'ambiguïté se rapporte aussi à la biographie de Melville. Deux Allan — des homonymes, c'est l'assonance parfaite — décrivent des personnes, des réalités différentes, soit le père et le frère de Melville. De même, le nom, pour une même prononciation, pour une même famille, renvoie à des réalités différentes, et le mot offre le pivot de l'ambiguïté: Melvill, avant la faillite et la mort du père, et Melville, après ces événements que Maria Gansevoort a tenté d'atténuer en changeant le nom. On peut comprendre alors comment la valorisation du métier d'écrivain était problématique dans un tel contexte : si le succès vient avec l'écriture, ça va, mais si elle ne paie pas, l'écriture est un fardeau inutile. Une autre manière où les dollars font damner Melville. Dans ce contexte où l'on compare Bartleby et l'œuvre de fiction, revenons sur la phrase énoncée plus haut, « le fond de roulement n'est pas touché »: si Bartleby ne fait plus rien, va pour un temps, puisqu'il son travail a été rentable. Mais lorsqu'il ne crée plus de richesse et qu'on veut s'en débarrasser, on en comprend que la littérature est somptuaire : on la tolère lorsqu'on a les moyens de se la payer. Lorsqu'une œuvre (Bartleby) marque au point de changer la vie d'un être, de le détourner de ses tâches principales, comme le notaire en fait l'expérience, elle touche alors au nécessaire, jusqu'à modifier la vision du monde, le rapport au monde de la personne en question (d'où le fameux *quit the premises*).

révolution industrielle, seulement intéressé par les profits; ici, le patron est indulgent, n'offre pas de grand salaire, mais permet à deux employés de travailler alors qu'un seul scribe efficace pourrait effectuer les tâches de Turkey et Nippers. L'opposition entre passif et actif, grand principe d'équilibre budgétaire, s'applique autant aux colonnes de chiffres qu'aux colonnes de clercs, et s'avère centrale dans la nouvelle (« *For a few moments I was turned into a pillar of salt, standing at the head of my seated column of clerks* » [B, 21] — autre référence ici aux ruines d'une antique ville détruite, cette fois, Sodome...). Les clercs se montrent en leur temps productifs et improductifs, actifs et passifs en regard du travail, le notaire faisant état de la stricte alternance entre les périodes productives et improductives de Turkey et Nippers; Ginger Nut ne fait que des tâches connexes. Ce patron laisse de la place à l'inefficacité, en autant que le roulement du travail n'en soit pas trop affecté. En cela, il reste humain et ne paraît pas le malveillant patron exploiteur que dépeignent certains commentateurs. C'est dire l'heureuse surprise et le contentement du notaire après avoir engagé Bartleby, lors de sa période industrielle. Étonnement qui se compare à la découverte de Bartleby qui pourrait faire figure d'un membre du *Lumpenproletariat* (prolétariat en haillons), puisqu'il est continuellement au travail, même le dimanche, qu'il ne possède que peu d'économies, peu de biens et qu'il ne semble pas avoir de maison (« [...] *the apparition of Bartleby appeared, in his shirt sleeves, and otherwise in a strangely tattered dishabille, saying quietly that he was sorry, but he was deeply engaged just then [...]* » [B, 26; nous soulignons]). Dans le bureau de cette histoire, plutôt que de montrer l'humain dépassé par le système capitaliste, le contexte de travail reste à l'échelle humaine, et la nouvelle présente les scribes comme des humains dans un contexte général où les employés, dans le monde du travail, sont instrumentalisés, utilisés pour leur force de travail, sans tenir compte de leur individualité, alors que le notaire met en évidence l'aspect relationnel et la connaissance du caractère de ses employés, même si les pressions structurelles sont quand même sensibles, implicitement, dans la description des scribes. Il montre ainsi son appartenance à des usages que la production de masse façon XIX<sup>e</sup> délaisse. Il y a ici télescopage entre passé et futur: Bartleby est le poids du changement économique que le notaire n'a peut-être pas la capacité de gérer, qui le dépassera et le perdra. Et c'est sans doute cet ancrage dans le passé qui rapproche le notaire et son scribe.

Mais ceci se passe au plan allégorique dans la nouvelle, tout comme on peut voir, chez le scribe Bartleby, une allégorie de l'écriture et du statut de l'œuvre d'art. On peut faire ici un lien avec la vie de Melville, traversée par divers problèmes d'argent contraires à ses visées d'écriture. On induit alors que pour Melville, l'écriture peut être délaissée très longtemps, mais aussi elle n'a besoin de rien tant qu'on ne s'occupe pas d'elle, qu'on ne cherche pas à savoir ce qu'elle a à dire. Mais s'y consacrer est difficile et demande un engagement complet; et parce qu'elle n'est pas en mouvement, elle obsède. L'idée de l'écriture reste toujours en place chez un écrivain, persistante comme Bartleby dans les locaux du notaire, *wholly unemployed*. Elle est toujours présente chez l'auteur Melville, qui doit travailler, mais ne peut écrire comme il le voudrait, tel que l'avoue sa lettre à Hawthorne; Bartleby porte peut-être une part du désir d'écriture de Melville, peut-être dans le refus de la copie (forme doublement négative de « je veux écrire quelque chose d'original »: « je n'écris pas quelque chose de non original »), et dans le « non-travail » alimentaire (encore, donc, par la négative). Ce désir de l'écriture entraîne chez l'écrivain une prise de position ambiguë qui se traduit chez Bartleby: supposons qu'il aime écrire, mais qu'il ne peut faire ce qu'il veut; on lui demande quantité d'autres choses, il préférerait ne pas, il préférerait peut-être écrire, mais il ne peut pas le dire, il faut se consacrer à un travail « sérieux », car l'écriture a quelque chose de condamnable, de futile. En cela, lorsque Bartleby préfère ne pas copier, il préfère ne pas travailler; Melville pourrait dire aussi qu'il préfère ne pas travailler comme fonctionnaire des douanes, par exemple; s'il pouvait écrire ce qu'il veut, ce serait mieux, mais ce qui s'exprime à travers Bartleby, semble le refus de la copie, mais aussi le refus d'une création subordonnée aux normes de son époque, un refus d'écrire quelque chose qui ne correspond pas à ses préférences créatrices.

Mais encore, voyons d'autres expressions communes à la lettre « *Dollars Damn Me* » et la nouvelle qui nous intéresse: le « *silent grass-growing mood* » nécessaire à l'écriture et le lieu où l'auteur s'*enterre* (comme dans une tombe) pour travailler reviennent dans la partie où Melville décrit les *Tombs*, où Bartleby termine ses jours. Cet endroit où il peut enfin s'enterrer pour travailler offre une tranquillité et une lenteur propice à laisser pousser des idées comme de l'herbe, exactement comme les *Tombs* de Bartleby. La prison est un lieu de

création. *Not so vile a place!* Dans les *Tombs*, un peu d'herbe avait effectivement poussé (« *The Egyptian character of the masonry weighed upon me with its gloom. But a soft imprisoned turf grew under foot. The heart of the eternal pyramids, it seemed, wherein, by some strange magic, through the clefts, grass-seed, dropped by birds, had sprung* » [B, 44]). Les expressions qui lient la lettre de Melville à Hawthorne et la nouvelle « *Bartleby the Scrivener* », située en plein Wall Street, nous permettent de penser que les questions économiques y prennent une place importante et qu'un certain calcul est à l'œuvre dans cette logique mystérieuse de *Bartleby*. Plus encore, il appert que l'économie des mots et de l'écriture y est centrale. Étonnamment, dans le texte même, le sujet semble à peine présent, il est peu question d'économie et de calcul, mais le tout se joue en sous-texte. Jeter un pont entre cette lettre, où l'argent semble un problème névralgique dans la vie de Melville, et cette nouvelle où Wall Street s'offre comme un décor à une mise en scène de commerces problématiques entre les êtres nous conforte dans cette idée, en constatant les questions qui occupent l'auteur.

Du côté du notaire, le confort procuré par la sinécure qui lui amène *Bartleby* est miné par les « non-agissements » du scribe. L'homme « éminemment prudent » perd de sa réserve et de ses moyens pour enclencher une série de dépenses, incluant l'énergie mentale passée dans ses tentatives pour comprendre *Bartleby*, jusqu'à s'engager dans un déménagement. Au total, les pertes et les gains pécuniaires peuvent s'équivaloir; on n'en voit pas le détail dans la nouvelle. Un jour, cependant, *Bartleby* cesse d'écrire: le notaire continue-t-il alors à le payer au même tarif? Il n'en est bien sûr pas question. Qu'arrive-t-il jusqu'à ce qu'il lui demande de partir? Avec l'abolition de la sinécure, la mécanique boiteuse, mais bien huilée, des effectifs de son bureau sera dérégulée. *Nippers* et *Turkey* doivent travailler davantage pour relire les copies de *Bartleby*; et des causes inattendues de dépenses surviennent, ne serait-ce que les frais de déménagement. Toutefois, et là est le sel de l'histoire, le notaire aura fait une rencontre: avec la mort, celle de *Bartleby*, dans qui il a vu sa propre image et celle du genre humain. Finalement, la perte l'emporte sur le gain, le passif domine l'actif, la mort l'emporte sur la vie. Par *Bartleby*, le notaire renoue avec le sens premier de son métier, avec l'esprit de sa tâche de *conveyancer*: il est agent de suppression (si on lit le sens

passif des mots), celle de Bartleby, plutôt que de transmission (mais il reste « transmetteur », au sens actif des mots). On ne sait si le notaire reprendra son travail comme auparavant; il n'est plus question de la présence des autres clercs et de la dynamique du bureau une fois effectué le déménagement des bureaux. Les conséquences sont ailleurs. La rencontre avec Bartleby aura changé sa vie, l'aura bouleversé, subverti dans sa propre fonction. Le notaire expérimente une sorte de faillite métaphysique, il n'a pu réconcilier son univers et celui de Bartleby.

### **Travail à perte**

Le compte rendu porte sur Bartleby alors qu'il pourrait porter sur cette drôle d'engeance que sont les scribes (*singular set of men*, selon le narrateur). Lorsque le notaire procède aux présentations générales, il fait état de l'économie de son bureau à travers les caractéristiques de ses autres scribes, Turkey et Nippers, et de leur manière de travailler. Il est également question d'un jeune commissionnaire, Ginger Nut, qui n'est pas scribe en tant que tel, bien qu'il participe au roulement de l'étude de notaire. Le personnel est exemplaire: deux travailleurs à demi efficaces dont l'adjonction des sommes de travail respectives constitue le travail d'un seul scribe. Il faut bien que l'on comprenne de quoi il s'agit lorsque le notaire indique « *a singular set of men* », alors il fait état des « excentricités » de ses scribes. Du haut de ses à peu près soixante ans (*a rather elderly man* [B, 13]: on lit plus loin *not far from sixty* [B, 15]) et de ses environ trente ans de collégialité et de rapports « plus qu'ordinaires » (qu'est-ce que ça veut dire?) avec les copistes de loi, l'expertise de l'avocat est approfondie quant à la connaissance extensive des clercs. Puis, l'extraordinaire advient. De cette faune se démarque un spécimen inouï, jamais vu (« *the strangest I ever saw or heard of* » [B, 13]). Pour parler des êtres dans le microcosme de son bureau, le notaire dit ses *employés*, mot qui appelle une attention particulière par les italiques : il préfigure l'ironie à décrire cet employé qui devient « *wholly unemployed* », après un certain temps, bien qu'il reste engagé. C'est peut-être aussi pour souligner le fait que si Bartleby s'avère *wholly unemployed*, on pourrait dire que Turkey et Nippers, par leur demi-efficacité, sont *partially unemployed*... Les scribes ont, eu égard à leur productivité, une période d'activité

et une période de passivité, en stricte alternance, qui se complètent. Bartleby fait tiers terme et change la donne, crée du déséquilibre dans la balance des comptes. À la différence des deux autres scribes, Bartleby a concentré ses périodes d'activité et de passivité. Mais pour qu'elles s'équilibrent, il faut qu'il ait connaissance de la fin de son travail, de la quantité de travail à produire; c'est alors que de terminer seulement les textes d'une institution abolie est logique.

Qui plus est, *wholly unemployed*, eu égard à Bartleby, montre qu'il ne s'implique nullement dans son travail (voir étymologie du mot employer, dans la partie « L'esprit et la lettre »: impliquer, de pli; Bartleby ne plie pas...) et ne peut être utile sous aucune catégorie. En quelque sorte, il peut rester dans les bureaux par « charité », c'est-à-dire pour rien, avec l'assentiment parfois un peu forcé de son patron. Mais à la longue, cet être passif et surnuméraire finit par agacer. Toute la contre-productivité qu'il incarne fait ombrage à la réputation du notaire, mais aussi à l'idée même du travail dans un bureau.

Bartleby commence à travailler chez le notaire à quatre sous le folio (l'équivalent en dollars américains de 1994 serait de 70 sous le folio, selon le site *Bartleby's Blank Wall*<sup>91</sup>). Turkey et Nippers, engagés depuis plus longtemps, reçoivent peut-être un traitement plus élevé. N'empêche, ils sont payés au rendement de pages, et chacun des deux n'est vraiment efficace qu'à la moitié de chaque journée de travail. Est-ce le jeune âge de Nippers qui est responsable du petit salaire qu'on lui suppose, puisque celui de Turkey ne semble en rien exubérant ni supérieur à celui de son collègue (« *The truth was, I suppose, that a man with so small an income, could not afford to sport such a lustrous face and a lustrous coat at one and the same time* » [B, 17])? *So small an income*: étant donné le faible rendement de Turkey, ou le tarif qui serait faible à la base? Ceci justifierait le commentaire du notaire à propos des deux puissances maléfiques rongant Nippers: l'ambition et l'indigestion. Ces deux causes, alternées ou conjointes, entraînent ses manifestations d'impatience durant l'avant-midi; faut-il qu'il soit insatisfait de son sort pour se manifester son mécontentement

---

<sup>91</sup> Source : <http://web.ku.edu/~zeke/bartleby/index.htm>, note n° 28 de l'hypertexte de la nouvelle, consulté le 15 mai 2011.

par des grincements de dents, des jurons, des mouvements brusques et une perpétuelle lutte avec sa table de travail! Autre possible effet de son ambition: l'établissement de sa clientèle propre qui se compose de gens peu recommandables. En effet, il n'était pas inconnu aux Tombs (*he was not unknown on the steps of the Tombs*; la double négation a effet de litote) et le notaire semble désapprouver ses contacts avec des individus louches, contacts qui sont aussi, peut-être, générateurs de dyspepsie: des événements du type de la visite pour Nippers d'un collecteur de fonds un jour de travail sont dignes d'un accès d'anxiété. À la limite, l'emploi de copiste bloque, pour Nippers, son élévation sociale, fût-elle dans le monde interlope. S'il semble préférer la profession de copiste (ce qui semble moins probable), la préoccupation amenée par ces cas pourrait assurément le tarauder et causer sa mauvaise humeur... Par ailleurs, les dispositions dites « énergétiques » ont l'heur d'attirer un jugement défavorable de la part du flegmatique notaire. Ce qui est énergétique semble déconsidéré, ou du moins se teinte d'une nuance péjorative, tel que le montre le commentaire appliqué à Turkey et au concierge qui a décidé, pour en finir avec l'incommode Bartleby, de le faire amener par des policiers pour « vagabondage » :

*When again I entered my office, lo, a note from the landlord lay upon the desk. I opened it with trembling hands. It informed me that the writer had sent to the police, and had Bartleby removed to the Tombs as a vagrant. [...] The landlord's energetic, summary disposition had led him to adopt a procedure which I do not think I would have decided upon myself; and yet as a last resort, under such peculiar circumstances, it seemed the only plan. [B, 42]*

Le passif l'emporte sur l'actif, en fait de jugement moral, de la part du notaire<sup>92</sup>.

L'équilibre des gains et des pertes guide les actions du notaire, croirait-on, en toute logique, comme pour tout patron d'entreprise. Il est plutôt du genre à ne rien vouloir perdre, bien que parfois il perde au change dans certaines situations — pensons seulement au fait qu'il

---

<sup>92</sup> Le terme *energetic*, qui appelle assurément l'activité, mais ici avec une nuance péjorative, décrit les exigences de sa profession et donc du travail des scribes: « *Hence, though I belong to a profession proverbially energetic and nervous, even to turbulence, at times, yet nothing of that sort have I ever suffered to invade my peace* » [B, 14]. Pourtant, le travail de copie s'avère tout au contraire « [...] *a very dull, wearisome, and lethargic affair. I can readily imagine that to some sanguine temperaments it would be altogether intolerable* » [B, 20]; le sanguin Turkey et le colérique Nippers n'ont pas le choix de s'y adonner, c'est peut-être aussi pour cette raison qu'ils ne peuvent travailler plus d'une demi-journée à la fois). On voit aussi: « *Copying law papers being proverbially a dry, husky sort of business [...]* » [B, 18]; ce travail aride doit se faire parfois sous pression.

paie deux personnes pour obtenir, somme toute, le travail d'un seul scribe. Il compte sur le *crédit* qu'il tire de la bonne présentation de Nippers, mais aussi, implicitement, de l'âge et de l'expérience de Turkey, qui s'avère en avant-midi d'une efficacité presque inégalée<sup>93</sup>. Toutefois, l'idée qu'il se fait de sa propre mansuétude, de la complaisance qu'il dit s'accorder (« *Here I can buy myself a delicious self-approval* » [B, 24]: la complaisance s'achète, on se l'offre!), peut aussi très bien se coupler à un pur calcul, c'est-à-dire qu'en gardant deux clerks qui accomplissent la tâche d'un seul copiste efficace, les deux caractères ont leur pertinence selon les situations et peuvent être employés différemment en divers temps. Il y a toujours au moins un gentleman en poste, quand l'autre se laisse aller à ses accès d'impatience bourrue. Serait-ce là le résumé de la situation, les « circonstances » indéfinies mentionnées dans le texte (« *a good arrangement under the circumstances* »)? Ou bien ces circonstances seraient-elles l'événement qu'a été l'arrivée de Bartleby dans le bureau, y compris le fait qu'il cesse de copier les textes tout en demeurant dans les lieux?

Ainsi, dans le texte, une fois les présentations faites et la description de son univers bien établie, toute la place est laissée à Bartleby, pour mieux mettre en évidence l'étrangeté qui le caractérise. Bartleby s'immisce dans l'*oikos* du bureau sous le signe de l'excès et, à partir d'un certain point, d'un excès de *rien*. Il répond à une demande d'aide pour abattre un surplus de travail occasionné par la nomination de l'avocat en tant que Master of Chancery. Mais comme, à une date donnée, soit 1846 dans le cas de l'abolition des Courts of Chancery, il n'existe plus de textes à traiter qui ressortissent de la sinécure de l'avocat, et donc plus de travail en surplus, les services de Bartleby ne sont plus, à proprement parler, requis. Cependant, on ne sait si le scribe a travaillé jusque-là sur ces textes, ou s'il a cessé de copier avant l'abolition des Courts of Chancery. Ce moment reste indéterminé. La première occurrence de la phrase « *I would prefer not to* » survient trois jours après l'embauche du scribe, et ce moment où il abandonne définitivement la copie (« *"I have given up copying," he answered, and slid aside* » [B, 32]) n'est pas marqué temporellement. Entre ces deux épisodes, le temps est également indéterminé, sous ellipse. Peut-on supposer

---

<sup>93</sup> Voir WRIGHT, Nathalia, « *Melville and "Old Burton," with "Bartleby" as an Anatomy of Melancholy* », *Tennessee Studies in English*, 15, 1970, p. 1 à 13.

que Bartleby règle les copies liées à l'« ancien régime », qu'il les liquide et qu'ensuite il peut se reposer, ayant complété le travail lié à l'univers ancien duquel il provient? Son efficacité ne serait que liée aux tâches de cet ancien régime, comme s'il éteignait une dette qui se traduisait en nombre de mots ou de lettres et qu'ensuite il s'arrêtait, quitte. Il semble qu'il dispose également d'un capital limité pour vivre, comme en témoignent les économies trouvées par le notaire: puisque Bartleby cesse de copier après cette découverte, on suppose qu'il ne gagnera plus d'argent, et que forcément il arrivera au bout de ses économies, même s'il vit avec à peine cinq sous par jour (« *for doubtless he spent but half a dime a day* » [B, 38]), et même s'il acceptait les vingt dollars donnés par le notaire qui lui donne congé. On ne peut connaître l'étendue de ses avoirs, et ainsi on peut entrevoir, comme le fait le notaire, que Bartleby pourrait s'incruster dans ses bureaux indéfiniment, faisant tache d'huile.

Tentons une hypothèse: Bartleby, qui connaît son rôle sur la terre et qui connaît bien ses potentiels, ne s'en tient qu'à un type de travail. Il traite le surnuméraire, les restes, ce qui est *odd*, comme l'implique son supposé travail aux Dead Letter Office ainsi que son embauche pour copier des textes liés à une « administration » qui tombe en désuétude. De là, une fois au moins une partie de sa tâche accomplie (qui enfin saura dire s'il l'a jamais complètement acquittée?), arrivé à un certain point de sa production, le voilà qui s'arrête de copier, et la raison de cet arrêt demeure un secret du personnage. On sait seulement qu'il advient après ce dimanche où le notaire découvre la présence de Bartleby dans le bureau hors des heures de travail. On ne sait si la cause de cet arrêt est intrinsèque ou extrinsèque au personnage. On sait qu'il coïncide avec le fait que le patron découvre les effets personnels (« *Rolled away under his desk, I found a blanket; under the empty grate, a blacking box and brush; on a chair, a tin basin, with soap and a ragged towel; in a newspaper a few crumbs of ginger-nuts and a morsel of cheese* » [B, 28]), mais on ne peut établir de lien de causalité entre ces événements avec certitude. Et, point culminant de la découverte des effets personnels du scribe: ses économies, comme si c'était ce qu'il y avait de plus intime (« *The heart of the eternal pyramids, it seemed* »), néanmoins accessibles dans un tiroir dont la clé n'est même pas cachée, tout comme celle qui était derrière la porte de l'entrée du bureau.

« *Suddenly I was attracted by Bartleby's closed desk, the key in open sight left in the lock. [...] Presently I felt something there, and dragged it out. It was an old bandanna handkerchief, heavy and knotted. I opened it, and saw it was a savings' bank* » [B, 28]. Le secret est dans l'économie du texte; l'économie de paroles, même, pour Bartleby. L'inertie du scribe lui attire beaucoup, bien qu'il ne cherche pas à retenir ce qui vient à lui; il va jusqu'à une extrême économie de mouvement, il tend à « rester en repos », c'est-à-dire qu'il bouge de moins en moins, agit de moins en moins, de la pratique de la copie interrompue de rêveries jusqu'à se tenir assis sur la balustrade de l'escalier. Il figure le passif dans un monde actif s'il en est, Wall Street, dans un univers économique où l'actif doit excéder le passif pour qu'il y ait gain, capitalisation. Cependant, dans cette histoire, ce sont les personnages actifs qui sont excédés par le passif... mais aussi, si Bartleby avait une tâche à accomplir, une sorte de dette, une fois son propre passif éliminé, éteint (ce qui nécessite activité pour y arriver), il a pu lui-même devenir passif et cesser ses activités.

*As days passed on, I became considerably reconciled to Bartleby. His steadiness, his freedom from all dissipation, his incessant industry (except when he chose to throw himself into a standing revery behind his screen), his great stillness, his unalterableness of demeanor under all circumstances, made him a valuable acquisition. One prime thing was this,—he was always there;—first in the morning, continually through the day, and the last at night. I had a singular confidence in his honesty. [B, 25, 26; nous soulignons]*

Tout est là: Bartleby s'équivaut même à des chiffres, à du passif, car il ne bouge pas. Il est toujours là; il est une acquisition profitable, un « bien immobilier » car son comportement — jusque-là dans l'histoire — donne une belle image du bureau, comme Nippers attire du crédit sur le cabinet du notaire. Son travail ininterrompu pour faire fonctionner continuellement l'économie en vue d'un profit infini est un véritable rêve capitaliste, et enfin, la confiance du notaire envers Bartleby, ces aspects constituent des ressorts économiques importants. Les économies du scribe, cachées dans un mouchoir, font image de ce qu'il y a de plus intime, comme si c'était le chiffre de l'être même. Bartleby est alors surpris là où il n'aurait pas cru l'être dans son « intimité », un dimanche, jour où l'on n'est pas censé travailler, mais où il semble étonnamment très actif, tant au plan du langage que des actions, si l'on se fie au dire du notaire. Encore une fois, Bartleby est à l'envers des attentes de l'activité et du repos (passivité)...

Ce dimanche matin où le notaire conçoit la certitude (sur la base de suppositions) que Bartleby est atteint d'un mal incurable indéfini, constitue un point tournant du rapport qui lie le notaire à Bartleby. La découverte des effets personnels de Bartleby, et particulièrement ses économies emballées dans un mouchoir, lui fait conclure à un désordre mental et à une solitude métaphysique inouïe. Dans ses divagations, il compare Bartleby, solitaire dans Wall Street par un dimanche après-midi, à « *Marius Brooding Amid the Ruins of Carthage* » une peinture montrant ce Marius assis, le menton dans la main, pose canonique de l'iconographie de la mélancolie<sup>94</sup> (bien qu'ordinairement le bras qui soutient la tête repose sur un livre fermé dont le savoir ne circule pas; grossièrement on pourrait dire que les mélancoliques *savent*; mais n'agissent pas, et restent donc passifs). L'aura de génialité classiquement associée aux êtres « fondamentalement » mélancoliques a peut-être influencé le notaire pour supposer, jusqu'au moment de la rencontre du scribe dans son bureau le dimanche, que Bartleby était un être spécial, « *greatly to be compassionated* » [B, 43]. Cependant, le découvrir dans son bureau a soudain pour lui pris une importance critique. Dès lors, Bartleby dépassait les bornes de la mélancolie inoffensive et acceptable... Pris de mélancolie à son tour, le notaire élargit ses considérations de Bartleby à l'humanité, préfigurant son exclamation dernière à la fin du texte.

D'aide surnuméraire temporaire, Bartleby devient un employé permanent, en fait un inemployé, un non-employé permanent (*wholly unemployed*). Plus encore, il s'incruste au point de ne sembler jamais quitter le bureau, jusqu'à ce que le notaire découvre cet état de fait. Il a fallu que le notaire déroge de ses propres habitudes pour rencontrer Bartleby. Il y avait déjà indétermination du temps entre la première occurrence de « *I would prefer not to* » et ce moment; ensuite, le temps est tout aussi indéfini: on ne sait quelle est la durée de cet emploi chez le notaire, ni si la « dégénérescence » s'étale sur une longue durée

---

<sup>94</sup> Cette description renvoie à un tableau de John Vanderlyn, *Marius Amid the Ruins of Carthage*, où le visage de Marius, militaire défait, repose sur son poing fermé sur son arme. *Melancolia I*, de Dürer, montre un autre bon exemple de l'iconographie de la mélancolie : le personnage est entouré de symboles du savoir (sphère, compas, livres, etc.), dans la même pose pensive, le visage dans sa main, mais sans investir ces symboles pour les manier car ils sont de fait tenus à distance par l'immobilité du personnage. Tout est en place pour que le personnage mélancolique investisse sa tâche, mais ce n'est pas le cas. Le site *Bartleby's Blank Wall* inclut une copie d'une gravure réalisée d'après le tableau de Vanderlyn, à la page d'images associées à la nouvelle : <http://web.ku.edu/~zeke/bartleby/index.htm>, consulté le 23 juillet 2011.

(autrement dit, on se demande si l'amortissement de Bartleby, puisqu'il est un passif, mais à la fois un investissement, ou une acquisition de valeur, fut long à toucher son terme). On peut lier l'arrêt de la sinécure et l'arrêt de la copie, mais dans une hypothèse interprétative seulement, et non dans la description du temps du récit.

Le notaire, qui prévoyait de rondelettes entrées d'argent grâce à sa nomination aux *Courts of Chancery*, se trouve ainsi fort dépourvu de l'abolition de cette institution. On a tendance à croire que ce qu'il a pu recevoir de son poste de sinécure aura en partie été versé dans le paiement de Bartleby. On peut aussi croire qu'avant la sinécure, le notaire avait assez de clients pour assurer le roulement de son bureau. Le surplus de travail qui a entraîné l'embauche de Bartleby n'y était donc pas nécessaire, puisqu'il compile plus de trente ans de travail avec les scribes alors qu'il n'a officié que quelques années aux *Courts of Chancery* (« *a few short years* »: Bartleby aurait-il pu travailler tout ce temps chez le notaire?). Ainsi, l'arrêt du travail de la part de Bartleby n'oblige pas à remanier l'organisation du bureau, tout comme l'arrivée du scribe n'a pas modifié les activités liées à une clientèle de base. Certes, il a produit intensément pendant un certain laps de temps, mais ne faisait rien d'autre que de la copie. Une partie des tâches attendues chez un scribe a rebondi alors chez les collègues et le notaire, soit la relecture, mais aussi toutes les autres tâches, ce qui a entraîné de la frustration du côté des collègues jusqu'à ce que cet état de fait soit accepté. Bartleby laisse donc aussi derrière lui de l'inachevé et crée un surplus de dépenses, mais pour les autres. La présence « en plus » de Bartleby se traduit aussi dans l'espace : le lieu de travail qui lui est dévolu est arrangé de manière apparemment temporaire, derrière un paravent dans le bureau du notaire même, au lieu de l'installer avec les autres scribes. Il est à mi-chemin entre le patron et les autres scribes, dans un lieu intermédiaire, il ne voit son patron ni n'est vu par lui, mais il peut l'entendre :

*I should have stated before that ground glass folding-doors divided my premises into two parts, one of which was occupied by my scriveners, the other by myself. According to my humor I threw open these doors, or closed them. I resolved to assign Bartleby a corner by the folding-doors, but on my side of them, so as to have this quiet man within easy call, in case any trifling thing was to be done. [B, 19]*

Et aussi: « *I procured a high green folding screen, which might entirely isolate Bartleby from my sight, though not remove him from my voice. And thus, in a manner, privacy and*

*society were conjoined* » [B, 19]. Cette présence « en plus » est cependant négative, car Bartleby se range du côté du passif; il crée donc de la perte dans l'économie du bureau.

Sur un plan énergétique, la présence inerte de Bartleby est inversement proportionnelle à la dépense d'énergie de son entourage (du notaire, principalement) à comprendre, à vouloir aider puis à fuir ce clerc, dépense qui culmine par le déménagement en de nouveaux bureaux. Ainsi, la seule présence de Bartleby qui a cessé de copier, même s'il n'est plus payé, crée des dépenses d'énergie qui se traduisent aussi en temps. Mais cette dépense n'est pas due au fait que l'emploi d'un surnuméraire ruine le notaire: en effet, il confesse (de manière indirecte) attribuer de faibles salaires à ses clercs. En contrepartie, il se dédouane en donnant de ses anciens vêtements à Turkey qui s'habille mal (« *The truth was, I suppose, that a man with so small an income, could not afford to sport such a lustrous face and a lustrous coat at one and the same time* »), et qui en outre met apparemment beaucoup de son salaire dans l'alcool, en plus du cercle vicieux de sa faible productivité. Pour sa part, Nippers accomplit d'autres tâches en même temps qu'il travaille comme scribe; le notaire ne semble pas trop apprécier, mais il n'intervient pas pour changer la situation (comme le ferait une augmentation de salaire, par exemple). Du moins, on n'en sait rien. Le notaire maintenait un équilibre dans son bureau avant Bartleby, et entrevoyait un certain enrichissement avec la sinécure. En embauchant Bartleby, il ne peut se douter à quel point son monde sera retourné. Cependant, ce bouleversement origine davantage de l'interprétation qu'il fera des actions (ou non-actions) de Bartleby, où apparaît clairement le questionnement du notaire par rapport à son travail et à son environnement immédiat, pour enfin ouvrir sur des considérations qui ébranlent sa morale bien-pensante. Le témoignage du narrateur, homme prudent comme on le sait, devient une accumulation de faits soigneusement joints (mais comportant de nombreuses zones d'ombres), dont l'évolution chronologique mène à un paroxysme où éclatent justement les bouleversements moraux et conceptuels encourus. Dans la même foulée, alors qu'il se froisse de n'avoir pu recevoir les émoluments des Courts of Chancery aussi longtemps qu'il l'aurait voulu, il s'avère également qu'il a pu passer les surplus de ses entrées en débours supplémentaires liés à son déménagement.

## **Amortissement: quand le passif l'emporte sur l'actif**

Et c'est ici qu'une logique d'amortissement se met en branle: la simple présence du nouveau personnage forcera des dépenses supplémentaires, mais qui ne sont pas liées à sa rétribution contre travail, c'est-à-dire des dépenses énergétiques, de la part des autres scribes et du notaire. L'économie du travail de l'étude de notaire de cette histoire repose sur un principe particulier, qui appelle la disparition. Le notaire ne renouvelle pas son capital, il maintient tant bien que mal une dynamique bancaire, mais qui a atteint son équilibre avec le temps. Elle ne lui demande que peu d'investissement, mais ne rapporte pas nécessairement beaucoup en retour. On peut y voir une expression de son credo : « la voie facile est la meilleure ». Il se repose sur la stabilité acquise de son bureau et de ses employés. Cette dynamique se modifie toutefois pour le mieux lors de l'époque industrielle de Bartleby, qui s'avère efficace, *rentable*. Il est alors *a valuable acquisition*, ce qui réifie quelque peu le scribe. Dans un contexte de gestion d'une entreprise, la valeur du matériel diminue avec le temps; calculer l'amortissement permet de quantifier cette valeur qui s'amenuise jusqu'à ce que la valeur soit nulle en lien avec les produits équivalents sur le marché. Le maintien seul d'un bien, sa simple conservation (sans entretien ou réparation) ne peut suffire à sauvegarder cette valeur. Une fois que le matériel en question a perdu sa valeur, il reste « sans intérêt » pendant un temps, mais ce temps de latence lui allouera peut-être, plus tard, une valeur, s'il est bien conservé, en tant qu'antiquité ou artefact, signe d'une manière de vivre révolue (écartons les objets dont le design et la fabrication sont tellement parachevés qu'ils gardent ainsi leur valeur avec le temps). L'usage du matériel en fait diminuer la valeur, et cette valeur fera peut-être retour sous forme de plus-value, de valeur ajoutée « historique », mais il faut que le temps s'écoule avant la reconnaissance de cette plus-value. Mais, pour un bien immeuble, s'il n'y a pas même d'entretien pour l'édifice, en fin de compte, on ne peut même plus *amortir* (entendre le sens économique) l'usure du temps, et on laisse venir la décrépitude et ainsi la dévaluation. Comme si quelqu'un se contentait de vivre dans une maison, d'en faire le ménage, mais qui n'y apporterait aucune réparation ou aucune rénovation lorsque le besoin s'en fait sentir, lorsque le toit fuit ou que les murs se lézardent. Par l'absurde, une telle attitude serait visionnaire: il s'agirait de penser à très long

terme, et d'investir dans les ruines! Ainsi fait Melville, avec un récit elliptique, fragmenté. Il met en œuvre une vision prospective de la littérature. Bartleby, bien acquis pour son employeur, vit pour un temps ce moment de latence, jusqu'à ce qu'il soit lui-même un titre de propriété transféré. Bartleby a payé sa propre valeur avec son propre travail; il s'est affranchi du travail à coups de mots à quatre sous le folio. Lui seul connaît sa valeur, c'est donc lui qui savait quand s'arrêter. C'est aussi ce qui lui donne son attitude si souveraine.

Le notaire travaille avec les titres de propriété, les hypothèques. Bartleby fait alors circuler lui aussi, par la copie, les titres de propriété. En gardant en mémoire la notion de *mortgage*, d'après son origine française « mort-gage », les éléments qui permettent une comparaison avec une logique d'amortissement sont ici rassemblés : le lent recouvrement d'un capital, qui, lorsque la dette est éteinte, signe le transfert total d'un titre d'une personne à une autre; si le débiteur faillit à rembourser son créancier, il perd l'usage du titre de propriété (immeuble ou terrain). Comme l'amortissement se calcule selon une période de temps, les indéterminations temporelles de cette histoire ouvrent différentes possibilités de lecture; tout un éventail de possibilités se pose entre un court et un long laps de temps. Et ce temps peut tendre vers l'infini, rendant Bartleby éternel, comme, apparemment, les pyramides. L'ellipse, dans le déroulement du récit, permet de l'économie de temps. De temps de description, de narration, mais aussi de temps d'écriture. Melville, qui avait jusque-là l'habitude de longs récits, fait maintenant dans la nouvelle, dans le court texte, ce qui appelle une autre approche de la description. Le manque d'information sur la vie de Bartleby et un moyen commode de couper court à de longues descriptions et permet d'entrer dans le nœud de la crise vécue dans le bureau du notaire. Elle permet aussi de sous-tendre de longues périodes qui seraient celles de l'amortissement.

La capacité de travail de Bartleby se trouve amortie, un peu comme les dettes sur un immeuble finissent par s'éteindre. Si un *mortgage*, une hypothèque, représente ce qui est mis en gage pour donner l'assurance à un propriétaire d'un immeuble ou d'un terrain qu'il pourra en avoir usage si le payeur faillit à rembourser ses dus, une fois que la somme que représente Bartleby (traduite en effort de travail) est éteinte, comme si sa force de travail se superposait à la force vitale du scribe, c'est-à-dire une fois que le scribe est mort, le notaire,

qui payait Bartleby, mais qui en contrepartie profitait de la force de travail de son employé, subit une perte qu'il ne peut rembourser, remplacer, combler, soit la mort de son scribe. La mort est littérale, la perte irréparable. Bartleby était le locataire du bureau qui payait de sa vie la présence dans le local, et payait en subvertissant même la notion de paiement, d'économie. En regard de l'écriture, dans la perspective où les mots ont une valeur monétaire assurément plus grande que quatre sous le folio, on peut même arguer qu'il a payé le droit à la possession du bureau, payé par la valeur de son travail de copiste, et que le bureau est maintenant sien. Sur un autre plan, on pourrait dire qu'il a acheté, par le travail de copiste, le droit de ne plus travailler; le droit à ne plus copier (ce qui se raccroche à l'idée de création originale), se trouvant ainsi dégagé de l'obligation de travail, qui s'est payée à la manière d'une hypothèque. Sa vie lui appartient maintenant — le principe de la retraite! — et il fait ce qu'il préfère. Bartleby rend appliquées à la vie même du notaire toutes ces notions avec lesquelles il transige, qui autrement resteraient lointaines et désincarnées. Au bout des transactions financières, il y a des gens qui gagnent, d'autres qui perdent. Bartleby ici court-circuite cette chaîne en incarnant le matériel, ce qui fait immédiatement sentir l'effet sur l'humain. Tant qu'il se situait dans une dynamique où il rendait un service pour le salaire que lui versait le notaire, Bartleby était gage de la foi du notaire en son propre travail et en sa manière de vivre. Mais à mesure que, par préférence, le scribe se déleste d'obligations envers son patron, que le passif commence à devenir plus important que l'actif, le monde du notaire perd de sa cohérence. De « serf » aliéné à son patron et maître, Bartleby devient personne de mainmorte, comme ces « personnes juridiques et morales qui ont une existence propre et qui subsistent indépendamment des mutations qui se produisent dans leurs membres (communautés religieuses, sociétés savantes, etc.) » (*Petit Robert I*). Peu importe le changement d'administration, Bartleby reste intouchable et inaltérable : toute tentative de lui faire accumuler davantage d'argent, comme toute autre supposition explicative sur son être, fût-elle charitable, est vaine.

Bartleby déroute le notaire jusque dans la notion même de propriété, car il s'incruste dans un lieu qui n'est pas le sien, sans avoir la loi ni avec ni contre lui. Bartleby vit dans un bureau, ne le quitte jamais, bien qu'il n'ait, dans le paradigme du notaire et qui semble celui

du sens commun, aucun droit sur les *premises* (ils sont sur les mêmes *premises*, physiquement, mais pas sur le plan de l'épistémologie), puisque sa valeur d'échange et sa valeur d'usage ne sont pas monétaires, mais littérales. Cette subversion de la notion économique du notaire lui permet de voir que ce qu'il pensait être un terrain commun, un terrain d'entente avec son scribe, est en fait inexistant. Les moyens d'échange usuels ne tiennent alors plus, impossible de deviser avec lui.

L'acheminement vers le rien, vers le néant, vers la mort, c'est ce que Bartleby met en acte et incarne dans le bureau du notaire. C'est l'aboutissement de la logique d'inertie et de passivité, qui, poussée à ses limites, rejoint le principe de l'amortissement. Les deux protagonistes, notaire et scribe, partagent minimalement ce rapport au monde, mais sous différents auspices. De plus, du côté du juriste, le traitement des hypothèques (*mortgages*) de ses clients a d'ailleurs bien à voir avec la disparition, comme en fait foi l'étymologie de *mortgage*, du français «mort-gage».

Bartleby est ainsi *un-accountable* dans l'économie du bureau: amorti, il ne peut être pris en compte dans cette économie, car il cesse d'écrire, et cet arrêt de travail court-circuite l'économie de l'échange « service contre salaire ». Il ne peut non plus être pris en compte, car la raison de son embauche n'existe plus; il ne peut être pris en compte dans l'équipe de travail étant donné sa manière de décliner toute demande de travail. Il est à contre-courant des échanges économiques.

Bartleby dépense à peine cinq sous par jour. S'il refuse toute entrée d'argent en cessant de travailler, c'est peut-être qu'il prévoit ne pas en avoir besoin (présage d'une mort prochaine, Bartleby serait un *mort-gage*). Il garde ses maigres économies dans un mouchoir, et même s'il semble pauvre, il donne pourtant un « pourboire » à Ginger Nut en plus de sa dépense pour les biscuits au gingembre. On ne regarde pas à la dépense. S'il est sur les lieux, il profite d'un endroit où il ne paie pas pour vivre, c'est comme si on le payait, et qu'il se faisait payer en échange de rien du tout, comme si le notaire lui payait une dette. Il est ainsi payé pour son usage des *premises*, et ceci inquiète le notaire:

*And as the idea came upon me of his possibly turning out a long-lived man, and keep occupying my chambers, and denying my authority; and perplexing my visitors; and scandalizing my professional reputation; and casting a general gloom over the premises; keeping soul and body together to the last upon his savings (for doubtless he spent but half a dime a day), and in the end perhaps outlive me, and claim possession of my office by right of his perpetual occupancy: as all these dark anticipations crowded upon me more and more, and my friends continually intruded their relentless remarks upon the apparition in my room; a great change was wrought in me. I resolved to gather all my faculties together, and for ever rid me of this intolerable incubus. [B, 38]*

Le notaire se projette dans le futur, avec le sentiment qu'il ne pourrait assumer l'« amortissement » de la présence de Bartleby, qui pourrait bien lui survivre. Il se résout alors à passer aux actes, mais ce n'est pourtant pas sur la personne de Bartleby qu'il se concentrera. Il n'entrera pas sur le terrain de Bartleby pour le faire changer de position. Il changera de lieu lui-même, puisque Bartleby ne le fera pas, sous toute apparence.

Par ailleurs, dans cette idée d'amortissement, d'extinction d'une dette, on peut supposer ici une autre raison pour l'arrêt du travail de Bartleby. Le copiste serait-il parvenu à la limite de sa force de travail? Ou bien, aurait-il travaillé jusqu'à un point où tout est accompli pour lui, où une sorte d'impératif intérieur aura été comblé? Il n'aurait donc plus de libido à mettre là-dedans? Bartleby a-t-il simplement copié tous les textes en lien avec cette institution obsolète pour ensuite s'arrêter, afin de clore les dossiers de cet autre monde auquel il appartient, et ainsi se soustraire à toute participation dans une nouvelle organisation du monde? Ou répond-il au travail demandé par la sinécure... par une sinécure, *wholly unemployed*, subvertissant la logique du travail, de l'exploitation des subordonnés? Arne De Boever, dans son article « *Overhearing Bartleby* » propose qu'avec Bartleby, le langage va au delà de la communication et devient matière, ce qui rejoint notre point de vue: « *I want to suggest that Bartleby's interruption of the copy should not be read as an interruption against the copy. What is interrupted is not so much the copying as the sign of the copy, its exchange of the meaning of the original*<sup>95</sup> ». Dans cet article hautement pertinent, Arne de Boever reconnaît la résistance de Bartleby à des univers que nous délinéons dans notre travail et que Jacques Derrida distingue en « nommer, énumérer, compter »: « *Bartleby resists the multiculturalist logic of “naming, counting, enumerating”*

---

<sup>95</sup> DE BOEVER, Arne, *op. cit.*, p. 151-152.

*and the ethico-theological gentrification that dominates our contemporary political climate*<sup>96</sup> ».

La lecture que fait Arne de Boever des textes d'Agamben et de Melville prend un versant politique et légal et, bien qu'elle soit des plus intéressantes et que nous abondions dans son sens, nous n'entrerons pas dans les considérations politiques. Toutefois, à titre de remarque, nous nous réjouissons que l'usage de la double négation, comme nous en avons relevé plusieurs dans notre travail, devienne sous sa plume, en suivant le raisonnement de Giorgio Agamben, une catégorie, une position politique « hors circuit », comme peut l'être Bartleby. Les États, comme le notaire un peu à court d'idées pour traiter la question, ne peuvent néanmoins pas encore bien gérer cette « catégorie » de personnes. Celle-ci se lie intimement à notre approche du texte de Melville, cependant nous restons du côté de l'œuvre littéraire:

*Agamben's literary-political imagination is a powerful one, because it concerns all of us. We are those "beings-not-without-rights" that I referred to above. We are all non-non-Jews, non-non-Muslims, or non-non-terrorists. The problem seems to be that our political institutions are only beginning to take this fact into account. Doesn't the case of the Brazilian electrician who was shot in London during the summer of 2005 prove precisely that? Killed because the police didn't know whether he was a suicide-bomber, his murder shows that the state hasn't yet begun to think the protection of the non-non-suicide-bomber. Because the police wasn't sure whether this man was a non-suicide-bomber, they decided that he was, and because he was, he had to be killed. But, as we know now, it turned out that he wasn't. The problem at the moment of the killing, however, was that this man appeared as a non-non-suicide-bomber, and that the police had no idea how to deal with this*<sup>97</sup>.

Ainsi, selon De Boever, il importe de remarquer que lorsqu'il s'arrête de travailler, Bartleby abandonne la copie et rien d'autre, pas même l'écriture, ni la lecture, car, en accord avec Agamben, la potentialité de la création ou de la décréation subsiste :

*On the third day of his new job, after Bartleby has already done "an extraordinary quantity of writing," the necessity arises for "having [Bartleby's] writing examined" (Bartleby, 12). When the narrator calls out to Bartleby "to verify the accuracy of his copy," Bartleby replies in a "mild, firm voice" that he "would prefer not to" (Bartleby, 13). This refusal turns out to be the beginning of a series of refusals that commentators have read as the scrivener's gradual "progress into silence." I think it is worthwhile emphasizing, in this context, that Bartleby's first refusal is not a refusal to copy. Instead, he is refusing to verify the accuracy of his copy—he simply prefers not to verify whether*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 155-156.

*his copy is identical to the original. To him, it doesn't matter whether the copy is accurate. I argue that, by giving back a copy that he refuses to verify, Bartleby interrupts the communication of the copy. He interrupts the sign of the copy and turns it into pure value instead<sup>98</sup>.*

Comme si la copie de Bartleby était une production originale, le texte est alors valeur pure, il ne vaut que pour lui-même, et doit être lu ainsi. La fiction prend la « vie réelle » comme point de départ, mais n'a pas à lui ressembler en tous points. L'écrit vaut comme objet. L'interruption de la copie est ici particulièrement importante: c'est ce qui rend Bartleby excentrique dans un univers de travail où les titres doivent se transférer, circuler. Il cesse d'être un copiste qui écrit, pour devenir, en toute liberté, quelque chose d'autre qui n'écrit pas et qui préfère ne pas tout ce qu'on lui propose. Chez De Boever, avec l'idée de la plus-value dans l'écrit copié non vérifié, le texte prend une valeur matérielle qui peut dès lors circuler, il prend la valeur d'un objet créé<sup>99</sup>. Voilà une autre déclinaison de la manière dont le texte se fait matérialité, et pour continuer dans les métaphores chrétiennes, puisqu'elles sont de bon ton chez Melville, de la manière dont le verbe se fait chair. Cette matérialité fait en sorte que l'être, le personnage, l'objet peuvent se faire accoler une valeur et ainsi servir de monnaie d'échange. La particularité de Bartleby est entre autres qu'il se dérobe à la circulation; il devient ce bien acquis par une dette à un certain point amortie — dette de nature inconnue, mais qui semble se traduire en nombre de mots, autre équivalence en argent bien connue des rédacteurs et écrivains. Ainsi, poussant à son extrémité la logique de marchandisation des êtres qui s'inaugure avec un capitalisme en grand essor, le patron, sans le savoir, a acquis un bien, Bartleby le scribe, qui s'affranchira de lui-même. C'est aussi, pour l'auteur Melville une fois que Bartleby a cessé d'être écrit, une mise en circulation, l'introduction d'un nouvel élément dans le trésor de la littérature. Le personnage de Bartleby est un acquis pour lui. Dès lors, en tant qu'œuvre, il ne lui appartient plus. Pour le notaire, Bartleby est là, un passif apparemment acquis dans le bureau qui se pétrifie dans son silence, faisant maintenant partie des biens immeubles. Il équilibre les forces actives autour de lui et figure le passif à lui seul.

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>99</sup> Un peu comme quand on achète un objet dont l'étiquette mentionne quelque chose comme « les imperfections font partie intégrante de cet objet et le rendent unique ». Unicité, rareté, donc plus grande valeur.

Mais cette chair qui vient du verbe, mentionnée plus haut, cette matérialité, demande encore à être précisée: c'est ce que nous appelons pour notre part le réel du texte, c'est-à-dire comment le texte devient réel, et comment, plus encore, Bartleby se présente réellement comme un texte dans cette histoire. L'univers de la copie nous met également sur une piste de lecture importante, celle des éléments dédoublés dans cette histoire, ce qui nous mène à traiter de la fiction non comme d'une copie de la « réalité », mais d'une réalité parallèle, un autre système d'échange, ou, comme le propose Agamben, une expérience sans vérité qui côtoie celle de la vie quotidienne pour mieux nous la faire appréhender. C'est ici que l'idée de fausse monnaie, présente dans la nouvelle même, attire notre attention.

Dans son rapport à la réalité, la fiction peut être (a pu être) appréhendée comme une copie (*mimésis*) ou une version modifiée, inventée, controuvée, donc contrefaite. Copie manuscrite et contrefaçon partagent un même statut conceptuel. Ce statut est mis en cause à différents égards dans le texte de Melville; l'arrêt de la copie laisse penser le texte comme un réel, au sens où les rêveries de Bartleby et son vagabondage se concrétisent dans le texte, c'est-à-dire, d'une part, que de l'idée d'un auteur, un texte naît matériellement, mais aussi que l'arrêt de la copie chez Bartleby cesse de faire entendre que le personnage de fiction est une copie de la réalité. Bartleby est si invraisemblable qu'il ne peut exister qu'en fiction; de fait, il est un véritable être de papier, une matière textuelle. L'arrêt de la copie est une rupture de semblant, un arrêt de la mise en scène des personnages, car l'un d'eux « ne joue plus ». Ainsi, Bartleby fait ce que n'importe quel être de fiction fait: il existe, semble avoir une volonté propre, mais comme il ne fait rien d'autre que ce que lui assigne l'auteur, il ne peut que lui arriver... rien d'autre, puisqu'il n'a qu'une seule ligne d'action. Celle de Bartleby est de cesser de copier, être silencieux et inactif, tout près de la mort, même de son vivant. S'il préfère ne pas, c'est qu'il ne met pas de complément d'objet à son verbe; il préférerait autre chose, mais rien d'autre en particulier, car en fait, dans cette optique, il ne peut pas vraiment faire autre chose, puisqu'il ferait autre chose que ce que l'auteur veut! Toutefois, cette préférence lui donne un libre arbitre infini, tant qu'il n'y a pas de

complément à sa phrase, ce qui laisse aussi croire que le personnage finit par avoir une vie propre.

## Homme de lettres, lettres de change, changement de matière: alchimie de la création textuelle

La copie et la contrefaçon nous intéressent ici au plus haut point, puisqu'il y a une adéquation entre les êtres et les objets dans cette histoire. Tant parce que dans le capitalisme, le salaire devient la manière de donner une valeur au travail de quelqu'un (puis par extension à cette personne même, et ainsi les êtres peuvent être échangeables, monnayables), que parce que dans cette histoire, les collègues sont surnommés avec des noms qui évoquent de la nourriture (Turkey, Ginger Nut, Nippers — « pince de homard<sup>100</sup> ») ; les mots deviennent quelque chose dont on se gave, une matière comestible (*As if long famishing for something to copy, he seemed to gorge himself on my documents. There was no pause for digestion.*). Arne de Boever souligne aussi cette adéquation:

*It seems that for Bartleby, language is not transparent but material. [...] There is a kind of letter-eating going on here, perhaps even (if we recall the association between Bartleby and the dead letter office) a kind of auto-cannibalism. Bartleby consumes the*

---

<sup>100</sup> Le mot *nipper* désigne, selon le *Free Online Dictionary*:

1. A tool, such as pliers or pincers, used for squeezing or nipping. Often used in the plural.
2. A pincerlike part, such as the large claw of a crustacean.
3. Chiefly British A small boy.

Sources: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:zr23HnprKqMJ> et [www.thefreedictionary.com/nipper+nippers+meaning&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ca](http://www.thefreedictionary.com/nipper+nippers+meaning&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ca), pages consultées le 22 janvier 2011.

Les pinces de crustacés se mangent; mais le surnom de Nippers évoque aussi, dans l'argot new yorkais, «[...] in English and American cant nippers was a word for a thief or a pickpocket, or for handcuffs, or for (most appropriately for "Bartleby"): "one who goes in for sharp practices." The metaphor is "nipping, grasping or squeezing a man more than the bargain purports" (A Dictionary of Slang, Jargon & Cant). Melville's Nippers is close to that. I imagine a closer New York fit, but I have found no direct evidence of it. I imagine that Nippers is New York slang for the shady pseudo-lawyer who works, like Melville's Nippers, on the steps of the Tombs. » BERGMANN, Hans, « "Turkey on His Back": "Bartleby" and New York Words », *George Mason University, Melville Society Extracts*, n° 90, 1992, p. 16-19. On y apprend également que Turkey désigne un état général d'ivresse, d'où peut-être l'expression *cold turkey* pour désigner l'état de manque ou de sevrage. Article disponible sur *Bartleby's Blank Wall*:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:CQkWVGYZmF0J:web.ku.edu/~zeke/bartleby/bergmann.html+nippers+new+york+slang&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=ca>, consulté le 22 janvier 2011.

*documents that he is asked to copy, as if the letters of the documents are something material, cakes that can be eaten*<sup>101</sup>.

Autocannibalisme: on va loin ici; Bartleby qui mange des lettres se mangerait lui-même. Même le matériel d'écriture, lorsqu'on prend au sérieux la méprise comique de Turkey, vient en adéquation avec de la nourriture, en l'occurrence un gâteau:

*[...] my two scriveners were fain to moisten their mouths very often with Spitzenbergs to be had at the numerous stalls nigh the Custom House and Post Office. Also, they sent Ginger Nut very frequently for that peculiar cake—small, flat, round, and very spicy—after which he had been named by them. Of a cold morning when business was but dull, Turkey would gobble up scores of these cakes, as if they were mere wafers—indeed they sell them at the rate of six or eight for a penny—the scrape of his pen blending with the crunching of the crisp particles in his mouth. Of all the fiery afternoon blunders and flurried rashnesses of Turkey, was his once moistening a ginger-cake between his lips, and clapping it on to a mortgage for a seal. I came within an ace of dismissing him then. But he mollified me by making an oriental bow, and saying— "With submission, sir, it was generous of me to find you in stationery on my own account." [B, 18,19]*

En quelques lignes de texte, on apprend le prix des Spitzenbergs, que le bruit de frottement de la plume en action se mêle à la mastication des croquants morceaux de gâteau, et que ce type de dessert devient un objet qui authentifie un document de transfert de titres; on apprend également que Ginger Nut a été surnommé d'après ces gâteaux, et que pour lui-même, « *the whole knowledge of law was contained in a nut-shell* », puisqu'il n'y a que des écales de noix dans son bureau et non des documents légaux, alors qu'il est censé travailler comme apprenti (c'est aussi dire que pour l'instant, ce laconique jeune homme ne sait pas grand-chose de la loi, trop pris par les commissions que lui demandent les scribes, ou bien qu'il simplifie grandement cette connaissance). Tout cela a l'heur de rapprocher encore la valeur des objets, des gens et des titres, et ainsi nous permet de faire s'équivaloir, en les mettant en un même lieu, un même plan, nourriture, économie et êtres humains. William B. Dillingham relève également cette équivalence :

*[...] the lawyer frequently refers to various aspects of money and food and to the activities of buying ("I can cheaply purchase"; "will cost me little or nothing") and eating ("a delicious self-approval"; "a sweet morsel for my conscience"). Imagery associated with theses two areas of life permeates the story*<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> DE BOEVER, Arne, *op. cit.*, p. 151-152.

<sup>102</sup> DILLINGHAM, William B., *op. cit.*, p. 27.

Cette adéquation est assez mineure dans le texte, mais elle nous permet un appui conceptuel et nous verrons plus loin jusqu'où va l'équivalence entre les êtres et la matière textuelle.

Ces détails sur la signification « alimentaire » des surnoms sont fort utiles, mais, quant à Bartleby, on se demande : qu'est-ce qu'un Bartleby? Dan McCall fait un résumé de différentes hypothèses pour expliquer ce nom aussi énigmatique que son porteur :

*Consider the Bartleby itself. In the critical commentary we can see it "proved" to be:*

*"Bartlemy," from Lamb's essay on "St. Bartholomew"<sup>103</sup>*

*"Barney," Melville's pet name for his son Malcolm.*

*"Boulderby," from Hard Times. (There is a little problem here, since "Bartleby, The Scrivener" was published in 1853, and Hard Times was written in 1854).*

*"Bartle-B," from Priestly's Son "A" and Son "B."*

*"B-ing" itself, since Melville wrote B-enito Cereno and B-illy B-udd, as well as B-artle-By, and was always questioning our essential B-ing.*

*All of the above? None of the above?*

*It is always possible that we have on our hands a bewildering array of in-jokes, private references never intended to be understood by the common reader<sup>104</sup>.*

Pour notre part, nous avons bien noté que Bartleby est un homme sans référence; ainsi en va-t-il pour son nom qui évoque beaucoup, mais qui dit peu... À notre sens, Bartleby, c'est un schmürz, c'est un ptyx, c'est un snark! Il ne se rapporte à rien d'autre qu'à l'idée d'un mot inventé, voire à l'idée même d'invention. Pour reprendre les mots de Mallarmé : il est « allégorique de lui-même ». En anglais, implicitement, un mot s'impose : on dirait à propos de ce nom : *it is a coined word; Melville coined it*. La polysémie de *coin* nous maintient dans l'univers de la *forgery*-création et de la *forgery*-fausse monnaie. Mais en l'occurrence, comme l'invention porte sur nom propre, elle se remarque moins dans cette histoire. On interroge moins le nom propre, car il peut ne pas avoir de référent ni de

---

<sup>103</sup> Saint Barthélémy est habituellement associé à saint Nathanaël; on sait que Melville fut l'ami de Nathaniel Hawthorne; il y a peut-être une allusion ici à la part de Melville qu'il y a en Bartleby, et à la haute amitié qui a existé entre les deux écrivains.

<sup>104</sup> McCALL, Dan, *op. cit.*, p. 16. McCall signale également la proposition de Richard HARTER FOGLE selon laquelle Turkey, un Anglais, et Nippers, un Américain, seraient des types nationaux selon la mythologie du XIX<sup>e</sup> siècle: John Bull et Yankee (voir *Melville's Shorter Tales*, Norman, University of Oklahoma Press, 1960, p. 16 à 18).

référence connu (comme Bartleby) et quand même circuler. En effet, il est plus courant qu'un nom propre soit, pour une langue donnée, sans référent (ou alors que son origine est si ancienne qu'on ne le relie plus très bien à une signification claire). Il n'explique rien de la personne qui le porte, autrement dit, il « ne veut rien dire ». Bref, l'arbitraire du signe s'incarne dans la nomination des êtres. Et en création littéraire, l'auteur nomme comme il l'entend. Toutefois, en fiction, une particularité s'ajoute, c'est que le nom devient réceptacle de sens, l'endroit où se concentre souvent le caractère du personnage. Ici, Bartleby ne concentre donc rien d'autre que l'idée même de fiction. On ne sait si c'est son vrai nom ou un surnom. Mais apparemment, son nom ne veut rien dire.

En revanche, il est utile de s'arrêter sur la notion même de surnom, puisque les collègues de Bartleby ne sont désignés que par leur surnom. C'est une sorte de double du nom d'une personne, mais qui ne sert qu'en des temps et des lieux précis, en parallèle du nom de naissance. Il n'est pas toujours approprié de l'employer, même si quelqu'un est toujours susceptible de faire appeler par son surnom n'importe où. Le surnom se substitue carrément, en certains contextes, au « vrai nom » d'une personne, comme dans cette nouvelle. Les copistes de cette histoire n'ont pas de « vrai » nom, mais un « faux », le surnom fonctionnant comme un doublet de monnaie, une économie parallèle. Le notaire, lui, n'a pas de surnom. On ignore jusqu'à son nom. Cette absence de nomination creuse encore le fossé qui le sépare des scribes.

On peut alors, en pensant les noms comme des monnaies d'échange et les textes comme des lieux de circulation de ces devises, penser les noms et les surnoms en rapport avec la fiction. Les êtres de cette histoire sont des repères dans l'univers de la fiction, tenant différentes positions. On ne connaît que le surnom des scribes du notaire; ils sont des substitutions de caractères existants, des types vraisemblables, des idées traditionnelles de la fiction comme copie de la réalité. Le notaire, pour sa part, n'a pas de nom : c'est l'interprétant, le lecteur en général, qui cherche à lire et comprendre l'œuvre qu'est Bartleby.

Ici donc se pose une métaphore capitale de la nouvelle de Melville : l'écriture de fiction comme économie parallèle à la « réalité », la création comme fausse monnaie.

Des économies parallèles sont posées dans cette histoire, évoquées sans être vraiment prises en compte: la contrefaçon, présumée au sujet de Bartleby par le *grub-man*, et l'univers de la prison, où les détenus arrivent en général à faire circuler des biens ou des services malgré les interdictions en cours. Dans les Tombs, de manière factuelle, le *grub-man* est l'agent d'une circulation de nourriture autre que celle qui est prévue pour tous dans la prison. Un service privé en plus du service public. Ici encore, il y a rapprochement entre la nourriture, les êtres et l'économie. *Grub-man* : ce nom est porteur de différents indices sur la manière d'aborder le texte de Melville, et aussi bien dire les personnages, la nourriture et l'économie. En effet, *grub* désigne des larves de vers, de la nourriture, en langage familier et enfin, le verbe creuser, déterrer, qui s'emploie aussi pour des recherches, au sens figuré. Ce personnage, Mr. Cutlets, est désigné par sa fonction. C'est un autre interprétant, plus intuitif que le notaire : c'est par lui qu'est exprimée l'idée que Bartleby pourrait être un faux monnayeur. Il y est presque: à ceci près que, comme pour sa désignation, la fonction est prise pour la chose : Bartleby est fausse monnaie.

Une fois en prison, Bartleby refuse d'échanger avec son ex-employeur, ce qui coupe toute possibilité de créer une explication sur ses comportements étranges. Déjà que ses réponses à l'époque de son emploi de scribe ne permettaient pas de conclure grand-chose sur ses intentions. Devant cette fermeture, l'avocat ne peut dérouler ses motivations pour avoir mené son scribe en prison, car Bartleby l'en empêche, hermétique à toute explication. Le notaire reste pris avec ses propres bonnes intentions troublées. Mourir dans une prison, en retrait des échanges courants, de surcroît dans une économie parallèle, c'est en quelque sorte se faire oublier du régime des gens « normaux ». En français, on dirait tomber aux oubliettes. La réclusion des prisonniers réduit au maximum leurs échanges, que ce soit entre prisonniers, entre surveillants et surveillés ou avec les gens de l'extérieur de la prison. Comme c'est dans une logique d'inversement que Bartleby est mené en prison (en parfaite inertie, toujours au même endroit qui n'est plus son bureau, mais dans l'immeuble qui l'abrite, il se fait arrêter pour vagabondage) c'est dans ce même type de renversement que

Bartleby contraint l'avocat à ne plus s'engager dans aucune forme d'échange avec lui (« *“I know you,” he said, without looking round,—“and I want nothing to say to you.”* » [B, 43]). Et pourtant, avant l'épisode de la prison, en tentant de l'éloigner de lui, l'avocat, par une étrange formulation, laisse penser qu'il maintiendra la relation avec son scribe: « *I shall see that you go not away entirely unprovided* » [B, 33]: je veillerai à ce que vous n'alliez pas loin entièrement démunis (traduction libre). Que vous soyez près et démunis? On s'attendrait plutôt à quelque chose du genre: « *I shall see that you don't go away entirely unprovided* », que vous ne partiez pas entièrement démunis. De cette manière, en gardant son scribe près de lui, il peut garder une relation avec Bartleby, ne serait-ce que d'entretenir cette drôle de dynamique où Bartleby ne demande rien et préfère ne rien accepter de ce que lui propose son employeur et où l'employeur donne à Bartleby, lui cède son temps, son espace, pour se faire du crédit « mystique », « immatériel » avec de bonnes actions dont Bartleby ne jouit pas. Il veille à ce que Bartleby continue à vivre de ses préférences, et il maintient ainsi cette dynamique où l'employé éprouve le manque à répondre à la demande, puisque toute « réponse » de Bartleby se loge dans la négation de toute demande.

La contrefaçon revêt une importance particulière dans la nouvelle, étant donné que l'histoire se déroule sur Wall Street, haut lieu des échanges économiques; insérer une fausse monnaie dans un système d'échange revient à créer un problème de confiance, car alors la supposition de valeur accordée à la monnaie de papier ou à la devise en vigueur est mise à mal. Si la confiance en cette supposition fait rouler l'économie, lorsque la supposition inhérente se recouvre de suspicion, rien ne va plus. Pour les faussaires, toutefois, jouer de cette supposition s'avère très rentable, car elle permet de multiplier par un facteur élevé (mais imprévisible) les liquidités et les possibilités de dépense — c'est un argent qui ne peut pas vraiment être thésaurisé puisqu'un des enjeux lors de la mise en circulation d'une fausse monnaie est d'en retirer rapidement les bénéfices avant d'être découvert<sup>105</sup>. Le tout en échange de relativement peu d'effort. En effet, bien que l'opération demande des efforts techniques, ce n'est pas comparable à la longue construction d'une fortune (à moins de

---

<sup>105</sup> À la limite, de faux billets peuvent être gardés de côté pour être remis en circulation après un certain temps, question de faire oublier une tentative précédente et accentuer ainsi le problème de confiance.

gagner à la loterie!). Le but des faussaires est de faire fructifier l'argent de sorte que la fausse monnaie devienne de la vraie dans leurs mains, là est l'intérêt. Or, dans ce texte, la découverte de l'équivalence entre les êtres, la nourriture et l'écriture permet de faire apparaître du *vrai*, de rendre le faux vrai, littéralement. Bartleby se pose comme une fausse monnaie dans une économie, d'où la supposition du *grub-man* à propos de Bartleby. Cette autre monnaie est un autre paradigme qui fonctionne jusqu'à ce qu'on le remarque et qu'on l'écarte, comme lorsqu'ici on trouve en circulation des pièces de monnaie américaine, semblables aux pièces de monnaie canadiennes, portant les mêmes noms anglais (*penny, nickel, dime, quarter*), mais qui sont tout de même des devises différentes, frappées d'autres symboles. Au plan du texte, le « problème de confiance » se trouve dans la coexistence des pistes d'interprétation.

Le rapprochement entre circulation de signifiants et circulation d'argent se fait ici aisément<sup>106</sup>. La création et l'usage d'une fausse monnaie, en contrepartie, comportent des similitudes avec la situation de Bartleby dans ce bureau, en considérant le scribe même comme une fausse monnaie. Son introduction crée un événement; il est étonnamment rentable, exige peu et rapporte beaucoup, dans les premiers temps de sa présence, bien sûr. Et son statut se comprend encore mieux en considérant cette métaphore de fausse monnaie dans une réflexion sur la nature de la fiction, copie ou contrefaçon, tel que mentionné plus haut. Le mot *unaccountable* qui se lie à Bartleby dans l'histoire est ici particulièrement à propos, car Bartleby ne peut être pris en compte dans l'économie du bureau, puisqu'il cessera son travail, mais aussi par l'ensemble de ses comportements, étant données ses réponses qui le mettent en marge des attitudes attendues chez un employé et, semble-t-il, sa nature particulière (bien qu'il se dise *not particular*, encore une fois). Une fausse monnaie ne *compte pas*: sa valeur de vérité est négative. Elle est, pour faire encore référence à Agamben, une forme d'expérience sans vérité. Le texte s'appréhende comme une économie et nous permet de poser des questions à propos des liens sous-tendus entre les personnages et l'univers plus grand qui les entoure. Cette nouvelle porte l'intuition de cette approche,

---

<sup>106</sup> Il est d'ailleurs fondamental dans l'efficace de la psychanalyse.

portant en elle son moyen de lecture, mais sans l'exprimer explicitement; il est chiffré. Elle nous en donne l'indice par ces signifiants insistants, qui apparaissent plus de deux fois. Ces signifiants se montrent particulièrement porteurs de sens, jusqu'à l'ambiguïté, et c'est là que le problème de confiance de la contrefaçon se fait sentir, au sens où il faut choisir, interpréter. Pour notre part, nous avons préféré ne pas choisir et additionner ces sens, les mettre en regard, les compiler. Il faut une étude attentive de l'objet pour reconnaître la contrefaçon; à l'étude, nous reconnaissons la faculté d'invention de Melville qui se montre avant-gardiste, avec sa manière d'écrire « qui ne paie pas ».

L'argent et les mots permettent de créer des équivalences, des adéquations entre des éléments hétérogènes, autrement sans lien sinon ce dénominateur commun. Par un phénomène d'attribution arbitraire (liée à un système de circulation coexistant), l'argent permet de créer un terme de comparaison entre les choses. Le prix se met en rapport avec la valeur de quelque chose dans le cadre du marché (mais ne détermine pas, dans l'absolu, la valeur). Mais ici, être sans terme de comparaison à l'intérieur d'un régime de signes, Bartleby est le signifiant qui ne peut être partagé, qui ne s'échange pas. On ne lui accole aucun signifié. Toute la nouvelle tourne autour de l'arrêt de la circulation de signifiants, qui en aval court-circuite toute une économie. Bartleby a une valeur d'usage, subjective, quelque chose qui ne se partage pas, qui ne se comprend pas; cependant, en lui accolant d'autres signifiants, on peut arriver à trouver des équivalences signifiantes qui permettront d'approcher son mystère. Ce faisant, on lui accole un peu de valeur d'échange, mais pas entièrement. En psychanalyse, le fait de parler et de mettre en circulation les signifiants au cœur de l'inconscient les fait passer d'une valeur d'usage, qui est propre au sujet, voire qui est ignorée dans un symptôme, à une valeur d'échange. Les mots n'en perdent pas nécessairement tout leur coefficient affectif dans l'inconscient, mais il deviennent peut-être moins « effectifs » dans l'affect (dans l'Imaginaire, au sens lacanien), pour se déplacer du côté de la construction d'un savoir (plan Symbolique). Il se crée alors, pour le sujet, un savoir qui soit transmissible, au lieu qu'il reste dans le silence des pulsions, niché dans un symptôme qui s'exprime dans le corps. Mais il y a toujours une part qui résiste, qui peut être circonscrite par le langage, mais qui reste difficile à percer : un roc, le Réel, un

indicible. C'est avec ce reste que l'on doit composer. Malgré toutes les tentatives de parole pour les circonvenir, Réel de l'inconscient et Bartleby représentent bien cette part irréductible et indicible, inexplicable (*unaccountable*) de l'existence. C'est bien l'impossible tâche du notaire que chercher à s'expliquer le mystère de Bartleby:

*This has been the narrator's problem all along. The humanity that he would impute to Bartleby simply is out of place in the business world around him. Within that world, and within the various systems of law and language that make it run, Bartleby is truly "deranged," that is, out of order, as long as one looks at him to see beyond the surface. Others look at him very differently, and that is why he passes into their comprehension so easily. The grub-man's perception of Bartleby as a forger is a telling example of this more "useful" perspective. For Bartleby fits into the world of Wall Street as—and only as—a forgery<sup>107</sup>.*

« Le plus profond, c'est la peau » a dit Oscar Wilde. L'énigme de Bartleby n'est pas dans une profondeur qu'on suppose, ni dans un au delà du langage, mais dans ce qu'il donne à voir. Il se laisse lire et les mots ne renvoient qu'à d'autres mots. Les mots forment une surface indépassable, et c'est elle qu'il faut lire, comme Bartleby devant son mur. En étudiant des valeurs insoupçonnées des signifiants, valeurs passées, oubliées, cependant faisant partie de ces mots; on reste en fait toujours dans les mots... Comme la valeur de la mémoire est extrêmement variable, cette valeur « oubliée », soit le sens non en usage des mots, leur donne une plus-value de sens qui révèle des aspects étonnants et qui crée des pistes de sens concurrentes parmi lesquelles on doit arrêter le sens.

### **Fausse monnaie**

De façon très concrète dans le texte, par un phénomène semblable à celui des surnoms, l'univers de la copie et, davantage, de la copie légale, nous met sur une piste: celle du dédoublement, de la duplicité. Un double de monnaie, dans le cadre économique, est une fausse monnaie. Un doublet de mot, dans le contexte légal, circonscrit une acception technique pour l'insérer dans un ensemble de mots à part, ensemble utile à la profession (le jargon professionnel), ce qui évite ainsi un usage qui ferait perdre au vocabulaire spécialisé sa force d'évocation. De plus, le doublet peut prendre une acception précise et fixe sur ce

---

<sup>107</sup> CLARK, Michael, *op. cit.*, p. 145.

versant, ce qui assure l'univocité chère à la rédaction légale ou, comme dans le cas présent, s'ancrer dans un passé révélateur. En d'autres cas, il peut aussi en découler de l'équivocité ou de l'ambiguïté.

Dans cette histoire, les mots « dédoublés » relevés au chapitre précédent créent un réseau de sens concomitant aux acceptions du notaire, ces dernières étant, du reste, de bon usage. Un système concurrent se dessine alors, cohabitant avec les autres, tout comme le régime des suppositions et celui des préférences le font. Mais le texte secrète une sorte d'économie parallèle. Le double y prend différentes formes. On sait par exemple que certains commentateurs ont vu chez Bartleby le double du notaire, et même, chez les scribes, de purs prolongements du notaire, qui seraient, tous ensemble, en fin de compte, une seule et même personne. Bartleby, dans cette optique, serait même l'incarnation de la pulsion de mort du notaire. La mort, le Réel, prennent ainsi une place importante, s'imposant progressivement, sur le modèle de l'amortissement.

Pour s'amuser, en restant dans la veine psychanalytique, on pourrait aussi poser que dans l'hypothèse où la nouvelle de Bartleby fût dans le fantastique, Bartleby ne pourrait être en fait qu'une sorte de fantôme shakespearien, qui montre au notaire l'ampleur de sa dette et de sa culpabilité — informe, sans objet précis —, mais purement symbolique, qui pourrait aussi bien être celle de l'entrée dans le langage, celle que le névrosé ne reconnaît pas et qu'il ressent constamment, sans s'en débarrasser.

Il y a dette pour rien; Bartleby se pose comme l'incarnation de la dette et du reste à l'état pur, reste d'une équation inconnue. Cette dette est d'autant plus absurde qu'elle s'incarne, mais pour devenir lettre morte (en la personne de Bartleby). Il est de plus impossible de la mettre en circulation et de lui proposer une quelconque monnaie d'échange. Sa valeur d'usage étant épuisée (soit son efficace de copiste) aucune valeur d'échange ne peut non plus s'y appliquer (pas moyen d'amener Bartleby à une quelconque action). La dette symbolique du névrosé, qui prend la couleur de sa culpabilité et des inventions qu'il convoque dans son royaume de suppositions, se traduit dans les élucubrations du notaire, et dans sa propre absence de sanction pour se débarrasser du scribe — quelqu'un d'autre le fait

à sa place, les événements décident pour lui. Sur un plan psychanalytique, toutefois, la présence de l'analyste, dont le travail consiste notamment à être un lecteur attentif, contribue à « démêler » les adresses des discours qui lui sont portés dans une telle problématique. On pourrait aussi se représenter Bartleby comme étant l'incarnation de l'objet a, qui condense ce qui se perd dans l'entrée dans le langage, qui participe à la fois du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire, qui ne peut s'échanger, n'entrer dans aucune économie, sinon pour la valeur symbolique que le sujet peut lui attribuer et ainsi le prendre en compte dans la dynamique de son désir, ce qui ne s'échange donc pas, lui reste totalement singulier, mais peut se sublimer dans les actes posés par le sujet. Bartleby appartient au désir d'écrivain de Melville, mais a pu se sublimer en quelque chose d'à la fois singulier, idiosyncrasique, et à la fois ouvert à tous comme objet de circulation de sens.

Suivons donc la piste de la duplicité. Les mots pertinents que nous avons relevés décrivant le travail du notaire et les gens de son milieu sont posés dans le texte avant qu'arrive l'événement de l'abandon de la copie. Il y a là dans l'*expositio* du notaire assez à méditer et à interpréter, en se collant le plus possible au sens littéral des mots, selon l'approche que nous préconisons, et c'est donc ce que nous fouillons avec notre enquête étymologique. Les doublets des mots créent un lexique parallèle dont l'emploi ne semble régi par aucune règle, sinon que le contexte spécialisé ou savant semble pertinent. La circulation d'un savoir approfondi semble reliée à ces mots. Les significations passées, en dormance, créent un réseau de sens parallèle au sens moderne une fois qu'elles sont réactivées. Toutefois, ici, ces sens ne sont pas faux, ni « illégaux », c'est-à-dire improprement ajoutés; ils reviennent comme des réalités anachroniques, comme des fantômes porteurs d'une autre vérité, comparable à celle des sens modernes, et leur justesse comporte une efficacité, étant donné leur lien historique avec les mots employés que le notaire utilise au sens moderne, celui de son époque.

Arne De Boever, tout comme Cecelia Tichi, commente le travail de la rhétorique et des glissements de sens dans *The Confidence-Man*. Tous deux soulignent le fait que pour aborder le travail de Melville dans ces deux fictions, il est question d'« écouter » le texte davantage que de l'interpréter ou d'y trouver un « message »:

*Bartleby is not against copying. In fact, even after he has given up copying, he remains deeply invested in it: he establishes his singularity precisely through the repetition of the phrase "I would prefer not to." But, as Deleuze has argued, "I would prefer not to" actually means nothing. To listen to the phrase means to give oneself over to madness. The only way to listen to Bartleby is to overhear him. To listen to him means precisely not to listen to him: to speak not as a listener who expects that something will be communicated, but to speak as someone who overhears, who picks up on "little items of rumor" that have "a certain suggestive interest." To listen to Bartleby means to take him at his word—to go beyond the horizon of communication<sup>108</sup>.*

En nos propres mots, nous parlons de lecture attentive, de prendre du texte les éléments donnés et de chercher leur logique intrinsèque. Cette lecture que nous tentons de pratiquer se raccroche à une autre forme d'« écoute », celle qui est désignée en psychanalyse d'« attention flottante », c'est-à-dire qu'elle se porte sur les signifiants qui font retour, sur les mots employés, les créations sonores qui se dégagent du discours (des expressions qui contiennent un calembour ou un mot d'esprit, par exemple, ou encore sur différents enchaînements de thèmes) et ainsi, la matière du langage est explorée. En cela, nous rejoignons les vues des Tichi et De Boever qui ont relevé des aspects de l'écriture de Melville qui s'attachent à parler du langage. Alors que l'histoire de Bartleby garde encore des allures de parabole, *The Confidence-Man* pousse plus loin le travail sur la matière du langage, en fait le rend plus explicite, jouant à plonger et replonger le lecteur dans des stratégies discursives où les personnages sont en joute verbale permanente, et où les retournements de sens deviennent des ressorts narratifs qui ont souvent raison des personnages.

À propos de ce même roman, Cecelia Tichi rapporte, dans l'article cité par Michael Clark dans *The Silence of Bartleby*:

*It is important that in a novel pictorially spare and slighting of action Melville expends a great deal of descriptive power delineating qualities of voice.*

*[...] Melville insists (rather awkwardly at that) that the language of narration is not the language of the narrator.*

*[...] By depersonalizing dialogue, divorcing speeches from speakers, and restraining visual evocation, Melville forces his reader to focus largely upon the entity of language, itself horrendously corrupted and debased<sup>109</sup>.*

<sup>108</sup> DE BOEVER, Arne, *op. cit.*, p. 152.

<sup>109</sup> TICHI, Cecelia, « *Melville's Craft and Theme of Language Debased in The Confidence-Man* », *ELH*, The John Hopkins University Press, vol. 39, n° 4, décembre 1972, p. 641, 642 et 643.

Plus loin, elle formule une pensée qui rejoint celle d'Arne De Boever:

*Throughout the novel Melville makes his skepticism increasingly explicit in the multiple tangents from which arguments are advanced, and also in the defectiveness of single argumentative structures. He works persistently to force his reader to inspect these, insisting again and again that his rhetorical constructs be examined as verbal action in and of themselves, and not as windows upon something else. Melville pays a price for his method. Even his devotees call The Confidence-Man "tedious" or "tiring to get through," terms which seem not to indicate ennui, but rather fatigue, perhaps from the constant imperative to listen. Accustomed to engage several senses imaginatively in reading fiction, we find The Confidence-Man both sensuously constricting and yet exhausting in Melville's demand that we unremittingly tax to the utmost our powers of hearing<sup>110</sup>.*

C'est ce que nous tentons de faire en lisant Melville, soit prêter au texte une attention différente de celle qu'on porte au discours commun, afin de faire ressortir les aspects de son travail touchant la matérialité de la langue, puisque la nouvelle « *Bartleby the Scrivener* » est ourdie, à notre sens, avec un travail sur la langue qui se compare à celui de *The Confidence-Man*, et de manière extrêmement ramassée, concise. Ce roman de Melville travaille l'ironie de long en large, de sorte que l'on doit constamment s'interroger sur les intentions réelles des personnages, et le problème avec cette ironie qui rend un peu paranoïaque lorsqu'elle prend toute la place dans le discours, c'est qu'on en vient à ne plus se fier à ce qui est dit, pour constamment chercher dans le non-dit, de fait en délaissant l'expression même, ce qui est dit. Comme si on ne se fiait plus à la valeur des mots donnés, comme si on ne pouvait plus les prendre « pour argent comptant ». Au lieu de prendre le mot pour ce qu'il est, disons pour 1,00 \$ de sens, on se demande constamment s'il n'y a pas 1,25 \$ ou plus, ou quoi d'autre encore, de sens. C'est une forme de crise de confiance envers la devise. Mais tout l'art de Melville est de ramener à la formulation même du texte. Pas dans une intention supposée. Tout est dans ses tours, dans ses choix de mots, et lorsqu'on capte l'étendue et la profondeur des mots qu'il choisit, de nombreux pans de sens se déroulent. Pour reprendre un slogan en vogue, en repérant ces sens anciens, « vous êtes plus riche que vous le croyez ». Lire ainsi ce roman de Melville fait aussi goûter toute la portée rhétorique et l'humour d'une ironie bien placée (il n'est d'ailleurs pas innocent qu'il s'attarde autant aux descriptions de la voix; le ton est très important dans l'ironie lors d'un

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 657.

dialogue). C'est pourquoi, en allant contre la logique des suppositions, nous soignons délibérément la « *paranoïa* » de lecture en serrant de près le sens littéral des mots, pour en laisser émerger le sens des mots du texte, et non de suppositions extrinsèques.

Retournons ainsi au texte, tant à sa structure qu'à ses figures, dont certaines prêtent particulièrement à la supposition (la prétérition, la litote, l'ellipse, par exemple), et donc il nous faut les aborder avec précaution. Avec la prétérition, on dit qu'on ne parlera pas d'une chose qu'on nomme pourtant. Et voilà: de fait, la chose est nommée, il ne reste donc qu'à tirer les conclusions. Sans chercher de sens caché, nous tentons de bien prendre celui qui est donné, en épuisant les possibilités du texte et en comparant les possibilités ouvertes par les équivoques et les ambiguïtés. C'est-à-dire qu'on ne cherchera pas à combler les vides entre les paroles, mais on reliera ce qui est donné dans le texte; il faut quand même tenir compte de l'irrépressible envie de supposer, mais alors, la décortiquer, en jauger les possibilités, et se rappeler surtout que ce ne sont que des suppositions. Devant une prétérition, si on avait à caractériser les approches des protagonistes principaux, le réflexe du notaire serait d'interpréter, de pousser plus loin les suppositions; Bartleby, plus pragmatique dans son régime de préférences, interagirait avec ce qui est donné, sans plus. Quant à l'ellipse, elle permet une rupture d'espace ou de temps, ou d'espace et de temps, entre la fin d'une séquence de narration et le début de la suivante. Entre les deux, on peut supposer une infinité d'événements. Ou encore, l'ellipse marque l'abrègement d'une situation qui pourrait continuer indéfiniment, comme si l'ellipse disait « et ainsi de suite jusqu'à ce qu'arrive quelque chose digne de mention ». Dans cette nouvelle, le discours indirect rend le texte encore plus elliptique, car la retransmission des paroles de Bartleby par le notaire a l'heur d'instiller le doute chez le lecteur quant à l'exactitude du rapport des paroles. À certains moments, le notaire laisse entrevoir un Bartleby beaucoup plus bavard que ce qui est présenté dans le discours direct relatant les dialogues entre les protagonistes. Le discours indirect est donc aussi un espace de création de *faux* (il permet même la création de sens de la part du lecteur — interpréter, en ce sens, c'est aussi créer), au sens où le narrateur peut arranger la réalité à sa convenance, selon ses visées, comme le montre le comique de cet extrait qui laisse tout de même songeur:

[...] *Bartleby appeared, in his shirt sleeves, and otherwise in a strangely tattered dishabille, saying quietly that he was sorry, but he was deeply engaged just then, and—preferred not admitting me at present. In a brief word or two, he moreover added, that perhaps I had better walk round the block two or three times, and by that time he would probably have concluded his affairs.* [B, 26]

*In a brief word or two!* Bien sûr, c'est une manière de parler, mais la prendre au pied de la lettre provoque le rire, devant cette opposition entre celui qui en dit trop (malgré lui, malgré sa prudence, sa parole dépasse sa pensée) et celui qui en dit si peu. Ici apparaît le divorce, le contraste entre l'ineffable du Réel et la fuyante, l'exigeante recherche de l'expression juste du travail littéraire. Melville démontre ici un fameux exercice de style qui rend la litote particulièrement expressive... voire hyperbolique, car la litote exprimée par le notaire pour faire court et rapporter les propositions de Bartleby (*in a brief word or two*), c'est déjà trop dire, eu égard à l'habituel taciturne du clerc. Qu'il ait autant parlé semble presque invraisemblable. Pour laisser le bénéfice du doute au notaire, on peut cependant ajouter que l'échange entre les deux personnages a lieu lors d'une situation si atypique qu'il reste possible que Bartleby ait alors parlé comme jamais pour ensuite modifier profondément son attitude. Bartleby pourrait bien s'exprimer en un ou deux mots, assurément, ou encore répondre succinctement aux longues propositions du notaire, mais la paraphrase du notaire (qui a valeur de litote) crée l'effet comique, si l'on se fie au peu de mots qui s'échappe habituellement de Bartleby. Il faut que le lecteur lui-même joue de suppositions tout comme il confronte ces deux réalités pour arriver à en rire. Le contraste est tel que le notaire risque de passer pour un homme lui-même porté à l'exagération et ainsi perdre sa solide réputation d'homme *safe*. Le contraste entre « *in a brief word or two* » et la longue proposition qui suit crée l'effet comique (d'autant plus que Bartleby envoie littéralement promener son patron), tout comme en cet endroit où la formulation du notaire, ici fort ramassée, donne l'impression qu'un élément important est passé sous silence, ou enfin que la tournure du narrateur fait manquer une bonne répartie de Bartleby:

*“You are decided, then, not to comply with my request—a request made according to common usage and common sense?”*

*He briefly gave me to understand that on that point my judgment was sound. Yes: his decision was irreversible.* [B, 22]

Bartleby esquisse-t-il un geste? Dit-il quelque chose? Reste-t-il silencieux et immobile? Faire comprendre, donner à comprendre, quelle formulation équivoque... mais *safe!* L'équivoque et l'ambiguïté, comme la litote, permettent de jouer *safe*, pour employer une expression courante, et donner à l'autre (l'interprétant) la responsabilité de fixer le sens, en tablant sur les possibles interprétations suggérées par une expression. La litote même a le potentiel de créer ou contenir de l'équivoque, par l'indétermination qu'elle autorise. Rappelons qu'à différencier sommairement l'équivoque de l'ambiguïté, on pourra dire que l'équivoque est une possibilité de plusieurs sens mise en forme du côté de l'émission d'un message, tandis que l'ambiguïté relève d'une pluralité d'interprétation du côté de la réception d'un message (entendre message au sens large: situations, écrits, etc.). Melville, dans son travail extensif sur les ambiguïtés (*Pierre*, *The Confidence-Man*, etc.), s'amuse donc avec l'horizon d'attente, sur les comportements de lecture, les réflexes d'interprétation, pour transformer et mettre en scène une situation qu'il crée équivoque, mais qu'il entoure de paramètres et de personnages qui ont différents points de vue sur la situation afin qu'elle se charge d'ambiguïtés pour le lecteur, et il commente l'ambiguïté, en fait un moteur de récit. Plus encore, un personnage tel que Pierre se mettra dans la peau des gens qui l'entourent pour analyser sa situation et ne trouvera que d'accablantes interprétations qui le contraindront à se résoudre à des actes (mariage subit, déménagement en ville). Le souci de l'interprétation des autres — la rumeur — provoque aussi des actes chez le notaire. Dans son discours, les ellipses, les litotes, donnent à penser plus qu'il ne l'exprime lui-même, semble-t-il. Sur un plan qui serait suspicieux de la parole du notaire, percevoir une possibilité de fausseté éveille le doute, et modifie dès lors la réception du discours. Si le notaire est habile avec les suppositions, elles lui jouent cependant des tours, au sens où son récit se trouve lui aussi porteur d'ambiguïtés, d'équivoques, alors que Bartleby, lui, ne cherche pas à faire supposer quoi que ce soit et n'a rien d'autre à offrir que sa personne silencieuse, réduisant ainsi les possibilités d'interprétation, les suppositions, si centrales dans la vie du notaire. L'ellipse en soi permet d'ajouter des suppositions, et le notaire l'utilise amplement, probablement par manque d'information sur les détails de la vie du scribe, comme il le mentionne lui-même, mais aussi pour décrire des moments qu'il a vécus lui-même, ce qui est fort différent.

Dans la lecture que nous tentons, il s'agit, du côté des lecteurs, de prendre les informations du texte sans chercher à combler les « trous » entre les séquences rapportées, comme s'il n'y avait pas d'éléments cachés. Tout ce que nous pouvons retenir sur Bartleby dans les deux séquences de discours indirect relevées plus haut, c'est qu'il est « bref » (*brief* est un mot qui renvoie également à l'univers des lettres: il s'agit d'un document écrit, soit un résumé ou un compte rendu succinct, et aussi, dans l'univers légal, d'un document qui fait état de points et de faits dans la situation du client d'un juriste). Les sens étymologiques inhérents aux mots choisis par l'auteur font partie de la matière littérale disponible pour la lecture. Nous tâchons donc de placer ensemble les faits que l'on peut connaître pour agencer les éléments donnés du texte.

Filons cette métaphore du mot comme monnaie, et intéressons-nous maintenant à la fausse monnaie dans ces questions de circulation de sens. Une autre devise peut être admise dans le cours légal d'une monnaie (une monnaie au pair, par exemple), mais une fausse monnaie ne peut être prise en compte dans une économie, elle est interdite et punie par la loi. On comprend alors l'outrage au sens commun que Bartleby provoque, si on le pose comme fausse monnaie. Comme son discours comporte tout de même des points de touche avec les usages des échanges sociaux du monde dans lequel il se trouve, et comme Bartleby même n'est pas homme à s'opposer, on hésite, tout comme le notaire le mentionne en divers endroits, à le rejeter en bloc, à le congédier, à s'en détacher. Une fausse monnaie comporte assez de similarités pour passer pour une vraie, mais lorsqu'on découvre les différences en regard de la vraie, on ne peut plus l'accepter, la prendre en compte. De même pour Bartleby : il semble pourtant un homme normal, mais quelque chose diffère qui le rend « autre<sup>111</sup> ». Et sa seule présence crée un événement.

Outre le fait que dans la nouvelle Bartleby est pris pour un contrefacteur ayant des contacts avec Munroe Edwards — pas le Edwards du libre arbitre, l'autre... — on retiendra qu'il est

---

<sup>111</sup> Le notaire pense, lorsqu'il suppose Bartleby atteint d'un mal incurable, avoir découvert ce qui cloche et le rend si radicalement différent. Pour lui, à ce moment, c'est la crise de confiance. Il ne peut plus le traiter comme avant, il ne peut plus le garder dans son bureau. Il devient impératif pour lui de le rejeter, de s'en débarrasser. Pour notre part, l'altérité de Bartleby gît dans son caractère fictionnel.

nommément associé, bien que par méprise, au phénomène de la fausse monnaie (« *Well now, upon my word, I thought that friend of yours was a gentleman-forgery; they are always pale and genteel-like, them forgers. I can't help pity them — can't help it, sir* » [B, 44]). On retiendra la pâleur qui s'offre comme un trait caractéristique des contrefacteurs, mais qui en somme n'est que coïncidence. Elle destine quand même Bartleby à la prison (« *You will not take this innocent pallor to the common jail?* » [B, 38], se dit le notaire). En fait, encore une fois différent des autres, Bartleby jouira d'un traitement particulier dans la prison; il peut circuler comme il veut, jusqu'à la plus tranquille des cours (« *the quietest of the yards* » [B, 43]). Si l'on poursuit dans la lancée de Michael Clark, pour qui la contrefaçon est un crime « sur papier » ou « envers le papier », cette pâleur pourrait s'assimiler à la blancheur du papier. D'autant plus que Bartleby n'est pas à proprement parler un contrefacteur. On l'a dit, le grand contrefacteur, c'est Melville; Bartleby est sa création, passive. Cependant, son introduction dans le monde du bureau de notaire a l'effet de l'introduction d'une fausse pièce, jusqu'à ce qu'une rupture de semblant s'opère. La nouvelle même de Melville se compare en plusieurs points au texte « La fausse monnaie » de Charles Baudelaire, tiré des *Petits poèmes en prose*. Jacques Derrida en a fait une analyse brillante dans *Donner le temps 1. La fausse monnaie*. L'effet que Bartleby induit dans les échanges usuels est comparable dans le texte de Baudelaire à l'introduction de la fausse pièce de deux francs au sein des devises courantes. Bartleby semble fonctionner selon les conventions, mais en lui portant attention, on découvre des différences fondamentales. Le fait qu'il s'agisse d'une aumône chez Baudelaire et que Bartleby « donne son vide » à l'intérieur de l'économie du bureau est également remarquable :

Mais dans mon misérable cerveau [...] entra soudainement cette idée qu'une pareille conduite, de la part de mon ami, n'était excusable que par le désir de créer un événement dans la vie de ce pauvre diable [un mendiant], peut-être même de connaître les conséquences diverses, funestes ou autres, que peut engendrer une pièce fausse dans la main d'un mendiant. Ne pouvait-elle pas se multiplier en pièces vraies? ne pouvait-elle pas aussi le conduire en prison? Un cabaretier, un boulanger, par exemple, allait peut-être le faire arrêter comme faux monnayeur ou comme propagateur de fausse monnaie<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> BAUDELAIRE, Charles, « La fausse monnaie », *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973 (1864), p. 95 à 97, p. 96.

Par son insistance à ne rien répondre ou à ne rien faire, Bartleby insuffle une dose de vide à l'intérieur de la mécanique bien huilée du bureau. Il crée de fait un événement, comme dans le petit poème en prose où le dandy donne à un gueux de l'argent faux, pour le plaisir de créer du remous dans l'univers économique en général (dont il ne connaîtra pas nécessairement les conséquences) et dans celui du mendiant en particulier, qui se croira subitement autorisé à des dépenses nouvelles, mais pour qui l'auteur ne prévoit que déconvenue. Ainsi en va-t-il de l'introduction de Bartleby dans l'économie du bureau du notaire. L'événement concerne aussi l'économie libidinale, et donc la logique du notaire, complètement bouleversée par l'arrivée du scribe. L'économie au sens propre est aussi atteinte, car Turkey, Nippers et Ginger Nut doivent travailler davantage, de même que le notaire, pour contre-vérifier les copies exécutées. Pas de temps gagné, et même, aucune entrée d'argent pour une somme de travail excédentaire de la part des hommes du bureau. Mais plus encore, Bartleby subvertit la logique du travail et de la circulation de devises. Sa fameuse formule ne se classe dans aucune catégorie, et plus encore, sa manière de « négativer » ou annuler les assertions qui lui sont présentées (et non nier, car sa formule est en fait une reconnaissance, marquée d'un coefficient négatif, dirait-on) installe cette partie de phrase dans un registre qui tombe à côté de la logique, ce qui dérouté le notaire.

Si Bartleby fonctionne comme un vrai scribe pendant un temps, à la façon dont une fausse pièce peut circuler dans l'économie, il advient un moment, critique, où la fausse pièce est reconnue et c'est alors qu'elle devient immédiatement sans effet, bien qu'elle ait fonctionné réellement et qu'elle ait permis d'acquérir des biens ou des services malgré sa nature contrefaite. Ce moment critique survient, pour le notaire, lorsqu'il conçoit la certitude que Bartleby est atteint d'un mal incurable, une maladie mentale qui le place hors de la normalité, hors des échanges courants : il ne relève soudainement plus de la même catégorie de travailleurs, aussi excentriques soient-ils, et le malaise du notaire à l'égard de Bartleby s'amplifie; il ne peut plus l'« employer », mais le scribe reste, et le jeter dehors reviendrait à s'accuser lui-même de contrefaçon. Il s'agit d'une véritable crise de confiance, une « désupposition de savoir » qui modifie la relation du notaire au scribe. Pour sa part, Bartleby est découvert jusque dans ses retranchements intimes (ses économies, déposées

dans son bureau). Il déclare, toute efficacité tombée, avoir abandonné la copie après cette rencontre dans le bureau hors des heures de travail. Celle-ci a semble-t-il rompu un charme, pour le notaire, comme si la fausse monnaie était découverte et désormais inutilisable. La fausse monnaie prend comme véhicule le circuit existant d'une devise pour s'actualiser; Bartleby sera entré de la sorte dans l'économie du bureau du notaire, « comme une lettre à la poste », fonctionnant en scribe normal, et même mieux, c'est-à-dire plus efficace que Nippers et Turkey.

Bartleby serait alors un faux, mais un faux qui se donne comme vrai, et il en a l'efficace. De même, le discours du notaire se présente comme vrai, mais il comporte des éléments qui ne peuvent être vérifiés, ou pire, qui sont ambigus, qui créent une duplicité de sens qu'on ne peut tenir pour délibérée, étant donné qu'il se montre dépassé par les événements. Par contre, en suivant son discours et ses informations, on découvre ce que lui-même semble ignorer. *Conveyancer*, le notaire se fait propagateur d'une histoire qui est peut-être simplement l'histoire d'un homme « excentrique », mais qui avait tout pour attirer la confiance, jusqu'à ce que la découverte de sa « maladie » change la donne.

Ainsi, Bartleby travaille pendant un certain temps, ce qui est assurément rentable pour le notaire étant donné la diligence du scribe, mais lorsqu'il cesse d'écrire, le voilà devenu un faux travailleur, une nuisance qu'on ne peut même pas expulser et qui s'incruste dans le bureau sans raison et surtout, affront à toute logique économique, sans rien donner en retour. Le contentement et la bonne impression qu'il donnait à son arrivée se sont aussi dissipés. Bartleby a l'air de participer de l'économie des lieux, mais en fait il la court-circuite, jusqu'à une forme de faillite de l'équilibre du bureau. L'employeur, sommé de rendre des comptes à propos du scribe, tentera de fuir cette responsabilité.

Le lecteur, à l'instar du notaire, en lisant Bartleby et en parlant de lui, en le faisant revivre et en parlant du texte comme du personnage à toute autre personne, se trouve propagateur de cette fausse monnaie, se trouve receleur de sens, faisant le trafic de significations cachées à son insu. Il devient aussi *conveyancer*, au sens moderne. Il n'y a pourtant pas grand-chose de caché, tout est dans le texte, Bartleby lui-même n'est que surface, on n'a pas

à aller derrière sa façade pour savoir si quelque chose s'y cache. Il n'y a pas à chercher au delà du langage. Et le texte de Melville fonctionne de même; tout est à notre portée, mais il faut rassembler les éléments. Et quand on supprime les possibilités d'interprétation, on devient *conveyancer*, au sens ancien. Comme on l'a dit dans le chapitre « Lettre ouverte », nous cherchons ici à faire une analyse la plus littérale possible, sans se priver de faire des suppositions, mais en se gardant de les élever au rang de certitudes, et en évitant de « surinterpréter », de projeter du sens et de créer un personnage ou une histoire pour Bartleby outre ce qui nous est donné par Melville. C'est pourquoi nous n'avons fourni l'instant qu'une succession de suppositions discrètes. L'interprétation en continu viendra en un second temps. À ce stade, notre travail est plutôt un travail de lecture qu'un travail d'interprétation, bien que toute lecture exige interprétation.

### **Conclusion: arrêter la circulation, un crime**

Si, dans la sphère des chiffres, de l'économie, du « compter », Bartleby ne s'intègre pas comme les autres personnages dans une même logique de calcul de rentabilité (actif), mais davantage de perte (passif), ce n'est pas évident de prime abord, puisque son arrivée dans le bureau du notaire est marquée par un intense travail qui en fait un employé de grande valeur, jusqu'à ce point tournant où le notaire le découvre dans son bureau, par un dimanche, et découvre les maigres économies du scribe. Dès lors, Bartleby cessera de travailler, donc plus d'entrées d'argent pour lui, et on verra se dessiner avec plus de précision la position à laquelle il se montre métaphoriquement associé: celle du passif, de l'amortissement. Bartleby serait-il à ce moment au bout de ses ressources? Il est impossible de savoir exactement où on en est dans le calcul de l'actif et du passif, étant donné les ellipses, mais elles font quand même sentir que la logique de l'amortissement est agissante. Toutefois, Bartleby figure un amortissement qui s'est progressivement fait, une extinction de dette qui l'a fait travailler jusqu'à ce qu'il n'en ait plus besoin. Une dette qui ne concerne que la circulation de signifiants, car n'eût été de ce changement administratif au Dead Letter Office, Bartleby aurait pu, si c'est bien l'emploi qu'il avait tenu avant d'arriver chez le notaire, travailler à relancer en circulation les lettres mal adressées, et aussi à détruire celles

dont on ne retrouverait pas le destinataire. Ainsi, il aurait pu travailler même jusqu'à sa mort, mais il aurait été dans un lieu si congruent avec ce qu'il est, que rien n'aurait été connu de ce scribe, il n'y aurait pas eu d'histoire, il n'aurait pas été scribe, bien qu'il aurait aussi fait un travail de reconduction de signifiants. C'est en effet le déplacement du personnage dans un lieu auquel il ne semblait pas voué, mais qui en fait « colle » tout de même à ce qu'il est, tout en portant les manières de faire de son autre emploi comme une déformation professionnelle, qui rend le personnage si fascinant. Ceci rend palpable le mécanisme de l'effet poétique, l'élément qui tombe à côté des attentes, le déplacement qui crée événement. Car pas de déplacement, pas d'effet poétique, pas de littérature, pas de texte sur l'excentrique Bartleby de la part du notaire.

Nous avons posé, en découpant le mot *unaccountable*, que dans *count* et dans *account*, on retrouvait un rapport aux chiffres, au calcul. Comme l'histoire se déroule au cœur de Wall Street, nouveau moteur de l'économie mondiale déjà perceptible au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, ce *count*, cet *account*, ont des ramifications dans une logique comptable. Accessoirement, les préoccupations financières dont Melville fait état dans ses correspondances posent la question de l'argent comme étant à la fois moteur et empêchement de l'écriture. En cherchant les traces de l'argent et de l'économie, et du simple calcul, dans la nouvelle, nous avons repéré cette étrange adéquation entre les mots, la nourriture et les êtres et, puisque ce sont des choses qui circulent, l'adéquation avec l'argent s'imposait, surtout aussi parce que Wall Street est le théâtre de cette histoire. Les questions de circulation des signifiants, pièces de monnaie ou mots, ont aussi mené à s'intéresser aux économies parallèles en jeu dans cette histoire, grâce à tous les indices de dédoublement de sens. Double de monnaie, doublets de mots, sens évident et sens ancien à redécouvrir, à déceler; le lecteur effectue un travail de juge dans la lecture, il doit comparer des interprétations et trancher pour orienter le sens. En reconnaissant qu'il y a fausse monnaie en circulation, on constate que cette devise même, fausse, ne peut trouver de fonction. Elle ne peut avoir cours et de surcroît, elle fait tourner court tout échange. Cette idée de faux, amenée par l'« homme de la bouffe » lui-même, qui a cru reconnaître un aspect de contrefacteur chez Bartleby, est

purement accidentelle dans l'histoire, mais devient un élément placé ainsi par Melville qui déclenche une réflexion sur la fiction.

Avec Bartleby, le passif l'emporte sur l'actif, la mort sur la vie, disions-nous plus haut; cependant, cette équivalence entre les êtres et la littérature fait survivre les humains à leur propre mort: constatant le décès de Bartleby, le notaire confirme au notaire que maintenant le scribe vit sans manger (*lives without dining*). Son exclamation « *Ah Bartleby! Ah humanity!* » nous pousse à d'autres extrapolations: Bartleby, si singulier, est pourtant lié dans l'esprit du notaire à toute l'humanité. S'il est également lettre, il se lie aussi au sort de l'humanité, voire des «humanités» (*humanities*)... Cette adéquation entre le matériel et l'humain, entre la nourriture, les gens et l'écriture (noms « alimentaires » des collègues, gâteau qui devient matière à sceau, les mots qui sont nourriture) fait aussi constater que l'absence de circulation de nourriture pousse à une « conservation » insuffisante: amaigrissement, faiblesse; même si, au plan métaphorique, Bartleby vit sans manger (« *lives without dining* » [B, 45]).

Nous avons vu au chapitre précédent que des sens doubles sont associés à certains signifiants, que ces sens « souterrains » se rejoignent avec une étonnante cohérence et ainsi qu'une couche de sens se dégage qui vient renverser une première lecture offerte par les acceptions modernes de ces mêmes mots. Dans ces deux lectures qui s'entrecroisent, la question de la circulation des signifiants est centrale. Des métaphores économiques nous ont permis dans le présent chapitre de considérer plus avant les modalités de circulation ou de non-circulation des signifiants, ainsi que de supposer une logique qui les organise. De plus, à partir des signifiants du texte, nous avons pu mettre en rapport le phénomène de la fausse monnaie dans une économie avec ce que représente Bartleby dans le bureau du notaire et de quelle manière il ne peut être pris en compte. Enfin, la fausse monnaie nous a renvoyé vers une piste de lecture de Bartleby qui serait alors une représentation de la fiction, un parallèle avec l'œuvre d'art. Le tout nous fait considérer l'arrivée de Bartleby comme signifiant-événement, puis les conséquences de sa présence : court-circuit dans la circulation des signifiants par l'irruption d'un élément redoublant celui qui est censé circuler, mais qui, comme une fausse monnaie, introduit du vide. Ce vide, ce rien, est

pourtant sa force, ce qui le caractérise et qui lui attire autant de tentatives d'interprétation. Cette contrefaçon qui s'accroche à *Bartleby* pose la fiction comme une économie parallèle à la « réalité ». Elle offre un univers semblable, qui fonctionne un peu de la même manière, à coup de conventions imaginaires où l'écrit reste central (les lois du monde dans lequel nous vivons valident ainsi beaucoup de conventions basées sur des faits, mais aussi des constructions imaginaires). La logique de l'amortissement se rapporte davantage au destin du sens des mots, voire au destin des textes mêmes.

La nouvelle de Melville peut être entièrement appréhendée en repérant les arrêts de circulation: celle des mots, des textes, du travail, de l'information, du savoir. Nous avons pour notre part choisi de poser notre regard sur la circulation du sens des mots, tant sur un versant étymologique que sur un versant de polysémie littéraire et, ainsi, des métaphores dans le texte qui peuvent parler de la fiction, de sa nature, de sa position par rapport à la « réalité », de son rapport à la durée, ce qui dans le texte est fiction et littérature. On en arrive alors à une réflexion sur la circulation du texte littéraire, ou, de manière plus réduite encore, sur la circulation d'un nom, voire du nom de l'auteur même. On constate également combien la rencontre de l'inexplicable pousse de façon irrésistible à l'interprétation.

Du côté des chiffres et, par extension, de la comptabilité et de l'économie, *Bartleby* se pose comme un reste, un surplus, alors que chaque personne a une tâche clairement définie dans le microcosme du bureau (et hors du bureau). *Unaccountable* signifie alors le contraire de l'expression comptable « *to be taken into account* », donc, ici, qui ne peut entrer dans les comptes (également, *to be taken into account* signifie « ne pas être oublié »). Le notaire, avec ses élucubrations et avec toute l'énergie qu'il met en œuvre pour l'y faire entrer, le plier au même travail que les autres scribes, échoue malgré tout. Il accepte alors de laisser *Bartleby* accomplir de moins en moins de tâches, jusqu'à plus rien du tout. Il ne pourrait même plus figurer sur la liste des employés payés! *Bartleby* ne cadre dans aucune catégorie de la division du travail et, en définitive, se pose comme le singleton d'un ensemble, qui fonctionne dans cette économie jusqu'à un certain point, puis reste en marge. Il est un reste dans un monde où les divisions et les catégories des êtres sont claires, mais où il ne trouve

pas de place qui le prenne *entier*. Les catégories auraient-elles rétréci, se seraient-elles modifiées? Plus moyen d'y cadrer.

De nombreux liens se dessinent entre économie et *conveyance* par le mot *mortgage*, domaine de prédilection du notaire, puisqu'il s'occupe de transferts de titres de propriété. Circulation des titres et de l'argent, acte de foi dans le contrat entre créancier et débiteur, équilibre de l'actif et du passif où Bartleby se fait figure du passif, mais surtout, avec cette idée de *mortgage*, d'amortissement; dans notre approche, nous croyons extraire une logique dans les agissements de Bartleby. Nous savons toutefois qu'il ne s'agit là que d'une supposition. À l'évidence, une force dépasse la logique proposée, soit la force de la mort qui emporte tout et alors la notion d'extinction, d'amenuisement, d'acheminement vers une fin, sous-tendue par l'amortissement, conduit à un basculement. Cette force n'est que temporairement endiguée par l'action de l'amortissement, qui laisse perdurer longtemps, très longtemps, un peu de vie. Un peu comme la demi-vie d'une substance radioactive. Lorsque l'amortissement se termine, un changement de main, de propriétaire, telle une levée dans un jeu de cartes, advient: *A change in administration...* Il reste à se demander de quoi Bartleby est-il le « mort-gage »? Peut-être du passage à une autre économie, à une autre manière de penser, à une autre manière d'aborder le texte. Peut-être sa mort est-elle garante de littérature. Cette perpétuelle inquiétude par rapport au destin de la littérature et du livre... En le considérant comme mort-gage, Bartleby devient l'objet dont on perd la jouissance (c'est ce que le notaire vit, il perd la possibilité d'user de la force de travail du scribe), mais, sur le plan de la lecture, c'est le contraire: plus le personnage avance vers sa mort, plus le lecteur s'approprie le destin du scribe en thésaurisant les possibilités d'explication de son étrange comportement.

La création littéraire semble être d'abord appréhendée comme copie du réel (idée qui sera abandonnée par Bartleby au cours du récit: *I have given up copying*), mais cette idée cède le pas à celle de la littérature comme réalité autre, appartenant à un autre registre de pensée, de réalité, de vérité, comme un événement à côté de la réalité, comparable à une fausse monnaie, qui *peut fonctionner*. C'est ce statut de réalité autre que Bartleby investira (de façon passive) en se laissant découvrir de plus en plus « textuel », car de plus en plus

dépouillé des artifices du vraisemblable pour se révéler objet textuel dans le texte. Il se densifie comme chose littérale et littéraire, mais qui, en regard du « réel », crée un trou, tout comme l'introduction d'une fausse monnaie dans une économie crée un événement. Lui qui était entré dans le cabinet de notaire en passant pour un travailleur industriel, très rentable, change du tout au tout, comme une fausse monnaie lorsqu'elle est découverte comme telle et qu'elle ne permet plus d'enrichissement. Bartleby ouvre un vide de signification lorsqu'il perd de son utilité et cesse de fonctionner comme objet utilitaire, sans pour autant devenir un ornement (*useless as a necklace*: voici au passage, accessoirement, une troisième vision de la création: du beau, de l'ornement), il se pose comme une réalité autre, parallèle, mais semblable. Avec ce statut, la littérature devient subversion du social, si calmement perturbatrice, à l'image de ce que peut être la lecture, à l'image du comportement de Bartleby.

La fameuse formule de Bartleby, avec le complément en suspens (que Deleuze dit fonctionner *comme* une formule agrammaticale, sans en être une) et le sens étymologique perdu ou oublié dans les mots significatifs pour décrire les personnes et le travail dans ce bureau de Wall Street créent tous deux un court-circuit dans la circulation de sens. Même la présomption de contrefaçon que s'attire Bartleby pointe vers un problème de circulation: la fausse monnaie injecte dans un système régulé un double d'un système d'échange qui a tout ce qu'il faut pour fonctionner correctement, en apparence, et qui fonctionne effectivement jusqu'à ce que le subterfuge soit découvert. Bartleby, à sa manière, est une fausse monnaie, utilisant le sens des mots d'une manière qui semble courante, mais faisant appel à des « devises périmées », soit les sens qui n'ont plus cours. Cela découvert, une autre trouvaille s'offre à nous: non seulement Bartleby semble coupé du monde des autres personnages, mais il en diffère en nature, c'est-à-dire qu'il est de nature fictive, mais dépouillé des artifices de la vraisemblance. La présence de Bartleby, surtout son comportement et ce qu'il convoque, ouvrent à la découverte de sauf-conduits qui détournent le sens. La fausse monnaie, le faux personnage de fiction, le faux texte littéraire, le faux texte juridique, la fuite et le déménagement, le changement d'adresse (quand ce n'est pas le changement de paradigme de pensée), ces sauf-conduits ont le même effet que des allégories ou des

métaphores filées pour permettre de remettre le sens en circulation sous une forme apparemment « normale ». Ils ne relèvent pas de la même nature de rapport au sens que celui qui est implanté au préalable, celui du notaire, par exemple, et envers laquelle Bartleby s'inscrit en marge. En fait, plutôt que de couper le sens, ces canaux permettent de détourner les sens, et ainsi nous avons pu suivre ces détours jusqu'à produire la lecture et l'interprétation que nous avons pratiquées ici.

Créer une économie parallèle avec une fausse monnaie est un crime. Dans le texte de Melville qui nous intéresse, cette contrefaçon n'est pas avérée, mais suggérée, et ainsi on peut se demander s'il y a contrefaçon quelque part, s'il y a effectivement quelque chose de faux dans cet écrit. Bartleby n'a rien d'un faussaire, mais il ne met rien, de lui-même, en circulation. Il est passivement intégré. Il est « forgé », fabriqué de toutes pièces, jusqu'à son nom même. C'est lui-même, comme une fausse monnaie, qui vient créer un événement dans l'économie du bureau. Plus encore, et pire que le crime de contrefaçon, il semble que d'empêcher la circulation des signifiants, ceux des titres de propriété en premier lieu, ceux de la conversation et de l'échange social ensuite, crée davantage de remous, voire de détresse, dans la nouvelle. Ce serait ainsi le crime de Bartleby que de court-circuiter les échanges et l'activité de l'étude légale, mais il n'y peut rien, en quelque sorte, car si on suit la logique d'amortissement qui semble l'« animer », cet arrêt est parfaitement cohérent, sauf qu'il ne survient pas en un endroit attendu, d'où le formidable effet de Bartleby sur son entourage. D'où l'effet poétique de tout ce texte. Bartleby qui vient comme un grain de sable dans l'engrenage, tout comme la littérature se fait parfois subversion du social. Ici, Melville met en scène le haut lieu de l'économie qui semble laisser peu de place à la littérature, pour amener une réflexion sur une littérature qui déjouerait les attentes des lecteurs, pour les amener à lire, à travailler dans le sens du texte. Si l'on met en perspective l'idée de circulation des signifiants et des sens en tant qu'économie du savoir, une non-circulation confine alors à l'extinction des sens, jusqu'à l'ignorance. Les mots en dormance seront peut-être plus tard repris, peut-être avec un glissement de sens. En cela, le domaine juridique, avec son ensemble de vieux termes peu usités, devient un réservoir de sens où l'on peut puiser. Pour explorer ce bassin de mots mis en dormance, l'étymologie se présente

comme un moyen immanent de retrouver du sens perdu (mais qui reste monnaie ayant cours légal), et qui permet de comprendre la logique d'inversion et de subversion apportée par Bartleby dans l'écosystème du bureau.

Si le texte est matière, s'il est matériel, comment sa valeur se calcule-t-elle avec le temps? Sur quelles bases repose la valeur du texte? Comment peut-on s'assurer qu'avec le temps, le sens d'un texte ne devienne pas obscur? Qu'un texte littéraire résiste au passage du temps est un phénomène assez relatif; parfois l'intérêt d'un texte ancien est plus linguistique que littéraire, bien que l'importance littéraire en soi puisse être égale à l'intérêt linguistique avec la distance temporelle. Des textes qui ont mal vieilli suscitent de l'intérêt pour des motifs historiques, mais aussi pour des questions de réception, à époques comparées; des textes mal reçus ou ignorés au temps de leur parution sont ainsi redécouverts plusieurs années plus tard (comme ce fut le cas pour Bartleby : un regain d'intérêt par rapport aux textes de Melville dans le monde littéraire s'est fait sentir dans les années 1920). Ces aspects de la persistance du texte dans le temps et de sa circulation rejoignent les grandes questions que pose le texte de Melville. Quelle est la valeur du texte littéraire confrontée au passage du temps? Elle est indéterminée au moment de l'écriture et se trouve confrontée à la possibilité des interprétations du côté de la réception du texte, à plus ou moins grande distance temporelle de son émission. D'où l'intérêt de l'introduction d'un personnage pour qui le passage du temps, la valeur de l'argent et les exigences immédiates du monde qui l'entoure ne semblent pas compter. D'où, aussi, l'importance de l'ellipse dans la nouvelle pour rendre palpable un passage de temps qui aura pu rendre « agissante » la logique d'amortissement, qui normalement s'étale sur de longues périodes. La dormance, l'inactivité réservent de effets parfois surprenants. Ainsi donc, comment évaluer la valeur littéraire d'un texte au moment de son écriture, et à distance de sa parution ou de sa production? La création demande de payer de sa personne immédiatement afin de produire un objet, un titre, qui vivra ensuite indépendamment de son auteur, et l'auteur ne jouit pas nécessairement de son vivant des bénéfices de sa production.

C'est entre autres, à notre sens, l'énigme de la réception d'un texte que Melville pose avec son texte. Il se demande s'il circulera ou non, avec son intime conviction d'écrire sans

trouver une réception adéquate pour ses oeuvres. Il traite cette question au moyen d'un personnage impénétrable, et les évocations de pyramides et de civilisations anciennes rappellent que le savoir et la compréhension à leur propos varient au fil du temps, et cela peut se compter en siècles. Avançons qu'avec un subtil mélange d'humilité et de confiance en son génie, ou plus simplement en ce qu'il doit dire, Melville s'adresse à la postérité en homme incompris de son temps. Comme si, par l'expression « *irreparable loss to literature* », Melville, bien que certain de ce qu'il *devait* écrire, se préparait à n'être pas reconnu... « Ça leur plaira bien un jour » dit Beethoven. À une dame se plaignant de ce que son portrait d'elle n'était pas assez ressemblant, Picasso répondit « vous finirez bien par lui ressembler un jour ». « Je suis d'un autre monde » aurait dit Jésus, dont le « Mon heure n'est pas encore venue », pour couper court à toute discussion sur une intervention qu'il pourrait faire, pourrait également se comparer à l'attente d'un moment opportun pour qu'un acte trouve sa reconnaissance, ce moment dût-il être posthume. Pour sa part, Melville offre Bartleby et sa formule. Cette nouvelle est à dessein une lettre qui doit se rendre directement au Dead Letter Office de la réception littéraire, afin d'être lue par quelqu'un qui cherchera à la comprendre, à la déchiffrer, qui tentera de la remettre en contexte et en circulation. Le texte ne s'adresse à aucun autre destinataire précis que ce *reader of nice perceptions*. Bien sûr, Melville, en écrivant, pouvait avoir son interlocuteur privilégié, pouvait écrire son texte en songeant à une personne qu'il aimerait savoir lire son texte (par exemple, Augusta, sa sœur, qui recopiait ses textes et lui en faisait la critique, ou Sophia Hawthorne, épouse de Nathaniel Hawthorne, à qui il avait promis, après *Moby Dick*, une histoire complètement différente, « *a rural bowl of milk* », qui sera *Pierre; Or, the Ambiguities*). Mais cela le regarde, et tant mieux si cette personne, en tenant peut-être à son insu la place de grand Autre de l'écriture, aura contribué à l'émergence de ce texte.

## Seconde partie : interpréter, *to construe*

### Bartleby et les lettres, morts ou vifs — *unaccountable* : inexplicable; univers des lettres

*Eu vejo ausência de significação em todas  
as coisas  
Vejo-o e amo-me, porque ser uma coisa é  
não significar nada  
Ser uma coisa é não ser susceptível de  
interpretação*<sup>113</sup>.

(Fernando Pessoa, « *Poemas inconjuntos* »,  
*Poemas de Alberto Caeiro, Obra poetica II*)

Avec toutes les élucubrations des chapitres précédents, faites selon la même méthode de lecture mais pour des «univers» différents, nous arrivons par divers moyens à dire que Bartleby n'appartient pas au même monde que celui du notaire... il est irréductible au monde du notaire, il s'en démarque, tout en gardant un point de touche avec lui, par le langage. Et c'est bien une question de langage qui est au cœur de l'impossibilité à décrire et à expliquer, que nous comprenons avec le mot *unaccountable*. Dès la première lecture de la nouvelle, le mot *unaccountable* a retenu notre attention, et à partir de lui, une intuition s'est déposée avec toujours plus de certitude, comme quoi le mot, par sa répétition et ses

---

<sup>113</sup> « Je vois absence de signification dans toutes les choses / Je vois cela et je m'aime, car être une chose est ne rien signifier / Être une chose est ne pas être susceptible d'interprétation. » Traduction libre.

variantes, par ses occurrences, en disait long sur Bartleby et comportait des qualités descriptives particulièrement poussées à reconnaître et déchiffrer. C'est donc en analysant ce mot que nous avons pu nous ouvrir sur différents univers relatifs à l'écriture et à Bartleby, jusqu'à lui découvrir une nature différente des autres personnages. Bartleby ne se situe pas dans les mêmes paradigmes épistémologiques, ne se soucie pas du travail comme son patron, ni de la rumeur, ni de la justification qu'il devrait apporter à ses comportements. La chose semble évidente, mais ne nous arrêtons pas en si bon chemin. Cette histoire de paradigmes qui s'opposent, les suppositions contre les préférences, nous amène plus loin, c'est-à-dire qu'elle nous amène à abandonner le mode de lecture du notaire, celui des suppositions, pour laisser parler Bartleby, c'est-à-dire lui appliquer un mode de lecture qui soit le sien: celui des préférences, celui qui émane directement des choses présentes, des données du compte rendu du notaire, en l'occurrence les mots du texte. Ce que nous appelons une lecture immanente au texte. Cette lecture nous a permis de relever à quel point la négation est à l'œuvre, sous différentes formes, tant rhétoriques, comptables, légales que logiques. Plus encore, l'attitude énigmatique de Bartleby a engendré des réflexions sur la nature de l'écriture et de la création, au point de penser l'action de Bartleby dans cette fiction, selon Agamben, comme une possibilité de décréation. Les extensions philosophiques et même politiques de Bartleby sont porteuses.

Dans les chapitres précédents, nous observons par simple juxtaposition différents éléments soit marqués d'insistance dans le texte, soit reliés à la nature du travail du notaire. Dans ces derniers cas, nous avons complété par des explications ce qui était par trop implicite dans le texte. Cette mise au jour reste ancrée dans les mots du texte avec cette volonté d'expliquer en relevant et en agençant les éléments du texte seulement de manière immanente, donc. Plusieurs pistes d'interprétation sont lancées, mais sans être toutes reliées. Dans la présente partie, nous relions en un mouvement les pistes de lecture les plus importantes. Ici commence la partie impossible... mais inévitable : l'interprétation. *Unaccountable* était décomposé, nous recomposons le mot pour en saisir la portée et explorer l'inexplicable, l'énigmatique, l'étrange de ce texte. Ainsi, d'un univers à l'autre, et de manière similaire, Bartleby se montre marginal. Fort bien. Mais dans l'univers du langage et des lettres, au

point de l'inexplicable, la différence de Bartleby culmine et il y révèle sa nature textuelle, sa nature d'objet textuel. Comme si Melville faisait du Nouveau Roman avant la lettre. L'analyse, puis la synthèse, dans cette partie, suivront des champs lexicaux liés à l'inexplicable comme à Bartleby. En cela, ils sont d'une grande cohérence et d'appréhension facile, évidents et donnés dans le texte. L'inexplicable est rendu par des champs lexicaux qui sont autant de champs magnétiques pour approcher Bartleby, pour l'approcher sans pourtant le toucher, en parler sans vraiment le décrire; s'accolant à lui, ces champs ne font que continuer notre méthode de comparaison et d'équivalences pour arriver à le décrire. L'inexplicable se transpose alors sous les auspices de la figure du fantôme, des langues et lettres mortes, de la pierre et des civilisations antiques, et, enfin, dans ce que nous appelons le réel du texte, la matérialité du texte, qui s'explique moins qu'elle se constate.

Encore ici, il s'agit dans notre approche de ne pas chercher une grille de lecture appartenant à un domaine autre que celui des mots pour tenter de trouver une réponse à l'énigme que pose Bartleby. Ni de le classer ensuite dans une catégorie quelconque. Nous avons bien sûr, au fil de nos analyses, fait appel à la psychanalyse, et c'est bien parce que, justement, elle se met à l'écoute des mots et de leur organisation entre eux dans un discours donné, et que le sens et le savoir qui se dégagent de cette « écoute » sont immanents au discours même. Nous ne voulons pas, comme le notaire présuppose dans ces propres conjectures, présumer d'une raison supérieure pour expliquer les agissements de Bartleby, ni de visées impénétrables de la Providence (« *paramount consideration* » [B, 22], « *all-wise Providence* » [B, 37]). Nous avons regardé du côté du sens ancien des mots qui définissent les gens et leurs tâches dans cette histoire; nous avons constaté qu'en Bartleby s'amortissent les sens anciens en même temps qu'il côtoie les sens modernes; Bartleby en tant que personnage, en tant qu'humain et scribe, en tant que monnaie tout comme en paradigme de pensée, est à la fois même et différent. Il est une pierre de touche, où se gravent des sens anciens et nouveaux. Continuons donc, suivons la circulation des signifiants, mais aussi là où ils s'arrêtent...

Si Bartleby ne s'explique pas pour ses agissements étranges, c'est qu'on ne peut lui demander d'explication: il préfère, c'est tout, et ne justifie pas (ou si peu) ses choix<sup>114</sup>. C'est un homme de peu de mots, d'une formule (contagieuse de surcroît), ce qui accentue l'effet de provenance étrangère, cette langue absolument singulière, l'*outlandish*, selon Deleuze. Bartleby parle une langue incompréhensible, et en cela il se relie aux textes cryptiques des civilisations disparues. L'étrange (*unaccountable*), chez cette créature étrange (« *strange creature* » [B, 38]) se lie directement aux tombes pharaoniques, aux murs des pyramides égyptiennes:

*The heart of the eternal pyramids, it seemed, wherein, by some strange magic, through the clefts, grass-seed, dropped by birds, had sprung.*

*Strangely huddled at the base of the wall, his knees drawn up, and lying on his side, his head touching the cold stones, I saw the wasted Bartleby. [B, 44; nous soulignons]*

Des références à des lieux antiques (Petra, ancienne Égypte des pharaons, mais aussi la Rome de Cicéron) apparaissent dans le texte, et semblent poser Bartleby comme un homme qui appartient à ces époques et ces civilisations, et aux langues mortes qui y sont associées. De même, comme lorsqu'on formule une demande à Bartleby, elle reste *lettre morte* (expression qui, du moins en français dès le XII<sup>e</sup> siècle, était d'abord liée au monde juridique, comme quoi une lettre morte n'a plus de valeur juridique), on voit le parallèle avec son présumé travail au Dead Letter Office, selon cette rumeur « *of a strange suggestive interest* ». Dans cet arrêt de la circulation de signifiants, on retrouve aussi un inexplicable, une impossible solution à une question.

---

<sup>114</sup> Sauf en un endroit où il fait mention de ses raisons, ce qui met en évidence l'humour absurde de Melville ainsi qu'une touche biographique de l'auteur dans ce texte (Melville a déjà travaillé dans un magasin de denrées sèches tout comme il a largement fait du travail clérical dans sa vie): Bartleby explique pourquoi il n'aimerait pas être clerc :

*"Would you like a clerkship in a dry-goods store?"*

*"There is too much confinement about that. No, I would not like a clerkship; but I am not particular."*

*"Too much confinement," I cried, "why you keep yourself confined all the time!"*

*"I would prefer not to take a clerkship," he rejoined, as if to settle that little item at once.*

## Vieilles pierres

Ainsi, la notion de déchiffrement liée à l'écriture et les sociétés anciennes, voire archaïques, revient au cœur de cette fiction melvillienne. De manière plus large, déchiffrer la nature du signe, déchiffrer le monde et ses mystères est un thème récurrent dans l'œuvre de Melville. Qui plus est, cette notion s'accroche souvent à l'élément eau, la mer infinie, qui a l'implacabilité d'un mur aveugle et offre une unité impénétrable; la notion de déchiffrement s'accroche aussi à la figure de la construction, rappelant une présence humaine et l'œuvre d'une civilisation: « *Say what some poets will, Nature is not so much her own ever-sweet interpreter, as the mere supplier of that cunning alphabet, whereby selecting and combining as he pleases, each man reads his own peculiar lesson according to his own peculiar mind and mood*<sup>115</sup> ». En cela, la mer et le mur se ressemblent: deux masses homogènes dont on ne connaît que la surface (du moins du point de vue du bateau en ce qui concerne la mer) qui fait écran. Herman Melville a accompli en 1856 (après la première parution de « *Bartleby* ») un voyage à destination de villes antiques importantes et en Terre sainte. Petra ne fut pas du nombre, bien qu'il la mentionne dans sa nouvelle pour lui comparer la City new-yorkaise par un dimanche tranquille. L'importance du déchiffrement, de ces civilisations anciennes aux mystères persistants a certes pu fasciner l'opinion publique au XIX<sup>e</sup> siècle.

Rappelons que lors des campagnes napoléoniennes en Égypte (de 1798 à 1801), le petit empereur a convoqué une foule d'experts en diverses matières pour observer, prendre des notes et écrire un rapport sur les fouilles et les actions de l'armée française, ce qui se trouve consigné dans de volumineux ouvrages. Jean-François Champollion, du nombre des experts invités, a percé le mystère de la pierre de Rosette. Sa méthode de déchiffrement à partir du copte (langue éteinte qu'il avait apprise en compagnie de son épouse et qu'il parlait avec elle) et du grec démotique lui avait ouvert l'univers des hiéroglyphes. Ainsi, au milieu du XIX<sup>e</sup>, la culture populaire avait déjà retenu certains caractères de la civilisation égyptienne,

---

<sup>115</sup> MELVILLE, Herman, *Pierre, or The Ambiguities*, livre XXV, chapitre iv, New York, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1996 (1852), 384 p., p. 342.

car lorsque Jean-François Champollion déchiffra la pierre de Rosette en 1822, un nouvel élément de compréhension s'offrait à la portée du monde. Du côté de la civilisation égyptienne, tout un pan de connaissance, et donc de mémoire, trouvait tout à coup à se perpétuer dans l'esprit humain, car la connaissance consignée par le travail des scribes — qui étaient dans ces civilisations des lettrés de rang social élevé, et non des tâcherons comme ils le sont devenus au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>116</sup> — devenait accessible, transmissible. Il est aussi resté dans l'imagerie populaire cette statue du scribe assis, confiné pendant des siècles à l'intérieur d'une tombe pharaonique, figé dans l'éternité de son geste et de sa fonction, les yeux fixés sur un mur de pierre, puisqu'il a passé des siècles dans les pyramides ou les constructions égyptiennes. Melville était enfant lors des dernières années de vie de Champollion, dont l'exploit a certes traversé le XIX<sup>e</sup> siècle pour se rendre à la connaissance de Melville, homme au savoir encyclopédique, nageur de fond des bibliothèques, pour paraphraser *Moby-Dick* (et ainsi s'ajoute à l'équivalence mur et mer un autre terme: le livre).

Avec cette percée dans le langage hiéroglyphique, les pharaons accédaient de fait non pas à une immortalité dans un au-delà des dieux, mais à celle de la mémoire humaine, restant ainsi vivants. En effet, la transmission d'une partie de leur culture et de leur vie les fait revivre, par la simple circulation du savoir de leur existence, et ainsi les fait se relier aux êtres qui s'intéressent à eux des siècles plus tard. C'est une immortalité toute terrestre, celle de la mémoire qui se transmet, mais qui est du reste un au-delà temporel à leur propre civilisation. Ils ne pouvaient même pas l'envisager à leur époque. C'est un type d'immortalité tout immanente, en rien miraculeuse, qui tient la mort en respect.

Les parallèles entre l'architecture et l'état d'esprit, l'« âme » des personnages sont effectifs ici aussi, tout comme la comparaison purement stylistique entre les immeubles à colonnes de Wall Street et les façades de Petra. Ici se pose de fait une adéquation entre des lieux

---

<sup>116</sup> En fait, même encore au XIX<sup>e</sup> siècle, les connaissances des scribes surpassaient celles de leur concitoyens (généralement moins lettrés, les premières lois sur l'instruction obligatoire ayant été votées aux États-Unis en 1871, puis ultérieurement, jusqu'en 1929), et plus encore avec les connaissances juridiques et autres requises par leur métier.

abandonnés et un district commercial: Wall Street, Petra, mais aussi Bartleby. Cette comparaison repose essentiellement sur la désolation des lieux, accentuée par le mot *forlorn*, récurrent dans la nouvelle, qui est appliqué à décrire jusqu'à l'essence même de Bartleby (*incurably forlorn*), si l'on se fie à l'univers du notaire.

*Of a Sunday, Wall-street is deserted as Petra; and every night of every day it is an emptiness. This building too, which of week-days hums with industry and life, at nightfall echoes with sheer vacancy, and all through Sunday is forlorn. And here Bartleby makes his home; sole spectator of a solitude which he has seen all populous—a sort of innocent and transformed Marius brooding among the ruins of Carthage<sup>117</sup>! [B, 27, 28]*

Les lieux, les bâtiments de Wall Street, la situation des personnages dans ces lieux, chez Melville, ont une valeur métaphorique, où le bâtiment se compare à l'être, au sens que Gaston Bachelard propose dans *La poétique de l'espace*. L'histoire de Bartleby se déroule dans un haut immeuble de Wall Street. Bachelard assimile les hauteurs du bâtiment à l'esprit. Un extrait du texte illustre la pensée du notaire par rapport à son scribe, quand, après s'être épuisé en suppositions sur les raisons du mutisme de Bartleby, arrive à la seule extrémité qui pourrait, selon lui, expliquer son excentricité: il souffre d'une maladie mentale. « *Ah! Happiness courts the light, so we deem the world is gay, but misery hides aloof, so we deem that misery there is none* » [B, 28]. D'autre part, si les ruines de bâtiments de civilisations anciennes, avec leur dignité et leur secret impénétrable, se comparent à Bartleby, Bartleby leur ressemble dans sa persistance silencieuse. Plus, loin, il est décrit comme « *the last column of some ruined temple* » [B, 33]: Bartleby est pierre, objet; en tant qu'objet, il est aussi amortissable.

Il est à signaler qu'une autre nouvelle de Melville comporte des points de touche étonnants avec celle qui nous intéresse. Dans « *I and my Chimney* », nouvelle humoristique écrite vers 1855, un homme reçoit les pressions continues de sa femme et de ses filles pour faire démolir sa maison et la faire reconstruire d'une autre manière, en démolissant la

---

<sup>117</sup> Le Marius en question était un général romain, réformateur des armées, consul et homme d'état. D'origine plébéienne (157-86 av. J.-C.), il fut défait par les forces patriciennes dans le cadre de conflits militaires et sociaux dans Rome; il a fui vers Carthage et à son arrivée, les ruines de la ville, selon ses dires, lui renvoyaient l'image de sa condition déchu. Voir Bartleby's Blank Wall, note n° 32, <http://web.ku.edu/~zeke/bartleby/index.htm>, consulté le 25 juillet 2011.

cheminée, que tous trouvent trop grande et trop grosse, sauf le narrateur, qui y tient résolument, imperturbable et placide. Ce texte met en forme, comme ailleurs chez Melville, le changement de paradigme qui a lieu en Amérique par rapport à la fonction paternelle, une critique de la modernité et de l'influence des femmes, ici éprises de modernité jusqu'à la sottise (présentées ainsi sur un mode plutôt phallocrate, mais toutefois l'épouse du narrateur a le crédit d'être très active et moteur de changement) et où le personnage principal se fait le gardien de la cheminée de sa maison comme de la fonction paternelle, *old-fashion*. La cheminée est assimilée symboliquement au système politique de la royauté et de l'aristocratie; l'architecture se fait la métaphore du système politique, tout comme dans « *Bartleby the Scrivener* » elle se fait la métaphore de l'intériorité de l'être<sup>118</sup>.

Le narrateur reçoit, en gardant son quant-à-soi, la visite d'un *maître maçon* dénommé Mr. *Scribe*, de *New Petra*, qui est censé lui donner des indications pour la reconstruction, instructions dont il ne fera pas cas. Quand le maçon énonce la possibilité d'une armoire cachée dans la cheminée, étant donné ses grandes dimensions, il instille chez l'épouse du narrateur un désir plus fervent de faire détruire la cheminée pour en avoir le cœur net; le narrateur débout les suppositions du maçon, en montrant que ses calculs sont erronés, et lui fait signer un certificat comme quoi il n'y a pas de compartiment ou de pièce secrète dans la cheminée, mais la chose revient perpétuellement comme sujet de litige dans le couple. *New Petra* se pose comme le symbole de la pression du progrès et du changement, voire de la bureaucratie, et avec lui se ligue la femme du narrateur, âgée mais de caractère juvénile, alors que l'homme assume ses positions vieux jeu et n'en déroge pas. Quand nous disons que *Petra* est le futur antérieur de New York, c'est que Melville propose un parallèle non seulement architectural avec les bâtisses garnies de frontons et aux colonnes de style ancien, mais aussi dans la nature des deux villes: d'importantes villes de commerce et d'échange. Par ailleurs, une cheminée n'est jamais que quatre murs refermés sur eux-

---

<sup>118</sup> « *Though I always say, I and My Chimney, as Cardinal Wolsey used to say, "I and My King," yet this egotistic way of speaking, wherein I take precedence of my chimney, is hereby borne out by the facts; in everything, except the above phrase, my chimney taking precedence of me* ». MELVILLE, Herman, « *I and My Chimney* », dans HAYFORD, Harrison, MacDOUGALL, Alma A., TANSELLE, G. Thomas, *et al.* (éds.), *op. cit.*, 352-377, p. 352.

mêmes, semblables à l'espace que Bartleby peut voir de sa fenêtre: une sorte de grande citerne dont la seule ouverture se situe en haut<sup>119</sup>. On suppose qu'il y a quelque chose dans la cheminée, mais les calculs et l'étude des lieux disent le contraire; on suppose à Bartleby un secret, mais la lecture dit autre chose...

Petra était, rappelons-le, une ville nabatéenne, située en plein désert<sup>120</sup> dans l'actuelle Jordanie, « révélée » à l'occident en 1812 par Jean-Louis Burckhardt. Creusée à même le roc, elle a pu asseoir son importance grâce à la déviation d'eaux jusque dans ses murs, ce qui en faisait une étape obligée pour les voyageurs. Par sa topographie en creux, « invaginée », elle se rapporte aisément à un monde féminin. New Petra, c'est aussi la grande ville, la jeune Amérique, New York en essor, qui, elle aussi, s'usera et périra, doit-on comprendre... Le progrès, venant de la ville de New Petra avec Mr. Scribe, se fait sous le signe d'une « nouvelle administration ». De nombreux points de comparaison se posent entre « *I and my Chimney* » et « *Bartleby the Scrivener* » que ce soit du côté des considérations économiques d'amortissement de la propriété ou des changements administratifs qui s'opposent au système du narrateur, ou encore la supposition d'un secret (les fondements de la raison de Bartleby; qui possède la quatrième clé du bureau du notaire; la prétendue armoire secrète dans la cheminée; et une autre référence aux pyramides égyptiennes...) le tout accentué par les choix lexicaux qui créent des ponts évidents entre

---

<sup>119</sup> Pour tout horizon, des surfaces qui laissent beaucoup supposer sur ce qui se trouve au delà d'elles:

*My chambers were up stairs at No. -- Wall-street. At one end they looked upon the white wall of the interior of a spacious sky-light shaft, penetrating the building from top to bottom. This view might have been considered rather tame than otherwise, deficient in what landscape painters call "life." But if so, the view from the other end of my chambers offered, at least, a contrast, if nothing more. In that direction my windows commanded an unobstructed view of a lofty brick wall, black by age and everlasting shade; which wall required no spy-glass to bring out its lurking beauties, but for the benefit of all near-sighted spectators, was pushed up to within ten feet of my window panes. Owing to the great height of the surrounding buildings, and my chambers being on the second floor, the interval between this wall and mine not a little resembled a huge square cistern. [B, 14]*

<sup>120</sup> Au passage, signalons qu'au plus loin que l'on recule pour trouver le sens lié à au mot ermite, qui a donné ermitage (*hermitage*, espace où Bartleby se retire), on trouve, en grec, le sens « du désert », et aussi « désert »; la racine, en sanscrit, signifie rien de moins que « fragment, ruine ».

les deux nouvelles<sup>121</sup>. Une histoire à lire avec Gaston Bachelard, Jacques Lacan et Ann Douglas.

Le narrateur et personnage principal de l'histoire « *I and My Chimney* » se rapproche, par son attitude, de Bartleby, à cette différence que l'homme s'y révèle davantage au détour des phrases, mais il garde le même calme silencieux que le scribe au cœur de l'agitation qui l'entoure et, somme toute, il émane de l'histoire du propriétaire un peu plus de bonhomie que dans celle de Wall Street. Comme si le déclin de la fonction paternelle n'y était pas présenté ou perçu au même moment, ou présenté avec moins de mélancolie et de gravité, moins d'alarme. Encore ici, la cheminée et la pierre se posent comme des signifiants phalliques. Elles se posent comme dernier rempart avant qu'un autre style de construction, où la solidité ne semble pas la priorité, les supplante, ce qui ne se fera pas aisément, étant donnée la persistance de la pierre. Mais dans ce changement de paradigme, de régime, le protagoniste ne se sent pas l'obligation d'argumenter et de faire valoir sa position, il sait qu'il ne « parle pas le même langage » que ses interlocuteurs et se contente de maintenir sa position sans se justifier (sinon en opposant des calculs à Mr. Scribe, dans un jeu de logique), et ce, jusqu'à ce que mort s'ensuive, mort constatée dans le cas de Bartleby. En cela, le narrateur de « *I and my Chimney* » tient la même position que Bartleby. Le lien avec cet autre texte qui met en scène un homme lié de manière singulière à une construction de pierre (la cheminée) est d'autant plus fort que le personnage qu'il fait venir pour évaluer sa demeure s'appelle Mr. Scribe.

Bartleby, en tant que *recondite text*, appartient à une civilisation ancienne; et autour de lui, pour condenser l'inexplicable, il y a la pierre. Ce qui nous renverra, plus tard, au mur. Les langues mortes et les civilisations disparues se rattachent donc intimement au réseau lexical autour de la pierre, qui évoque si bien, par sa persistance, les ruines des villes antiques et l'immutabilité de Bartleby. Il se présente d'ailleurs explicitement par le nom de la ville *Petra* (pierre, en latin). La réalité parcellaire des ruines permet d'entrer dans certains aspects d'une

---

<sup>121</sup> Les éléments de champs lexicaux et d'adéquation entre couches textuelles condensent de manière étonnante, dans ces textes de Melville, certains domaines d'expression de cette fonction paternelle.

vie autre, mais jamais complètement, car il subsiste toujours des éléments incompréhensibles, qu'on a du mal à relier avec le reste de l'ensemble. Ces éléments disjoints, peut-on croire, ont auparavant formé un tout relativement cohérent, et il faut faire un effort d'interprétation, d'imagination et de supposition pour combler les vides et reconstruire la cohérence. C'est encore cette impression que laisse *Bartleby*: il semble impénétrable, compréhensible seulement par bribes, et encore. Le notaire use de suppositions pour tenter d'entrer dans son monde. Or, il s'agit de regarder le mur, jusqu'à ce qu'on y distingue quelque chose. Le mur était impénétrable et les ruines, plutôt que d'ouvrir une voie à la compréhension, rendent le travail encore plus ardu. La « lumière » n'est pas derrière le mur, le sens est *dans* le mur, mais il faut le trouver, et les ruines compliquent le tout. Dans les ruines, d'aventure, on peut rencontrer des fantômes, qui sait... pour révéler le sens de ces subsistances, dans une langue morte, bien sûr... Les ruines ne sont que le futur des murs. *Bartleby* a tout son temps. Il peut regarder le paysage s'éroder, les murs s'user. Il est atemporel, ou il vit à une échelle de temps géologique.

Peut-être *Bartleby* appartient-il à une autre civilisation, celle de la fonction paternelle, qui résiste et persiste, bien que cette résistance doive le mener à la marginalisation, la réclusion et la mort. Cesare Casarino mentionne que l'écriture de Melville (qu'il aborde par *Moby-Dick*) est une résistance à la modernité et au capital :

*I read Moby-Dick and the Grundrisse as works that attempt to come to terms with the outside of the history of modernity—that is, with the particular ways in which the outside erupts into history as we still know it—and hence as works of resistance to modernity. If the history of modernity is above all the history of capitalism, any thought of resistance to such a history is above all thought of resistance to capital<sup>122</sup>.*

En référence à l'affirmation faite à Hawthorne, dans la lettre « *Dollars Damn Me* », comme quoi ses livres ne seront jamais que des ébauches, des livres jamais finis, plein de défauts, Cesare Casarino indique que

*Moby-Dick is such a botch, that is, a generic and structural mess whose immanent logic derives from the double-edged desire not to surrender to the writing dictated by the logic of capital at its own game. And if the desire that produces Moby-Dick is double edged, that is precisely because such a desire demands that writing also become that*

---

<sup>122</sup> CASARINO, Cesare, *Modernity At Sea*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, 271 p., p. xxi.

*which it must not surrender to. At this point the writing of crisis needs to be understood as a writing of resistance to capital within capital*<sup>123</sup>.

Ajoutons que de fait, par sa manifestation, elle s'y rend en résistant, en (tré)passant: comme un gréviste de la faim qui meurt dans sa résistance, sans nécessairement savoir quelle a été l'issue du combat. Par contre, chose sûre, Melville (à partir de *Moby-Dick*, alors qu'il dit lui-même que ses textes sont maintenant de la fiction, à l'opposé des « faits » qui constituent les écrits des mers du Sud (*South Seas narratives*) n'a pas écrit ses textes par goût du lucre. S'il a pu « vendre », il n'a pas profité de son vivant de ces textes de « fiction ». C'est dire que l'écriture (littéraire) offre une résistance, parce qu'un auteur pose son texte ailleurs que dans le lot des écrits strictement utilitaires (textes de loi, de journal, recettes, communiqués, par exemple). Ainsi, par cette résistance, elle commande une lecture *autre*, c'est de cette manière que l'interprétation est acceptée, voire désirée. À plus forte raison, créer une œuvre qui résiste à l'interprétation impliquerait que cette œuvre porte un aveu d'échec de l'écriture en son sein, échec à trouver son public, car elle ne sera peut-être pas lue, pas transmise, puisque nombre de lecteurs ne dépasseront pas cette résistance. Ainsi, d'une part, toute résistance est futile, et d'autre part, comme disait Napoléon, « la garde meurt, mais ne se rend pas »...

Chez Melville, par cette fiction où l'absurde est présent sous les auspices d'un humour pince-sans-rire, ce rapport à la mort de l'écriture est posé plus directement dans le texte comme un rapport à la mort même, où devant la mort, une résistance obstinée ne permet pourtant pas d'illusion sur le destin; et ce rapport ne se montre pas comme une évidence, mais davantage sur un mode intuitif. L'intuition en est perçue par l'addition des éléments relevés dans notre analyse (loi, chiffre, lettre) qui, de manière parallèle comme autant de lignes de force, pointent vers des situations similaires où il semble que la portée de l'écriture soit perpétuellement en sursis. Bartleby est hors du monde, Bartleby est associé à la mort. Bartleby, toutefois, relève d'une forme de vie et d'un monde qui n'obéit pas à la même temporalité ni à la même logique que celle des échanges « utilitaires ». Dans son univers, les éléments qui doivent circuler (les signifiants) le font sur un autre mode, celui

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 67.

des préférences et de fait selon un tracé imprévisible qui doit aussi beaucoup au hasard des rencontres. Toutefois, la mort d'un texte n'est pas définitive; ainsi, le déchiffrement des hiéroglyphes égyptiens donne à réfléchir à ce titre: une lettre morte ne l'est pas toujours définitivement. Grâce au travail des lecteurs, elle peut trouver destinataire. Étonnamment, la mort, en tant que signifié de l'univers de Bartleby, est toujours présente, mais elle peut momentanément être déjouée tant que le texte est reconduit. Takashi Tsuchinaga a, en ce sens, écrit un article aux nombreuses observations judicieuses. Nous rejoignons la majorité de ses positions comme nous partageons des affinités méthodologiques (en ce qu'il étudie la nouvelle par la nouvelle, sans recours à d'autres fictions de Melville ou bien à sa biographie) et, bien que nous ayons découvert son article sur le tard dans notre rédaction, longtemps après avoir formulé nos propres vues sur la nature de Bartleby, constater qu'un autre auteur considère que la nouvelle de Melville se pose comme une allégorie de la relation entre lecteur et texte nous conforte dans notre approche :

*We argue that Bartleby is both an author and a text, that Bartleby the scrivener is allegorically Bartleby the author/text, oscillating between these two aspects. Moreover, the story tells or foretells something about the reading and interpreting of "Bartleby" itself and of texts in general, about the reader's situation, and about the Bartleby Industry<sup>124</sup>.*

La portée du livre ou du texte littéraire ne se limite pas au moment de la lecture, elle s'étend bien après, dans la mémoire du lecteur. Souvent, le texte reste agissant sans que le lecteur identifie les restes qui influent encore sur sa pensée, ses opinions, ses rêves et ses fantasmes, ses actes aussi. L'efficace du texte littéraire est dans le fait d'avoir été lu. Elle commence avec l'ouverture du livre et se poursuit après avoir terminé ou abandonné le texte. Les préférences, c'est aussi qu'on aime ou qu'on n'aime pas un livre; ce qui fait qu'on peut, arbitrairement, abandonner un texte, comme Bartleby abandonne la copie. Le livre qui se copie de manière non matérielle est celui qui s'imprime dans la mémoire du lecteur; « arrêter la copie » revient alors à cesser de lire un texte en cours de route. (Les personnages en seraient tout étonnés d'être abandonnés. Sauf Bartleby.) Enfin, considérant

---

<sup>124</sup> TSUCHINAGA, Takashi, « *Bartleby the Author/Text* », consulté en référence électronique. Article d'abord publié dans le *Journal of Rakuno Gakuen University*, 1991, vol. 16, p. 1-13. Source: <http://icarus.imc.hokudai.ac.jp/Bartleby.E.html>, consulté le 6 avril 2011.

que l'univers de Bartleby se rapporte à l'écriture, on peut amplement faire des parallèles ici entre notaire et lecteur, notaire et écrivain, Bartleby et lecteur, Bartleby et écrivain, mais surtout Bartleby et livre.

La persistance du texte (on peut inclure dans cette persistance celle de la fonction paternelle), tout comme la persistance de la mémoire est symbolisée par la pierre, support durable de l'écriture s'il est est. La présence de pierre dans les textes melvilliens est si prégnante qu'elle a, à notre sens, force de signifiant organisateur, de signifiant phallique, tellement qu'on pourrait l'écrire « \*pierre », avec l'astérisque, comme le fait la convention linguistique, pour en indiquer le caractère archaïque. On retrouve autour de ce signifiant, dans l'ensemble des textes de Melville, une organisation telle, qu'il prend une consistance qui le démarque, au point d'y trouver une force performative. Cette organisation, notamment, amène à un usage de la lettre qui lui donne encore plus qu'une force performative, mais une force de chose, de réalité. En effet, autour de ce signifiant, nous voyons une organisation qui amène à lire les ambiguïtés dans l'œuvre de Melville sous un nouvel angle. Néanmoins, la \*pierre s'exprime dans cette histoire, évidemment, par la figure du mur, fait de pierre ou de brique, un succédané de la pierre, mais qui est aussi objet de maçonnerie. Le mur aveugle, qui coupe de la vue, qui bloque toute perspective, sert aussi d'écran: Bartleby s'y perd dans ses *blind wall reveries*. L'immobilité est également support d'errance, de vagabondage. Dans cette histoire, le réel, la pierre et le mur s'assimilent à la mort; de fait, le mot *wall* est plusieurs fois lié au mot *dead*: « [...] *for long periods he would stand looking out, at his pale window behind the screen, upon the dead brick wall* » [B, 28]; « *behind his screen he must be standing in one of those dead-wall reveries of his* » [B, 29]; « *The next day I noticed that Bartleby did nothing but stand at his window in his dead-wall revery* » [B, 32]; « *Half-past twelve o'clock came; Turkey began to glow in the face, overturn his inkstand, and become generally obstreperous; Nippers abated down into quietude and courtesy; Ginger Nut munched his noon apple; and Bartleby remained standing at his window in one of his profoundest dead-wall reveries* » [B, 36, 37].

Et si à l'évidence on croit qu'un mur ne peut être mort, on peut toutefois y mettre un mort: « *Rather would I let him live and die here, and then mason up his remains in the wall* ». Dans le reste de la nouvelle, à chaque endroit où le mot mur revient, la mort n'est jamais loin dans la phrase: « *And so I found him there, standing all alone in the quietest of the yards, his face towards a high wall, while all around, from the narrow slits of the jail windows, I thought I saw peering out upon him the eyes of murderers and thieves* » [B, 43]. Il est ici question du refus de nourriture qui mènera Bartleby à la mort: « *"I prefer not to dine to-day," said Bartleby, turning away. "It would disagree with me; I am unused to dinners." So saying he slowly moved to the other side of the inclosure, and took up a position fronting the dead-wall* » [B, 44].

Dans la phrase suivante, la mort se perçoit dans les signifiés d'obscurité et d'isolement oppressants qui évoquent le tombeau: « *The yard was entirely quiet. It was not accessible to the common prisoners. The surrounding walls, of amazing thickness, kept off all sounds behind them. The Egyptian character of the masonry weighed upon me with its gloom* » [B, 44]. On note le traitement particulier que reçoit Bartleby: la cour n'est pas accessible aux prisonniers communs; encore une fois, Bartleby est hors du commun (le notaire s'est auparavant fait la remarque « *What! surely you will not have him collared by a constable, and commit his innocent pallor to the common jail?* »). De façon implicite, le mot cour, *court*, autre mot pour *yard*, équivoque avec les cours des rois et des conseillers — les hommes de loi. L'« homme de la bouffe » et le notaire, bien que posant leurs pieds au même endroit, ne sont pas dans la même cour: l'un est avec les *thieves and murderers*, l'autre avec les *kings and counsellors*.

Finalement, c'est au pied d'un mur que le notaire trouve son scribe mort: « *Strangely huddled at the base of the wall, his knees drawn up, and lying on his side, his head touching the cold stones, I saw the wasted Bartleby* ».

Dans cette perspective du mur (!), « *A Story of Wall-Street* » ne concerne donc pas seulement la célèbre rue de New York; *wall* et *street* deviennent les deux termes d'un oxymore qui unit la vie et la mort, ce qui circule et ce qui cesse de circuler, la rue étant lieu

de circulation, le mur empêchant (ou détournant) la circulation. L'arrêt devant la surface permet de réfléchir, de lire; la circulation permet de créer un entendement qui soit partagé. Cet oxymore est le point de bascule d'un chiasme entre le monde de Bartleby et celui du notaire. C'est-à-dire que la circulation des sens anciens et modernes se fait par la frontière, l'interface du signifiant même; tout dépend alors de la manière dont le mot est employé, selon le sens « Bartleby » ou le sens « notaire ». Alors, le notaire est un agent de mort dans le monde de Bartleby (*conveyancer* y veut dire destructeur, « agent de suppression », comme dit Susan Weiner), les suppositions empêchent de porter attention aux préférences; tout comme Bartleby est agent de mort dans celui du notaire: il est fantôme, il est atteint d'une maladie incurable, les préférences troublent le monde bien assis des suppositions. Autrement dit, ces mondes vivent toutefois assez bien de manière indépendante, les sens modernes ont une facette positive (où un *conveyancer* transmet, par exemple), mais l'irruption de Bartleby, qui se « comporte » comme ou plutôt qui représente les sens anciens, brise l'homogénéité univoque de l'univers du notaire. En revanche, pour Bartleby, porteur des sens anciens et gardien de la lettre, voire du caractère littéral, le notaire éteint la richesse du sens avec sa manie de plaquer des suppositions sur l'imperturbable pierre qui se donne à lire. Et tout cela se lit, tout est donné dans les mots du texte, nous n'avons pas vraiment à extrapoler, ou si peu. Si la modernité tue le monde de Bartleby, inversement, Bartleby insuffle une certaine grandeur passée, un caractère royal, voire hiératique. Avec ses préférences indépassables, il oppose au notaire la volonté divine qui passe à travers le roi, comme chez les pharaons ou dans la monarchie de droit divin. Le notaire, au moment de sa mort, déclare que Bartleby repose les rois et les conseillers (« *with kings and counsellors* »). Bartleby « vit » les significations selon leur sens passé, d'où cette apparence mélancolique ou cette allure de grandeur perdue que lui trouve le notaire (« *And more than all, I remembered a certain unconscious air of pallid—how shall I call it?—of pallid haughtiness, say, or rather an austere reserve about him, which had positively awed me into my tame compliance with his eccentricities [...]* » [B, 28, 29]).

En somme, en tant que *fellow conveyancers*, le notaire et Bartleby travaillent à la fois sur le versant ancien et le sens moderne des mots. Alors que Bartleby reconduit le sens ancien des

mots, le notaire accompagne le scribe jusqu'à sa mort. Bartleby, par sa copie, reconduit les titres de propriété transigés par le notaire (il prolonge ainsi le travail du notaire); en outre, ce dernier, en écrivant l'histoire de Bartleby, la reconduit, mais il reconduit aussi un document, l'histoire d'un homme à travers ses documents légaux. C'est ainsi que circule ce titre: « *Bartleby. A Story of Wall-Street* ». Plus largement, ce « Wall-Street », entendu comme l'oxymore posé plus haut, est le grand marché des textes, le grand trésor de la littérature qui regroupe tous les textes de toutes les langues, même mortes, toutes devises confondues. Ces textes circulent grâce aux préférences des lecteurs, qui les reconduisent et les recommandent à d'autres, et c'est ainsi qu'ils survivent, qu'ils restent dans la mémoire humaine. Le personnage de Bartleby subsume cet univers littéraire des mots qui se perdent s'ils ne sont pas réveillés, utilisés, lus, employés. C'est pourquoi il est à la frontière de la vie et de la mort des textes, humain apparemment mort, et à la fois mort-vivant, fantôme. Takashi Tsuchinaga, en reconduisant les vues de Noriaki Nakai, signale avec une grande justesse que nulle part dans le texte ne lit-on que Bartleby est effectivement mort: il « dort avec les rois et les conseillers » et « vit sans manger »; ces formules euphémiques veulent dire que l'homme est mort, à l'évidence, mais le texte ne le dit pas ainsi, on accole à Bartleby des verbes réservés aux vivants, même si le notaire a frissonné au contact du scribe immobile et lui a ensuite fermé les yeux. Il n'est pas vraiment mort, en quelque sorte : « *Expressions directly denoting Bartleby's death are carefully avoided here. Instead he is said to live without dining, to be asleep with the dead. That is to say, he is dead but potentially alive*<sup>125</sup> ».

Dans notre lecture, nous devons ainsi nous faire cambiste et changer de devise, non seulement quitter le monde des suppositions, mais passer d'un monde à un autre pour comprendre le monde des échanges autour de Bartleby, et ensuite comprendre dans quelle série d'échanges il s'inscrit. Changer de type de raison, passer d'un paradigme à l'autre, changer de manière de lire, s'il le faut, pour ne pas se complaire dans nos suppositions et se faire reprocher par Bartleby « *Do you not see the reason for yourself* »... Le mot *brick* s'accole dans l'histoire au mot *wall*, et c'est alors pour parler de courte vue, tant celle qui

---

<sup>125</sup> *Ibid.*

s'offre de la fenêtre des bureaux du notaire, que pour filer cette relation entre le mur et le livre, où il est pertinent de se demander s'il n'est pas préférable de ne pas lire du tout s'il faut lire en ne gardant que ses présupposés, sans se laisser démonter un tant soit peu par le texte... et pourtant, lisez, lisez, il restera bien quelque chose: « *In that direction my windows commanded an unobstructed view of a lofty brick wall, black by age and everlasting shade; which wall required no spy-glass to bring out its lurking beauties, but for the benefit of all near-sighted spectators, was pushed up to within ten feet of my window panes* » [B, 14]. La construction d'immeubles voisins, effet de la modernité et des nécessités de la ville, a coupé le peu qu'il y avait en fait d'ouverture sur le « paysage ». Il reste à peine un peu de lumière qui parvient aux fenêtres. On signale ici aussi une perte : celle d'un état ancien que la modernité a radicalement modifié. Davantage, le notaire lui-même rapetisse la portée de son regard en assoyant Bartleby derrière un paravent; heureusement, la frontière est poreuse et permet encore des échanges. Tout n'est pas perdu pour le notaire.

*I placed his desk close up to a small side-window in that part of the room, a window which originally had afforded a lateral view of certain grimy back-yards and bricks, but which, owing to subsequent erections, commanded at present no view at all, though it gave some light. Within three feet of the panes was a wall, and the light came down from far above, between two lofty buildings, as from a very small opening in a dome. Still further to a satisfactory arrangement, I procured a high green folding screen, which might entirely isolate Bartleby from my sight, though not remove him from my voice. And thus, in a manner, privacy and society were conjoined.* [B, 19]

En compagnie du notaire, Bartleby ne lira jamais autre texte que ceux qu'il doit copier. Ainsi, Bartleby choisit de ne se lancer dans aucune interprétation. Le notaire, en revanche, devant son scribe immobile, pense, par une curieuse association, qu'il ne lit pas, activité qu'un être aussi silencieux et statique pourrait pourtant apprécier:

*I remembered that he never spoke but to answer; that though at intervals he had considerable time to himself, yet I had never seen him reading—no, not even a newspaper; that for long periods he would stand looking out, at his pale window behind the screen, upon the dead brick wall [...].* [B, 28]

Mais l'immobilité de Bartleby devant le mur pourrait s'expliquer avec le rapprochement entre mur et livre. « Il n'est pire aveugle que celui qui ne veut pas voir »; il n'est pire lecteur que celui qui ne lit pas le texte, mais qui détourne les mots dès à peine effleurés par ses yeux? Bien que l'expression *blindwall* (mur aveugle, mur orbe), synonyme de *dead wall*, pourrait s'utiliser dans le contexte de la nouvelle, *blind* n'est cependant utilisé seul qu'une

fois: dans l'expression *blind inveteracy*, alors que le notaire s'entête, en lui demandant d'accomplir des tâches relevant du métier de scribe (ce qui est légitime!) à vouloir que Bartleby agisse comme n'importe quel autre scribe, ce qui lui retirerait tout caractère unique, à lui, l'excentrique parmi les excentriques. La « vue » qui porte, métaphoriquement celle du *reader of nice perceptions*, est comiquement favorisée par la proximité du mur : c'est pour encourager les « *dead wall reveries* », pour faire comme Bartleby, soit scruter le mur jusqu'à y découvrir quelque chose, jusqu'à y découvrir l'aptitude à « lire ». Les lecteurs ont déjà le nez collé sur ce qu'ils doivent scruter : le texte.

### ***The Tombs***

Pierre, mur, mort, réel: évidemment, les pierres des Tombs forment une autre hyperbole de la \*pierre, la pierre tombale qui a les dimensions d'une prison entière, mais aussi d'un lieu sûr, qui traverse le temps, telles les chambres royales des pyramides, où le récit de la vie des pharaons et de leur passage dans l'au-delà est gardé. La pierre tombale consigne métonymiquement l'être, la vie du mortel enterré, qui plus est l'épithète, formule ramassée qui serait emblématique de l'être qu'elle signale. Bartleby ne pouvait finir en un lieu plus idoine que les Tombs de New York (édifice maintenant détruit). L'importance des murs de pierre, la présence de murs devant lesquels méditer, les renvois évidents aux tombeaux pharaoniques, dans le style même du bâtiment (*Egyptian Revival*) de même que dans les images que le notaire évoque, ainsi que le fait que l'édifice soit une prison, tout cela fait converger de nombreux aspects associés à la mort que nous avons relevés au cours de notre lecture. Ici se condensent les aspects évoquant la mort par arrêt de circulation, aspects relevés dans les chapitres précédents, car quelqu'un mis aux arrêts ne fait évidemment plus partie des échanges « normaux » des humains. Les prisonniers sont alors des faux joueurs, des faux jetons, indignes de la confiance générale, celle qui fonde la circulation d'argent : ils sont comme des pièces d'une fausse monnaie (« *not only useless as a necklace...* »). Le prisonnier participe d'une économie parallèle, plus difficile à aborder, dans une relation qui ressemble fort à celle du texte littéraire en marge du texte de pure communication ou texte « utilitaire » (tel le texte de loi). Dans cette économie parallèle, la prison sert plus ou moins

de « lieu de conservation », puisque le texte, le mot, est « mis de côté » pour retourner, éventuellement, à la circulation (tout comme il peut y mourir ou y être oublié, entre autres possibilités). Également, les Tombs, par leur nom annonciateur — Melville donne ses pistes de lecture en toutes lettres —, se rapportent à la mort réelle: Bartleby fera effectivement de ce lieu son tombeau, lui qui s'était trouvé chez le notaire un lieu où son secret serait préservé comme dans un coffre-fort. En effet, dans le bureau du notaire, Bartleby n'est que conservation de lui-même. Chez le notaire, *eminently safe man* (ici encore, si on prend l'expression à la lettre, le notaire est un « homme coffre-fort »), il est préservé comme dans une antichambre. Alors, le notaire aurait le temps de le connaître, de se laisser imprégner par l'excentricité du scribe au point de songer à retransmettre, de façon posthume, mais de cela Bartleby ne s'en occupe pas, le mystère de Bartleby. Il est passé du coffre-fort du bureau du notaire à celui de la prison. Réifié, Bartleby est devenu objet de *conveyance* moderne par le notaire qui mène le métier de *conveyancer* au présent et au futur, et objet de *conveyance* ancienne par la mort qu'il aura eue. Dans ce cabinet de notaire, les sens anciens que Bartleby charriait ont été préservés un peu plus longtemps par l'action du notaire, par qui Melville fait passer de nombreux anciens usages de manière détournée (euphémisme), voilée (litote et doubles négations) ou ambiguë (double sens). Et comme l'homme disparaît, le signifiant lui survit. L'expression « *prefer* » est ainsi reprise par son entourage, qui se trouve en quelque sorte contaminé par Bartleby, « et le lecteur amoureux la répète à son tour », comme le souligne Deleuze. Le notaire n'y échappe pas: « *Somehow, of late I had got into the way of involuntarily using this word "prefer" upon all sorts of not exactly suitable occasions. And I trembled to think that my contact with the scrivener had already and seriously affected me in a mental way* » [B, 31]; Turkey reprend l'expression, et le patron s'exclame « *"So you have got the word too," said I, slightly excited* » [B, 31]. On apprend après cet épisode où le notaire remarque la contamination du mot *prefer* que Bartleby abandonne la copie de textes. Son œuvre est faite: il a transmis « sa » formule, qui pourrait bien être son épitaphe.

Et comme relevé dans le chapitre précédent, une autre forme de pierre sert à décrire Bartleby: la pierre des noyés, un poids autour du cou qui entraîne dans la mort. « *In plain*

*fact, he had now become a millstone to me, not only useless as a necklace, but afflictive to bear* ». Il a le poids de la pierre, il en a l'immobilité, mais aussi la persistance, la durabilité et la fiabilité. Une fois que le notaire lui a enfin donné congé, Bartleby restera de marbre, comme pétrifié: « *But he answered not a word; like the last column of some ruined temple, he remained standing mute and solitary in the middle of the otherwise deserted room* » [B, 33], ce qui s'assimile aussi à sa position finale, lors de sa mort, « *his head touching the cold stones* » [B, 45]. Il fait un avec la pierre, et tous les termes qui s'y rapportent parlent de lui.

Du côté des lettres, Bartleby est comme une murale d'hiéroglyphes, comme une lettre d'une langue en cours de disparition que peu de gens peuvent encore déchiffrer. Le patron de Bartleby, le notaire, fait partie de ces gens-là, il se désigne lui-même comme *drawer-up of recondite texts*, rédacteur de textes obscurs (*recondite* renvoie aussi au sens ancien des mots obscurs pour la majorité des gens).

Modèle de cohérence<sup>126</sup>, Bartleby échappe aux catégorisations, ne peut se faire englober par un moyen de connaissance et d'organisation du réel, que ce soit le chiffre, la lettre ou la loi. Ces trois termes, lettre, chiffre et loi, sont ici employés comme généralisations d'éléments permettant la perpétuation matérielle d'une information, puis d'un savoir (en fait, la mise en forme et la transmission d'un savoir par l'écriture). Ces catégories prennent ici un sens plutôt général, presque iconique, tout comme Bartleby peut personnifier, pour l'avocat narrateur, le Réel à l'état pur, inaccessible, ce réel qu'on ne peut pas toujours expliquer, mais dont on peut juger des effets. L'impossibilité de déchiffrer les outils de l'écriture signale une fin imminente ou un remplacement de ces éléments à l'intérieur d'un contexte social qui voit ses codes changer au point que les anciens deviennent obsolètes.

Dans cette nouvelle, tout comme dans d'autres écrits de Melville, on assiste à la fin d'un monde qui laisse place à une autre réalité qui se construit selon des codes différents, mais connexes, ce qui fait que la transition se fait avec bonheur pour certains, de façon funeste

---

<sup>126</sup> Italo Calvino entendait d'ailleurs consacrer une leçon américaine à Bartleby, celle de la cohérence (*consistency*), mais il est mort avant de l'écrire.

pour d'autres. Bartleby n'a pas survécu aux « changements administratifs », mais le notaire, oui, tout juste, car il a toujours joué de prudence et de méthode; d'autres auront prospéré. Les extensions touchées par cette lecture se constatent dans un rapport perceptible à la loi.

Bartleby, en tant que *recondite text*, répète une formule obscure en réponse aux demandes: «*I would prefer not to*»; il réitère également «*I am not particular* ». Dans une de ses rares affirmations qui ne soient pas des réponses, c'est-à-dire un commentaire émis sans qu'une demande soit adressée (puisque, comme le notaire le souligne, «*he never spoke but to answer* »), Bartleby, dans le tumulte des scribes et du notaire s'interpellant à coups de «*prefer* », laisse échapper «*I would prefer to be left alone here* » [B, 31]. Être laissé seul. Rester seul. Il confirme ainsi la distance qu'il instaure par rapport à ses pairs. Et ce n'est pas lui qui s'éloigne dans l'expression de sa préférence: le tour passif demande aux autres qu'on l'abandonne. Abandonner l'écriture. Abandonner la lecture, qui se joint à l'abandon de la copie. Se retirer des échanges courants. Devenir lettre morte. Laisser sa parole disparaître, mais il s'en remet alors aux préférences des autres.

Entre préférence et référence, c'est bien encore un changement administratif qui force Bartleby à modifier ses « activités ». À moins que, comme mentionné dans un chapitre précédent, changer de métier, de tâche, le décentre et de fait, crée toute l'excentricité du personnage. Comme s'il transportait sa « déformation professionnelle » acquise au bureau des lettres mortes (si jamais une telle chose eût lieu) dans le bureau du notaire. Supposons cet emploi au Dead Letter Office comme factuel : l'aurait-il quitté comme il a cessé de travailler pour l'avocat? On suppose que non, car Bartleby se déplaçait encore, mû par quelque intérêt, pour assurer sa subsistance. Par contre, une fois remercié de ses services par le notaire, il était bien dans le processus de se laisser mourir. Il avait donc abandonné, au Dead Letter Office, le travail de *conveyancer* qui synthétisait les sens de « suppression » et de « reconduction » dans son rapport aux lettres. Chez le notaire, il a abandonné l'aspect « reconduction » en abandonnant la copie, pour ne se consacrer qu'à la suppression. Le notaire le perçoit sourdement : « *Dead letters! Doesn't it sound like dead men?* »

Ce rapprochement fort subjectif de la part du narrateur se base sur une impression qu'il exprime par l'expression « sonner comme ». Il n'y a pas ici de véritable assonance, c'est un artifice rhétorique (une parataxe, qui rapproche deux éléments sans qu'un mot indique la nature de leur relation): faute d'être en présence d'une réelle assonance qui rendrait ambigu de savoir si on parle réellement d'hommes ou de lettres, comme on le trouve dans les procédés melvilliens relevés au cours de nos lectures, l'expression « sonne comme » établit une adéquation entre hommes et lettres. En plus d'un vaste parallèle entre, d'une part, la culture et les arts et d'autre part, les humains, la civilisation. Il s'agit aussi ici d'un raccourci des rapports entre l'individu et sa personne sociale, son implication et sa place parmi ses pairs. Que faire d'une lettre qui n'a plus de destinataire? « Le bureau des lettres mortes », c'est la poste restante des êtres où personne ne réclame jamais rien. Bartleby y était alors *conveyancer*. C'est le dépotoir des restes des êtres morts. Le style emphatique, légèrement élégiaque, employé par le notaire pour relever cette anecdote comporte une influence certaine soulignée, comme on l'a vu au premier chapitre, par George Monteiro<sup>127</sup>.

Puisque chez Melville, l'homophonie et l'assonance s'offrent comme supports privilégiés de l'ambiguïté, considérons ici avec d'autant plus d'intérêt le lien fondamental entre la lettre et l'inconscient, où effectivement la lettre a force performative:

*L'unité fonctionnelle dans l'organisation de l'inconscient n'est pas le phonème — il n'y a pas de voix dans l'inconscient — mais la lettre, qui par sa nature localisable et différentielle, s'offre comme le meurtre de l'objet par le symbole. Cependant, sa matérialité incite le sujet à la considérer comme signe de l'objet perdu, voire comme l'objet lui-même.*

Ainsi les mots sont traités comme des choses, c'est-à-dire comme valant par leurs tissages et leurs connexions littérales à l'instar de la poésie. Ils se prêtent à la dislocation et à la césure selon le jeu de « lalangue », où le sujet de l'inconscient trouve à se faire entendre et le symptôme à s'écrire.

Ainsi les éléments de la chaîne inconsciente, lettre ou séquence signifiante, en eux-mêmes sans signification ni césure, prennent leur valeur de ce qu'ils peuvent faire irruption dans la langue parlée en tant que signes d'un désir interdit, par le biais préférentiel de la lettre<sup>128</sup>. [Nous soulignons]

---

<sup>127</sup> MONTEIRO, George, *op. cit.*

<sup>128</sup> CHEMAMA, Roland et Bernard VANDERMERSCH, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 2003 (1995), 462 p.; paragraphe « la lettre », dans l'article « inconscient », p. 191.

Et Bartleby recopie pendant un certain temps. C'est un scribe. Il vient remplir ses dernières fonctions de reconduction d'un langage obscur régissant des échanges économiques, par le transfert de titres de propriété. Lorsqu'il aura terminé de reproduire ces papiers d'un autre temps, peut-être s'arrêtera-t-il, toutes tâches accomplies (il a été engagé pour pallier le surplus de travail amené par le poste de *Master of Chancery* de l'avocat). Au moment où Bartleby est embauché, il vient traiter ce qu'il connaît: les textes anciens, pour ensuite se laisser mourir.

### **Lettre morte: Dead Letter Office, rumeurs, restes et ruines**

Bartleby *est* lettre morte; que ce soit lettre, chiffre ou loi, il est le morceau résiduel qui ne trouve pas sa place dans le grand ensemble, mais qui pourtant arrive à se nicher dans le milieu idoine; il est le grain de sable dans l'engrenage, l'obstacle passif, le résistant passif, le désobéissant civil, l'Autre irréductible, celui qu'on ne peut percer à jour, qu'on ne peut nier non plus, qu'on ne peut refouler, qui vit jusque dans sa mort (« *lives without dining* »). Bartleby *est* lettre morte, il ne peut mourir au Dead Letter Office, car celui-ci fonctionne en permanence. Les arrivages de courrier au destinataire manquant y arriveront perpétuellement; la mort œuvre perpétuellement, coupant continuellement les dialogues. Bartleby doit arriver à une fin et ainsi va vers ce qui se termine, vers le bureau du notaire en fin de carrière, accomplir du travail qui repose sur une institution vouée à la disparition. Les signifiés de ruines, de *dead letters*, de rumeurs, bref, de restes, s'organisent autour de Bartleby, auquel survivra sa formule, mais aussi un texte, et les lettres s'y retrouvent comme devant un tribunal permanent, à juger de ce qui sera reconduit et ce qui restera lettre morte. Et c'est le lecteur du texte qui est juge à ce tribunal.

Que doit-on comprendre d'un personnage qui regroupe à la fois la dimension de la mort et celle de l'écriture? Associer l'écriture à la mort comporte certes une dimension pessimiste, celle qui nous vint à la première lecture de la nouvelle, et qui nous fait présumer de sa fin. Mais aussi, un aspect optimiste est présent, alors qu'on peut se consoler en se disant que si l'écriture meurt, au moins elle produit des fantômes, des avatars à reconnaître, à interroger, voire à invoquer. Pour qui s'intéresse aux vieilles lettres, aux vieilles traces.

Le problème réside en ce que Bartleby est fantôme vivant d'abord, et qu'ensuite seulement il meurt et disparaît... Il meurt aussi entre nos mains, avec le récit du notaire. Et on ne sait ce qu'il advient de lui — il meurt, c'est tout. Au moins, entre-temps, la littérature s'est enrichie d'un texte mémorable, et on peut parfois espérer que ce texte de Melville, y compris les autres textes littéraires, une fois retransmis, ne meurent pas tout à fait, que leur circulation nous les garde en mémoire vive et active.

### **Au bout du sens**

Là où l'on se trouve dans l'impossibilité d'expliquer quelque chose, il y a arrêt de circulation des signifiants, au point de l'indicible, même lorsqu'on aimerait bien aller au-delà des mots, mais que, de structure, on ne peut pas. Pour dépasser ce point statique, la tentation est forte de faire appel à l'irrationnel, à une forme de transcendance, tout comme il est courant pour toute société de mettre en forme l'inconnu et l'inconnaissable par un récit qui deviendra un mythe. Dans cette nouvelle toutefois, sous apparence d'une raison transcendantale à découvrir pour expliquer les comportements de Bartleby, l'inconnu et l'explicable sont mis sous la forme d'un récit provenant de l'extérieur: la rumeur, selon laquelle Bartleby aurait travaillé au Dead Letter Office. Ceci n'a aucune autre valeur que ce que le notaire désigne comme « *a certain suggestive interest* », une valeur de suggestion seulement, une matière à réfléchir à coups de métaphores, comme il se doit dans les récits mythiques, et assurément, nous nous sommes aussi servie de cette rumeur, genèse en après-coup, « *post-mortem* », amenée en fin de texte pour stimuler notre réflexion sur Bartleby. Nous en retenons les notions de reste, de lettre, de mort, de lettres s'équivalant aux êtres. Ce récit « mythique » a l'intérêt, encore une fois, de placer l'inconnaissable et l'incertitude quant à l'origine dans le langage même, encore une fois, dans un domaine immanent. Le langage renaît de ses cendres.

Melville met en scène l'explicable, mais il s'agit d'une transcendance d'un « ordre inférieur », lui qui pourtant truffe ses écrits de références religieuses: il parsème sa nouvelle de nombreux éléments appartenant à un champ lexical faisant appel aux esprits et aux fantômes. Le XIX<sup>e</sup> siècle abonde en figures de ce genre, en récits de fantômes, la mode du

spiritisme ajoutant à l'attrait de la chose<sup>129</sup>. *L'inexplicable* qu'il met en scène, s'il n'est pas explicable, est « illustrable ». Melville illustre donc avec des topoï de l'inexplicable, soit les fantômes et les langages cryptiques, des problématiques de lecture et d'interprétation du texte littéraire. Ainsi l'« inexplicable » dans ce texte n'a pas besoin d'une raison extérieure pour s'éclairer, mais, étonnamment, d'une logique immanente au texte, qui se découvre, en suivant jusqu'au bout la méthode employée depuis le début de nos analyses, au fil des signifiants qui se répètent et qui attirent l'attention. Poussant plus loin ces images, on trouve dans la matière même des mots choisis pour décrire l'aspect fantomatique du scribe des renvois au matériel de l'écriture. Ainsi, *unaccountable* réfère à un impossible, qui n'est pas tant impossible à penser qu'impossible à définir de manière exhaustive, étant donné l'infini des possibles qui découlent de la relation lecteur-livre et les voies de l'interprétation qui s'y rattachent, relevant forcément d'un trajet subjectif et de perceptions personnelles, d'une époque et de la disponibilité des sens des mots, c'est-à-dire comment ils sont généralement compris en un temps donné.

Avec l'évolution d'une langue, les mots changent de sens, de graphies, puis deviennent de plus en plus difficiles à comprendre, jusqu'à l'incompréhension, et alors le texte semble issu d'une langue étrangère. On n'a qu'à lire un texte d'ancien français pour constater comment en peu de siècles un texte devient obscur (*recondite*). Montaigne et Rabelais se comprennent beaucoup mieux avec de nombreuses notes explicatives. Assurément, Melville s'est interrogé sur les questions d'interprétations et de réception de l'œuvre littéraire, et dans cette nouvelle, même l'inexplicable nous renvoie au texte même. Il est ici question de la mémoire du texte et de l'auteur, de l'aspiration à l'immortalité, à la reconnaissance que porte chaque auteur, mais qui est impossible à mesurer ou à déterminer à l'avance. Herman Melville parle en connaissance de cause: il a connu la notoriété, la disgrâce et l'oubli de son vivant. « *Bartleby the Scrivener. A Story of Wall-Street* » contient

---

<sup>129</sup> Dans l'État de New York, dès 1848, les sœurs Fox ont créé un véritable engouement pour le spiritisme, en prétendant communiquer avec des esprits grâce à des « tables tournantes ». Melville fait même allusion aux « *Fox girls* » dans la nouvelle « *The Apple-Tree Table* », et il ne semble prêter aucun crédit aux histoires de spiritisme. Le retentissement des sœurs Fox étant assez fort et dans une zone géographique rapprochée, l'effet de mode a sûrement dû lui parvenir pour qu'il en fasse référence dans ses écrits, notamment, dans « *Bartleby* », avec l'expression « *agreeably to the laws of magical invocation* ».

la réflexion d'une vie sur l'écriture, la fiction, la littérature, sur la lecture et l'interprétation et sur l'avenir de la littérature dans un monde en changement politique, social et technologique. On retrouve des allusions à la vie de Melville, qui y sublime son propre drame envers l'écriture : il se traduit dans le personnage de Bartleby, dans le notaire, dans les lieux de travail, dans le ton mélancolique de la nouvelle, mais aussi dans l'humour autodérisoire où pointe une certaine confiance en son talent, conjuguée à l'expression de la nécessité subjective d'écrire et à l'abandon de tout espoir de reconnaissance. On y perçoit dans la figure du scribe la vie de l'écrivain dans tout ce qu'elle a de plus terne et de moins *glamour* quand il doit se faire pousser-crayon ou gratte-papier à l'emploi d'un autre. Herman Melville n'était toutefois pas homme à qui le *glamour* importait. La littérature vient bien avant, et il a réussi à écrire malgré les événements contraires de sa vie, malgré une réception qui n'était pas au rendez-vous. Il est pertinent de se tourner ici vers la vie et la mort de Herman Melville. Un an avant sa mort, et à la suite de son décès, des articles notent que même de nombreux littéraires informés des actualités de leur milieu ignoraient même que Melville n'était pas mort depuis plusieurs années:

*Forty-four years ago, when his most famous tale, Typee, appeared, there was not a better known author than he, and he commanded his own prices. Publishers sought him, and editors considered themselves fortunate to secure his name as a literary star. And to-day? Busy New York has no idea he is even alive, and one of the best-informed literary men in this country laughed recently at my statement that Herman Melville was his neighbor by only two city blocks. "Nonsense," said he. "Why, Melville is dead these many years!" Talk about literary fame? There's a sample of it!<sup>130</sup>*

La semaine de son décès paraît ce texte:

*There has died and been buried in this city, during the current week, at an advanced age, a man who is so little known, even by name, to the generation now in the vigor of life that only one newspaper contained an obituary account of him, and this was but of three or four lines. Yet forty years ago the appearance of a new book by Herman Melville was esteemed a literary event, not only throughout his own country, but so far as the English-speaking race extended. To the ponderous and quarterly British reviews of that time, the author of Typee was about the most interesting of literary Americans, and men who made few exceptions to the British rule of not reading an American book not only made Melville one of them, but paid him the further compliment of discussing him as an unquestionable literary force. Yet when a visiting British writer a few years ago inquired at a gathering in New-York of distinctly literary Americans what had*

---

<sup>130</sup> Texte de BOK, Edward William, publié le 15 novembre 1890 dans le *Weekly Publisher* de New York. Article complet dans BRANCH, Watson G., *Herman Melville*, London & Boston, Routledge, coll. « *The Critical Heritage* », 1997 (1974), 464 p., p. 417.

*become of Herman Melville, not only was there not one among them who was able to tell him, but there was scarcely one among them who had ever heard of the man concerning whom he inquired, albeit that man was then living within a half mile of the place of the conversation. Years ago the books by which Melville's reputation had been made had long been out of print and out of demand. [...]*

*In its kind this speedy oblivion by which a once famous man so long survived his fame is almost unique, and it is not easily explicable. Of course, there are writings that attain a great vogue and then fall entirely out of regard or notice. But this is almost always because either the interest of the subject matter is temporary, and the writings are in the nature of journalism, or else the workmanship to which they owe their temporary success is itself the produce or the product of a passing fashion. This was not the case with Herman Melville. Whoever, arrested for a moment by the tidings of the author's death, turns back now to the books that were so much read and so much talked about forty years ago has no difficulty in determining why they were then read and talked about. His difficulty will be rather to discover why they are read and talked about no longer. The total eclipse now of what was then a literary luminary seems like a wanton caprice of fame. At all events, it conveys a moral that is both bitter and wholesome to the popular novelists of our own day<sup>131</sup>.*

Nathaniel Hawthorne regarde ainsi l'attitude de Melville envers la création littéraire, envers la reconnaissance et envers la vie, d'après leurs nombreuses conversations entre amis littéraires :

*Melville, as he always does, began to reason of Providence and futurity, and of everything that lies beyond human ken, and informed me that he "pretty much made up his mind to be annihilated;" but still he does not seem to rest in that anticipation; and, I think, will never rest until he gets hold of a definite belief. It is strange how he persists—and has persisted ever since I knew him, and probably long before—in wandering to-and-fro over these deserts, as dismal and monotonous as the sand hills amid which we were sitting. He can neither believe, nor be comfortable in his unbelief; and he is too honest and courageous not to try to do one or the other. If he were a religious man, he would be one of the most truly religious and reverential; he has a very high and noble nature, and better worth immortality than most of us<sup>132</sup>.*

Pour clore cette parenthèse biographique, revenons à notre analyse avec cet extrait *Monsieur Melville*, de Victor-Lévy Beaulieu, fin lecteur qui intrique dans cette somme la vie et l'œuvre de Melville (tout comme les siennes propres). Il y montre à quel point l'écriture de Melville et sa vie doivent se comprendre l'une par rapport à l'autre, approche qui sied effectivement très bien à l'œuvre melvillienne, et offre sa « traduction » de

---

<sup>131</sup> Éloge funèbre non signé, paru dans le *New York Times* du 2 octobre 1891, relatant la vie et l'œuvre de Melville, dans BRANCH, Watson G., *Herman Melville*, London & Boston, Routledge, coll. « *The Critical Heritage* », 1997 (1974), 464 p., p. 418-419.

<sup>132</sup> HAWTHORNE, Nathaniel, *The English Notebooks, 1856-1860*, dans WOODSON, Thomas et Bill ELLIS (éds.), *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, vol. XXII, entrée du 20 novembre 1856, Columbus, Ohio State University Press, 1997, 866 p., p. 163.

Bartleby. Le rapport au succès et à la postérité est ici aussi abordé, mais surtout à la création d'un livre qui porte une vérité subjective qui se partage.

Ce que Melville dit dans ce texte, ce pourrait être ceci :

« Écoutez. Je sais ce qu'est un livre. Je sais même ce qu'est un grand livre. Je pense même que ce livre, que ce grand livre je l'ai écrit. Mais qu'y ai-je trouvé, moi qui l'ai écrit? Rien de plus que ma vie, mais toute ma vie. Rien de plus que cette fureur de connaissance, de toute la connaissance. Mais ce n'est pas à la fureur que j'aspire : c'est à ce qui est au-delà de la fureur. Et à cela, je n'y suis pas parvenu. J'ai eu beau écrire *Mardi*, *Moby Dick* et *Pierre*, de même que tout ce qui n'est pas venu d'eux, de ce qui est mort dans l'espace de ces livres; j'ai eu beau me collettailler désespérément avec tous les mots, je ne suis pas arrivé à me rendre pacifique, je ne suis pas arrivé à résoudre le problème des contraires, je ne suis pas arrivé à résoudre le problème des contraires qu'il y a en moi. Et maintenant que je possède mon métier et que je pourrais montrer au monde quel ingénieux fabricant de livre je peux être, je m'y refuse. Là n'est pas ma vérité. Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme. Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme tourmenté qui cherche la paix, qui la désire, qui l'appelle, qui la supplie et l'invoque. Ce qui à dire vrai, ne peut que me rendre étranger à toute histoire, aux ficelles que toute histoire exige. Ce que je dois écrire, ce que j'ai toujours voulu écrire, ce n'est pas une romance. Ce que je dois inventer, ce que j'ai toujours voulu inventer, ce n'est pas une histoire qui fasse le bonheur des lecteurs, mais le mien. Je me suis questionné et j'ai poussé mon questionnement à l'extrême limite, et c'est de cela qu'est venu Bartleby — cette musique, celle lancinante musique, ce simple et presque dérisoire « *I would prefer not to* ». Car tout le reste de ma vie, je pourrais faire comme si. Comme si je pouvais rester éternellement l'homme qui a vécu chez les cannibales. Comme si je pouvais fabriquer sans relâche les contes de bonne femme de Fenimore Cooper. Par Bartléby, je dis non. Par Bartléby, je dis non à ce genre de langage. Maintenant, dépouillé de tout, il me faudra en chercher un autre. Maintenant, il me faudra me recréer absolument. »

C'est ce que, par Bartléby l'écrivain, me dit Melville<sup>133</sup>.

Il y a une limite à l'explication de texte, à celle de cette nouvelle, du moins, et nous tentons obstinément de la mettre en évidence: celle du silence de Bartleby, du secret de sa logique intrinsèque. En revanche, de manière extrinsèque, on peut accoler au texte une logique poétique et textuelle pour en comprendre les ressorts, sans ne jamais pourtant percer le mystère de Bartleby. Dans la nouvelle de Melville, ce qui est inexplicable, soit Bartleby même, l'être énigmatique, mais aussi la mémoire de l'œuvre et de son auteur projetée dans le futur, est illustré comme un mort-vivant, comme un fantôme. On pourrait plutôt dire que cet être pourtant vivant dans le texte est enveloppé d'une chape de mort. Dans un texte, le ressort narratif du fantôme vient révéler quelque chose ou accomplir une tâche qui le lie

---

<sup>133</sup> BEAULIEU, Victor-Lévy, *Monsieur Melville, lecture-fiction*, dans *Œuvres complètes*, tomes 15, 16 et 17, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997 (1977), 572 p., p. 409-410.

aux vivants. Cependant, il fait ici défaut, il ne signifie rien. En fait, ce fantôme métaphorique ne donne aucun indice de quoi que ce soit, si ce n'est qu'il est signe de sa propre vacuité, signe de sa propre absence de signification transcendante. On ne peut accéder à l'état de mort, l'expliquer de l'intérieur; ainsi, il n'y a pas non plus d'au-delà de la mort qui se raconte. Que tant d'images de l'au-delà et de la mort lui collent pourtant dessus nous amène à faire d'autres équivalences: Bartleby est un mort vivant, mais mieux encore, il est vivant et fantôme à la fois; c'est donc que, vivant, il porte le souvenir de quelque vie passée, qui est celle d'un autre monde. La fiction présente, avec ce personnage à la présence fantomatique, le fait que bien qu'on s'adresse à l'au-delà, la réponse qui nous parvient reste énigmatique: « *Silence is at once the most harmless and the most awful thing in all nature. It speaks of the Reserved Forces of Fate. Silence is the only Voice of our God*<sup>134</sup>. ». Cette idée qu'un personnage figurerait l'au-delà, sans pourtant expliquer grand-chose, fait bien partie du comique de la situation de cette histoire. Si on veut s'adresser à Bartleby, il faut donc lui poser d'autres questions que celles qui concernent l'au-delà. Il faut lui poser les questions qui le concernent immédiatement.

Bartleby est source de plusieurs réactions à l'affect envahissant, et le notaire contrôle les siennes à renfort de suppositions, voire de textes déterministes lorsque sa raison défaille. Le vocabulaire pour faire état du caractère insolite de Bartleby, cette drôle d'entité qui se nourrit de texte, renvoie donc à l'inhumain (Bartleby en tant que machine, un automate à remonter, mais aussi en tant qu'esprit, qu'entité surnaturelle):

*At first Bartleby did an extraordinary quantity of writing. As if long famishing for something to copy, he seemed to gorge himself on my documents. There was no pause for digestion. He ran a day and night line, copying by sun-light and by candle-light. I should have been quite delighted with his application, had he been cheerfully industrious. But he wrote on silently, palely, mechanically. [B, 19, 20]*

Et pour ajouter à l'étonnement du notaire:

*I looked at him steadfastly. His face was leanly composed; his gray eye dimly calm. Not a wrinkle of agitation rippled him. Had there been the least uneasiness, anger, impatience or impertinence in his manner; in other words, had there been any thing*

---

<sup>134</sup> MELVILLE, Herman, *Pierre, or The Ambiguities*, livre XIV, chapitre i, New York, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1996 (1852), 384 p., p. 204.

*ordinarily human about him, doubtless I should have violently dismissed him from the premises.* [B, 21]

S'il avait porté la marque de quelque chose d'ordinairement humain, le notaire l'aurait congédié. Il le garde parce qu'il est *un peu* inhumain. Au contraire, ce qui arrive, c'est que le notaire est « congédié », mis hors de lui-même et de ses lieux, ses *premises*, par l'étrange scribe. Plus loin, lorsque le notaire évoque à quel point la résistance passive est pénible pour n'importe qui de normalement constitué, il reprend à son compte et par contraste cette idée de l'inhumain :

*Nothing so aggravates an earnest person as a passive resistance. If the individual so resisted be of a not inhumane temper, and the resisting one perfectly harmless in his passivity; then, in the better moods of the former, he will endeavor charitably to construe to his imagination what proves impossible to be solved by his judgment.* [B, 24]

Mais voilà, malgré toute l'imagination déployée par le notaire, Bartleby est *unaccountable*: les mots manquent pour le comprendre, pour l'expliquer. On pourrait dire, comme mentionné plus haut, qu'au plan psychanalytique, Bartleby personnifie le Réel, la castration, pour l'avocat. S'il fait penser au Réel lacanien, c'est par son caractère opaque, impensable, inexplicable, cause de castration. Il ne peut entrer dans aucune catégorie de la pensée<sup>135</sup>. La première occurrence du mot *unaccountable* se lie à une curieuse affirmation de l'avocat, explicitée de façon que le terme décrivant l'état provoqué par Bartleby soit répété dans la phrase suivante. Cette première occurrence nous intéresse étant données les réactions qu'elle déclenche:

*Now, the utterly unsurmised appearance of Bartleby, tenanted my law-chambers of a Sunday morning, with his cadaverously gentlemanly nonchalance, yet withal firm and self-possessed, had such a strange effect upon me, than incontinently I slunk away from my own door, and did as desired. Both not without sundry twinges of impotent rebelling against the mild effrontery of this unaccountable scrivener. Indeed, it was his wonderful mildness chiefly, which not only disarmed me, but unmanned me, as it were. For I*

---

<sup>135</sup> Jacques Lacan a repris la logique modale telle que présentée par Aristote dans *De l'interprétation* (ceci est assurément à mettre en regard de la réflexion d'Agamben sur le contingent et le possible qui s'ouvrent avec l'arrêt de l'écriture de Bartleby, sa décréation). Ainsi, chez Lacan, les modalités logiques du possible, de l'impossible, du nécessaire et du contingent ont été mises en forme en lien avec l'écriture, la symbolisation, qui est l'aboutissement du travail de la cure: l'impossible (le Réel) est « ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire »; le possible, « ce qui cesse de s'écrire »; le nécessaire, « ce qui ne cesse pas de s'écrire » et le contingent, « ce qui cesse de ne pas s'écrire ». CHEMAMA, Roland et Bernard VANDERMERSCH, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 2003 (1995), 462 p., article « logique », p. 233 à 235.

*consider that one, for the time, is a sort of unmanned when he tranquilly permits his hired clerk to dictate to him, and order him away from his own premises. [B, 26, 27]*

*Unmanned*: le mot est lâché, deux fois, qui convoque à la fois la perte de moyens, mais aussi montre le caractère déshumanisant que la surprise provoque. Le mot s'emploie, au sens propre, pour désigner une embarcation sans gouvernail (sans homme à la barre) et, dans un sens très littéral, dé-sexué, émasculé, castré. L'avocat se voit perdre ses moyens après une découverte qui le désarçonne: Bartleby dort, mange, se lave, bref, vit dans son bureau. Il découvre ce fait quand Bartleby lui demande d'attendre un moment avant d'entrer dans le bureau. S'ensuivra une série parfois étonnante de comportements pour le moins irrationnels de la part d'un homme qui dit se distinguer par ses deux grandes qualités de prudence et de méthode. Le patron perd (de) sa gouverne comme le bateau dérive sans homme à la barre. C'est alors l'employé qui dirige le patron, l'écrit qui a raison du lecteur, de l'écrivain, même. *Unmanned* signifie aussi inhabité: ainsi, Bartleby a laissé son patron inhabité, vidé de toute substance, si l'on peut dire. Anticipation de la désertion des lieux par l'avocat, alors que Bartleby persistera à occuper les lieux physiques, mais aussi, anticipation de la perte que ressentira le notaire à la mort de son scribe. Contraint à rester hors du bureau, Bartleby s'installera à demeure dans les corridors, intrus pour tous les autres occupants de l'édifice. Le malaise du notaire grandit avec cette persistance de Bartleby dans le silence et l'immobilité. Les images convoquées pour décrire l'état psychologique de l'avocat brillent par leur éloquence: le meurtre dans l'affaire Colt et Adams; l'histoire de l'homme frappé par la foudre qui est resté immobile, semblant vivant jusqu'à ce que quelqu'un le touche et ainsi découvre qu'il était bien mort... et cette image de Marius en posture mélancolique. Histoires de mort et de mélancolie, de parole impossible, d'illusion de vie, de mort cachée, de mort qui se découvre après-coup.

En un sens, Bartleby est impénétrable, comme la mort, comme s'il était un morceau de mort lâché dans le monde des vivants, être inanimé arborant le masque de la vie pour on ne sait quelle raison, puisqu'on ne sait rien de Bartleby à part ce qu'en dit son patron. Le scribe semble déroger aux comportements humains; que cet aspect soit souligné par du vocabulaire qui renvoie à l'inhumain, à l'impensable et à l'inconnu semble logique. Le champ lexical du « fantôme » remplit parfaitement ce rôle.

Bartleby se déplace toujours sans bruit, avec une extrême discrétion, lorsqu'il ne reste pas immobile. Parfois, il paraît si pâle et éthéré qu'on peut le croire déjà mort. Mais, comme un fantôme, il apparaît et disparaît; le seul entre-deux qui existe est un « glissement silencieux » qui le caractérise et que nous tous aurions beaucoup de mal à effectuer en tout temps. Le champ lexical du monde surnaturel est constitué de nombreuses occurrences qui concourent à dépeindre Bartleby en être fantomatique. Son visage, ses déplacements, son attitude générale, son silence, sa tenue rappellent les caractéristiques des fantômes. La répétition du mot *forlorn*, abandonné, sans recours, indique aussi cet aspect inatteignable qui est propre aux âmes dans le domaine des défunts, ces âmes errantes. Dans la nouvelle, les mots d'« apparition » répondent aux gestes d'invocation, « *summoning* ». Le XIX<sup>e</sup> siècle comporte son lot de fascination pour ces êtres surnaturels; dans les commentaires existant sur les « comportements » des fantômes, leur description, on souligne leur extrême économie de mouvement et de parole. Voici donc la première apparition de Bartleby, présent comme s'il avait toujours été là — on ne l'a pas vu arriver : « *In answer to my advertisement, a motionless young man one morning, stood upon my office threshold, the door being open, for it was summer. I can see the figure now—pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn! It was Bartleby* » [B, 19]. Parfois, un bruit précède son apparition: « *I heard a slow scrape of his chair legs on the uncarpeted floor, and soon he appeared standing at the entrance of his hermitage* » [B, 21]; « *Like a very ghost, agreeably to the laws of magical invocation, at the third summon, he appeared at the entrance of his hermitage. [...] "I prefer not to," he respectfully and slowly said, and mildly disappeared* » [B, 25]; parfois, aucun bruit: « [...] *he noiselessly slid into view* » [B, 30].

Son attitude porte également des signes mortuaires « *"At present I would prefer to not be a little reasonable," was his mildly cadaverous reply* » [B, 30]. On trouve aussi « *cadaverous triumph* » [B, 35]. En découvrant Bartleby seul dans les bureaux par un dimanche avant-midi, le notaire constate à quel point le vêtement du scribe est « étrangement loqueteux » (*a strangely tattered dishabille*). On pense au suaire qui a subi les affres du temps. Et comme s'il était maintenant entendu que Bartleby appartient à un autre monde, Melville met dans la bouche du notaire un mot à la résonance étrange : « [...] *I*

*thought that, having nothing earthly to do, Bartleby would surely be less inflexible than usual, and carry these letters to the post-office. But he blankly declined* » [B, 32]. L'équivoque sur le mot *earthly*, qui évoque des occupations ordinaires, mais aussi terrestres, en opposition à de possibles tâches surnaturelles, entretient l'image de fantôme qui s'organise autour du personnage. *Idem* pour la question envoyée à Bartleby par le notaire : « *What earthly right have you to stay here? Do you pay any rent? Do you pay my taxes? Or is this property yours?* » [B, 36]. Évidemment, cette description permet d'accentuer le caractère exceptionnel du scribe et ajoute à l'insolite de ses comportements, de ses réponses et de ses silences.

Bartleby a la clé du bureau, semble-t-il, par on ne sait quel moyen (plus simplement, il a peut-être profité du fait qu'elle était placée dans une serrure de l'intérieur); le notaire ne le sait pas lui-même, car il avait perdu toute trace de la clé surnuméraire du bureau. Si on ne cherche pas à savoir qui a la clé et qu'on reste dans l'irrationnel, Bartleby peut aussi bien traverser les murs!

Pour décrire le scribe, tout est d'ailleurs contenu dans l'expression « *incurably forlorn* », puisque le notaire pense Bartleby atteint d'une maladie qui coupe Bartleby du reste du monde; et rien ne pourra soigner cette solitude qui lui semble un lot d'abord humain, puis une tare, ensuite une situation inhumaine, pour reconnaître enfin la « fraternelle mélancolie », la profonde solitude métaphysique et l'abandon qui rendent Bartleby, son semblable, tout ce qu'il y a de plus humain. Pourtant, l'image du fantôme colle à Bartleby: « *What shall I do? what ought I to do? what does conscience say I should do with this man, or rather ghost* » [B, 38].

On peut même aller jusqu'à invoquer le Saint-Esprit, le *Holy Ghost*, par cette phrase qui sonne la rédemption (notons les expressions *arisen* et *third day*) de Bartleby qui cesse de copier, qui est délivré, par lui-même, d'une terrestre obligation, ce moment où, pour la première fois, Bartleby énonce sa grande phrase « *I would prefer not to* » : « *It was on the third day, I think, of his being with me, and before any necessity had arisen for having his*

*own writing examined, that, being much hurried to complete a small affair I had in hand, I abruptly called to Bartleby* » [B, 20].

Bartleby ne hante pas seulement le bureau : « *He now persists in haunting the building generally* » [B, 40]. Imaginons d'ailleurs la surprise de tout visiteur, qui, arrivant à l'étage où se trouvait l'étude de notaire, trouve alors Bartleby assis sur la balustrade; cette posture où les pieds sont détachés du sol, vaguement suspendue, suggère également l'allure du fantôme qui ne touche pas terre dans ses déplacements.

À un certain moment, un frisson de pessimisme court sur l'échine du notaire, qui le renvoie encore à la mort, et où il se représente clairement Bartleby sous l'aspect d'un fantôme, à la suite de cette réflexion sur une fraternelle mélancolie: « *The scrivener's pale form appeared to me laid out, among uncaring strangers, in its shivering winding sheet* » [B, 28]; tout un pan de la nouvelle porte sur les mouvements d'affect du notaire, et dans ces épanchements il éprouve notamment envers Bartleby d'inexplicables états qu'il ne peut que qualifier de superstition: « *Mortified as I was at his behavior, and resolved as I had been to dismiss him when I entered my office, nevertheless I strangely felt something superstitious knocking at my heart, and forbidding me to carry out my purpose [...]* » [B, 31]; ou encore « *Presentiments of strange discoveries hovered round me* » [B, 28].

Sur un mode plus badin, le notaire emploie ce terme pour qualifier ses anciens bureaux, où l'on retrouve, justement, un « habitant » incrusté qui se comporte comme un fantôme: « *Going up stairs to my old haunt, there was Bartleby silently sitting upon the banister at the landing* » [B, 40; nous soulignons].

Enfin, le mot pour désigner l'insupportable au delà de toute expression confine aussi à l'inexplicable: « *[...] and my friends continually intruded their relentless remarks upon the apparition in my room; a great change was wrought in me. I resolved to gather all my faculties together, and for ever rid me of this intolerable incubus* » [B, 38; nous soulignons]

L'usage est ici équivoque, mais le mot *incubus* désigne bel et bien un fantôme:

1. *An evil spirit supposed to descend upon and have sexual intercourse with women as they sleep.*
2. *A nightmare.*
3. *An oppressive or nightmarish burden*<sup>136</sup>.

Le fait que le notaire se déclare *unmanned* en se faisant dicter sa conduite par Bartleby en fait-il pour autant une femme? Non, évidemment. Mais peut-être est-ce alors que le malaise participe du monde « inhumain » de Bartleby (en effet, en regard des genres féminin et masculin, il semble que le malaise ou la fascination survienne immédiatement lorsqu'il est difficile d'identifier le genre de quelqu'un, androgyne, apparemment asexué ou autre : ces êtres ont quelque chose de vaguement irréel. Mais ici, il n'est pas question de Bartleby, c'est le notaire qui est affecté). Sinon, serait-ce encore un aveu alors « cauchemardesque » d'homosexualité latente? On sait l'attachement qu'il éprouve envers son scribe, mélange d'affection et de répulsion, mais aussi cette fraternelle mélancolie qu'il exprime. Bartleby est bien sûr un cauchemar pour son employeur, tout comme un poids intolérable. Dans l'univers narratif autour des fantômes, emmurer quelqu'un (vivant, ce qui est pire) est une pratique qui avait tout pour attirer le fantôme de cet être, qui n'aurait ainsi pas eu de sépulture décente et dont le corps allait dorénavant se fondre avec le bâtiment, où il allait se manifester par divers bruits et passages à travers les murs. Au plan métaphorique, l'idée d'emmurer le cadavre du scribe est une manière de le rendre équivalent au lieu, de sorte qu'il ne ferait plus qu'un avec la pierre, ce qui redouble le parallèle décelé dans le texte entre les bâtiments et les êtres, en général, et entre Bartleby et la pierre, en particulier:

*Rid myself of him, I must; go, he shall. But how? You will not thrust him, the poor, pale, passive mortal,—you will not thrust such a helpless creature out of your door? you will not dishonor yourself by such cruelty? No, I will not, I cannot do that. Rather would I let him live and die here, and then mason up his remains in the wall. What then will you do? For all your coaxing, he will not budge. Bribes he leaves under your own paperweight on your table; in short, it is quite plain that he prefers to cling to you. [B, 38]*

*Pallid*, cet être entre sans bruit, reste pendant longtemps sans bouger, se trouve dans un lieu sans qu'on sache comment il a fait pour s'y trouver (comme s'il traversait les murs, comme un fantôme!), il apparaît et disparaît sans bruit; il répond même au bruit à la manière d'un

---

<sup>136</sup> Source : <http://www.thefreedictionary.com/incubus>, consulté le 15 mai 2011.

fantôme: « *I was fumbling under the door mat for the key, which Bartleby was to have left there for me, when accidentally my knee knocked against a panel, producing a summoning sound, and in response a voice came to me from within—“Not yet; I am occupied.”* » [B, 34]. Dans l'extrait suivant, de nombreux éléments soulignent l'aspect fantomatique, ou à tout le moins, peu humain de Bartleby:

*I now recalled all the quiet mysteries which I had noted in the man. I remembered that he never spoke but to answer; that though at intervals he had considerable time to himself, yet I had never seen him reading—no, not even a newspaper; that for long periods he would stand looking out, at his pale window behind the screen, upon the dead brick wall; I was quite sure he never visited any refectory or eating house; while his pale face clearly indicated that he never drank beer like Turkey, or tea and coffee even, like other men; that he never went any where in particular that I could learn; never went out for a walk, unless indeed that was the case at present; that he had declined telling who he was, or whence he came, or whether he had any relatives in the world; that though so thin and pale, he never complained of ill health. And more than all, I remembered a certain unconscious air of pallid—how shall I call it?—of pallid haughtiness, say, or rather an austere reserve about him, which had positively awed me into my tame compliance with his eccentricities, when I had feared to ask him to do the slightest incidental thing for me, even though I might know, from his long-continued motionlessness, that behind his screen he must be standing in one of those dead-wall reveries of his. [B, 28, 29; nous soulignons]*

Le phénomène Bartleby est inexplicable par les lois de la nature, semble-t-il. Mais voyons comment ce sentiment se traduit chez le notaire, en relation avec Bartleby:

*-But there was something about Bartleby that not only strangely disarmed me, but in a wonderful manner touched and disconcerted me. [B, 21]*

*-It is not seldom the case that when a man is browbeaten in some unprecedented and violently unreasonable way, he begins to stagger in his own plainest faith. He begins, as it were, vaguely to surmise that, wonderful as it may be, all the justice and all the reason is on the other side. [B, 22; nous soulignons]*

*-Indeed, it was his wonderful mildness chiefly, which not only disarmed me, but unmanned me, as it were. [B, 27]*

*-At last I was made aware that all through the circle of my professional acquaintance, a whisper of wonder was running round, having reference to the strange creature I kept at my office. [B, 38]*

*Wonder*: le verbe exprime bien sûr la réflexion, l'interrogation, mais le nom avec les adjectif et adverbe associés, comme « merveille » le signifiait en français au sens fort, fait état d'une chose extraordinaire, pas nécessairement positive, mais à coup sûr hors du commun, pouvant aussi confiner à l'étrange.

Selon le *Free Online Dictionary*, wonder exprime:

1.a. One that arouses awe, astonishment, surprise, or admiration; a marvel: "The decision of one age or country is a wonder to another" (John Stuart Mill).

b. The emotion aroused by something awe-inspiring, astounding, or marvelous: gazed with wonder at the northern lights.

2. An event inexplicable by the laws of nature; a miracle.

3. A feeling of puzzlement or doubt.

4. often Wonder A monumental human creation regarded with awe, especially one of seven monuments of the ancient world that appeared on various lists of late antiquity<sup>137</sup>.

Bartleby est inexplicable; en ce sens, il est fantôme, immatériel, comme le souligne un champ lexical fourni. Bartleby est donc un étrange « locataire ». Pour désigner un lieu hanté, on utilise souvent l'euphémisme « habité »; et ces drôles d'habitants que sont les fantômes ne s'en vont pas selon les usages terrestres; il faut répondre aux impératifs de leur monde pour s'en « débarrasser » ou plus simplement, vider les lieux de leur présence; ils doivent eux-mêmes accepter de quitter les lieux. Préférer, dirions-nous. Les fantômes offrent, quel avantage, un entre-deux intéressant qui touche à la fois les vivants et les disparus: ils font parler les morts (comme les notaires, on l'a dit plus haut, lorsqu'il est question de testament, de *will*). Qui plus est, pour certains types de fantôme, comme les écrits et la littérature, ils sont un prolongement de l'« âme humaine », ils sont aussi des sortes de messagers. Les récits habituels leur supposent un temps de manifestation variable, qui n'est pourtant pas illimité. Si on considère l'âme éternelle, la « vie » du fantôme lui-même varie néanmoins, généralement le temps qu'il signifie aux vivants un message ou encore qu'il complète une action laissée en plan, rétablisse des faits ou répare des torts. L'aspect fantomatique de Bartleby comporte quelques paradoxes en plus, et nous aborderons cet aspect de Bartleby un peu plus tard. On peut reprocher à Bartleby de rompre le lien social, mais s'il le fait, c'est au nom de préférences inexplicables, non étayées, sans opposer de refus catégorique. Il obéit à des principes dont on ne peut que constater les applications et les effets. La cause, cette « *paramount consideration* », une raison

---

<sup>137</sup> Source : <http://www.thefreedictionary.com/wonder>, consulté le 25 mars 2011. *Wonder* est encore ici une manifestation de l'inexpliqué, de l'« incroyable », mais aussi de la prouesse architecturale. Notons, au passage, que la pyramide de Kheops figure parmi les sept merveilles du monde, depuis l'Antiquité; elle est la seule qui subsiste du sélect ensemble, qui est de plus issue de la civilisation égyptienne. Cette ramification relie encore Bartleby et l'univers inexplicable des civilisations anciennes. Par ailleurs, Melville ne pouvait le prévoir, mais Petra a été votée en 2007 parmi les « Sept nouvelles merveilles du monde »!

supérieure, reste cachée, inexprimée. Comme une raison d'un autre monde (« *the other side* »).

Comme il a été discuté dans les chapitres précédents, Bartleby tient d'une économie du *reste*, perceptible parmi trois sphères (chiffres, loi, lettres). Il est ici question du langage en général, mais surtout de l'écriture en particulier. Ainsi, les éléments du texte qui mettent en évidence ce reste du côté de l'écriture apparaissent prépondérants. La présentation de Bartleby comme un être inhumain, fantomatique, les renvois aux civilisations antiques et le solide champ lexical qui associe la pierre et la mort, ainsi que le phénomène de l'arrêt de l'écriture, pointent vers la fin de l'écriture, son extinction, comme celle d'une langue qui devient progressivement morte. « Devenir progressivement mort » renvoie également à l'amortissement, ce processus d'extinction lente.

En fait, le champ lexical faisant de Bartleby un fantôme est bien sûr une métaphore, mais aussi à la fois un leurre et une piste de compréhension, créant un rapprochement entre ce qui n'existe pas, mais qui a une réalité peut-être inventée, et ce qui appartient à un autre monde (le surnaturel; *the other side*), sinon la pure invention (selon la croyance...). Le fantôme a les attributs de l'humain sans en avoir la matérialité, sans mener la même vie. *Lives without dining*. Il n'obéit pas à la même temporalité, et persiste en son existence bien au-delà de la mort. Ce champ lexical partage des signifiants avec celui de l'écriture, de la matérialité de l'écriture, et ainsi, Bartleby se présente comme un fantôme, mais cette perception cache l'être qu'il est vraiment, soit un *être de fiction*.

### **Le fantôme de l'écriture**

Parmi ces manifestations dans le texte, un certain champ lexical, plus discret, moins manifeste que ceux du fantôme et des ruines de civilisations antiques se fait jour et ouvre sur une lecture de Bartleby peut-être plus moderne (le fantôme de la tradition errerait dans la littérature moderne!), mais qui ne cède rien à l'humour incisif que Melville déploie parfois. En gardant ouverte la polysémie, un léger glissement de sens s'opère du champ lexical du fantôme vers celui de la page ainsi que de l'univers (physique) de l'écriture. De la

pâleur extrême de Bartleby jointe à la voix blanche qu'il peut prendre pour répondre (« *he blankly declined* » [B, 39]), le fait qu'il ne répond que lorsqu'on lui adresse la parole permet de le ramener à l'activité même de la lecture et à celle de l'écriture. On ne peut qu'interroger un livre, mais il ne répond que « par ce qu'on peut y voir par soi-même » : « *Do you not see the reason for yourself* ». L'aspect fantomatique de Bartleby est avéré tel que le suggère la vision qui assaille le notaire « *The scrivener's pale form appeared to me laid out, among uncaring strangers, in its shivering winding sheet* » [B, 28]. Cette vision de Bartleby comme fantôme est une exagération de ce qu'il perçoit chez son employé, mais elle souligne bien que le scribe autorise une comparaison, largement appuyée par le vocabulaire du texte, avec un fantôme. Ainsi, *in his shivering winding sheet*, c'est le drap, mais ce peut aussi être l'in-folio, la feuille, la feuille de papier, support de l'écriture, objet de travail coutumier, qu'on trouve en permanence dans son bureau. De plus, si on lui ajoute l'adjectif *blank*, qui se rapporte aussi à l'imprimerie, pour dire une espace, un blanc typographique (« *he would refuse point-blank* » [B, 25]), on a non seulement les éléments pour réunir la page blanche (*blank sheet*) mais aussi les caractères typographiques. Le terme *character* même évoque le personnage (« *the chief character about to be presented* » [B, 13]), et bien sûr le caractère d'imprimerie. Le texte offre ainsi de nombreux points de touche entre les fantômes et l'écriture.

L'avocat suppose que la quatrième clé du bureau est en possession de Bartleby, alors que rien ne l'indique; s'il ne quitte jamais le bureau, il n'a en fait pas besoin d'une clé. À moins qu'il ne soit un passe-murailles comme Harry Houdini (mais il y a toujours un truc derrière l'illusion!). Ou un véritable fantôme. Un fantôme vient d'un autre monde, comme Bartleby qui n'appartient à aucun paradigme usuel en circulation dans l'univers du notaire; il provient d'un autre monde, parallèle à celui des vivants, qui comporte des points de touche, mais qui en diffère; *same difference* avec la fausse monnaie par rapport à la monnaie reconnue, les préférences par rapport aux suppositions, la lecture par rapport à l'interprétation, la fiction par rapport à la « réalité » (qui n'est pas moins basée sur des récits)...

Parmi les éléments qui font de Bartleby un être fantomatique, le plus important qui met sur la piste de la matérialité de l'écriture est le mot *sheet*, créant alors un champ lexical qui

s'augmente pour sa part d'autres termes, et qui de fait apparente la nouvelle à du Nouveau Roman avant la lettre.

Les mots *blank*, *pallid*, *lean*, *forlorn* (et dérivés) reviennent à plusieurs reprises pour caractériser le scribe; le rappel à l'image du fantôme est largement appuyé. Mais de ces descriptions physiques on retient que *sheet* revient deux fois, une fois comme « feuille de papier » : « “[...] *I want you to help me compare this sheet here—take it,*” and *I thrust it towards him.*) » [B, 20], et une autre comme « suaire » : « *The scrivener's pale form appeared to me laid out, among uncaring strangers, in its shivering winding sheet* »; associer *blank* à *sheet*, qui donne *blank as a sheet* ou *blank sheet* est une intuition qui nous a menée loin, surtout en suivant celle du notaire, qui associe les lettres et les hommes (« *Dead letters! Doesn't it sound like dead men?* »).

Bartleby, aussi énigmatique soit-il, présente, avec son silence relatif, des similitudes entre le monde des fantômes et l'univers de l'écriture, plus précisément de la matière de l'écrit, soit la lettre, le papier; il est support de la lettre. « *Laid out in his shivering winding sheet* » sonne maintenant autrement.

On en parle comme d'un personnage principal, *a chief character*, et le mot ne s'entend plus seulement du côté du déroulement du récit, mais aussi du côté de l'atelier d'écriture. Turkey, le champion des taches d'encre, suggère un jour de lui noircir les yeux (« *to black his eyes for good* » [B, 24]; il est prêt à faire deux taches d'encre « pour de bon » — de l'encre qui reste, indélébile — sur la page blanche qu'est Bartleby; on voit aussi dans les yeux noircis une évocation des orbites creuses de la tête de mort, suggérant une visée homicide à la menace de Turkey. Comme toute ligne écrite, comme toute pensée, Bartleby se situe, comme le notaire, dans une prémisses (*premises*, locaux et proposition, voir chapitre « L'esprit et la lettre »). Il existe grâce à ces *premises* qui permettent de le situer; Bartleby est envoyé par une Providence insondable (« *Bartleby was billeted upon me for some mysterious purpose of an all-wise Providence* » [B, 37]), au sens où *to billet* implique que la Providence elle-même a assigné Bartleby au travail de scribe chez le

notaire; un billet est également, sous forme archaïque, en anglais, une courte lettre, une missive, qui passe ici de nom à verbe.

Bartleby amène avec lui l'idée de la mort, mais aussi de l'existence *in absentia*, car, comme pour un fantôme, il trouve sa consistance par la négation. Son non-être (ce fantôme) reste fortement présent et se fait sentir dans différentes conséquences (jusqu'au déménagement des bureaux) et même, une fois mort, il semble toujours immuable, vivant, car il « vit sans manger » (« *lives without dining* »).

D'autres renvois ajoutent à l'univers matériel de l'écriture. Au début du texte, un mot fait appel, de manière légèrement pédante, à l'attention du lecteur. Ce « *Imprimis* : » est un adverbe latin courant dans les textes juridiques et qui signifie « avant tout, premièrement, surtout<sup>138</sup> », mais dont la forme évoque le radical latin *imprimo*, appliquer une pression sur, appuyer sur, qui mènera à « impression<sup>139</sup> ». Avec *employee*, comme indiqué dans la partie « L'esprit et la lettre », il est question du lien entre employé et impliquer, ainsi que plier, le pli, la lettre. Enfin, comment ne pas entendre l'équivoque dans la phrase « *I like to be stationary* » [B, 41], donnée en réponse aux multiples suggestions du notaire pour que Bartleby trouve un emploi, n'importe lequel, pourvu qu'il fasse quelque chose et qu'il quitte ses locaux? On entend bien sûr le fait de rester au même endroit, mais aussi, et on rejoint ainsi l'idée de blanc, de vide, de rien et... d'écriture (voire d'un écrit possible puisqu'il n'y a une page blanche). *Stationery*, homophone du mot employé par Bartleby, évoque le matériel de bureau, d'écriture, ainsi que le papier à lettres. Bartleby se réifie lui-même : il se confond avec les meubles, les objets du bureau, il en a l'inertie et la permanence dans l'espace; il s'offre comme univers de possibles pour écrire, pour comprendre et, ici particulièrement, la lecture de Giorgio Agamben de cette nouvelle se trouve corroborée.

---

<sup>138</sup> « *Imprimis* » renvoie aussi à une maxime juridique latine courante : « *Et quidem imprimis illud observare debet judex ne aliter judicet quam quod legibus, aut constitutionibus moribus proditum est* ». Traduction : « Et avant tout le juge doit s'observer à ne pas juger autrement que suivant ce qui est prescrit par les lois, ou par les constitutions ou par les coutumes »; le notaire doit s'en tenir à ses prérogatives, rien de plus, et pourtant il déborde de son mandat avec ses suppositions. Source : <http://www.locutio.net/modules.php?name=Encyclopedia&op=content&tid=2892>, consulté le 3 août 2011.

<sup>139</sup> Source: <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=785>, consulté le 25 mars 2011.

Le refus de Bartleby peut aussi être « *blank* »: « *He blankly declined* ». Les occurrences du mot *blank* peuvent ainsi renvoyer à la page blanche:

*The conclusion of this whole business was, that it soon became a fixed fact of my chambers, that a pale young scrivener, by the name of Bartleby, had a desk there; that he copied for me at the usual rate of four cents a folio (one hundred words); [...] Bartleby was never on any account to be dispatched on the most trivial errand of any sort; and that even if entreated to take upon him such a matter, it was generally understood that he would prefer not to—in other words, that he would refuse point-blank. [B, 26]*

L'expression *point-blank* réfère à l'artillerie, selon le dictionnaire Oxford, désignant cette manière de tirer qui n'oblige pas à lever légèrement l'extrémité du canon de l'arme en prévision de l'inclinaison vers le sol que prend la trajectoire d'un projectile en longue course. Lorsqu'on peut tirer « tout droit », on implique une courte distance entre la cible et le tireur, donc l'idée de réponse directe et rapide. L'expression équivalente « de but en blanc » renvoie proprement aux mêmes réalités d'artillerie. De même pour « à brûle-pourpoint ». Dans le texte de Melville, elle transmet également l'idée d'un jugement définitif, en plus d'une réponse du tac au tac, qui pourrait se traduire par « point à la ligne » ou « point barre », locutions qui renvoient toutes deux au monde de l'imprimerie. *Point-blank* suggère le point (le point *cicéro*!) suivi d'un blanc typographique, ou encore, comme la calligraphie de Melville le montre en de nombreux exemples dans ses manuscrits, par un long trait qui a force de point, d'espace et de division du texte<sup>140</sup>.

Michael Clark a également noté cette présence de l'univers de l'écriture et du papier dans la perception qu'a le *grub-man* de Bartleby. Sa perception est bien différente de celle du notaire. Il interprète la blancheur, la pâleur de Bartleby, signe pour l'homme de la bouffe que le scribe est un contrefacteur:

*The grub-man's perception of Bartleby as a forger is a telling example of this more "useful" perspective. For Bartleby fits into the world of Wall Street as—and only as—a forgery. Everyone "signs" him (i.e. makes him significant) in their own terms; he is a link in various deterministic chains, a slackard, a trespasser, or, mistaking the mark for the man, a forger. Once signed in like this, Bartleby presents no problem because no one except the narrator cares where words come from, only how they work. [...] For the*

---

<sup>140</sup> Pour continuer sur cette lancée au sujet du point, on peut avancer que la réflexion amenée par Melville avec cette nouvelle aborde l'arrêt de l'écriture, la fin du texte, mais aussi le temps qu'il faut pour écrire et la durée de vie du texte, le tout relié en sous-texte par un mot charnière qui est synonyme de point: *period*.

*narrator, Bartleby's blank pallor is a window to a world beyond Wall Street; for everyone else in the story, the blank that is Bartleby is only the white space at the bottom of a page signed by a passing hand that has gone about its business*<sup>141</sup>.

Cette dernière formulation fait vaguement écho à Mallarmé, à ces pièces effacées qu'on se passe de main à main en silence que sont les signifiants de l'écriture. Nous retenons chez Clark l'espace blanc au bas d'une page, qui recoupe notre perception. Le narrateur cherche toujours un au-delà du signe, une signification derrière les mots, alors que Bartleby est du côté du déjà-là, du donné, de l'appréhension sans médiation; et même si la surface qu'il offre semble vide, c'est là sa grande qualité:

*Just as the word "prefer" seems to have no distinguishable characteristics at all—it stands out only within the invisible world the narrator tries to find—Bartleby's demeanor lacks any mark which might indicate something beyond it. What confounds the narrator here is that nothing in Bartleby's face signifies some hidden humanity. Like the bust of Cicero, Bartleby is all surface, and that surface is a smooth blank with no deep significance beyond its simple visibility*<sup>142</sup>.

Cette surface-écran que présente Bartleby l'assimile, sur le plan de l'interprétation, à une forme vide qu'on peut remplir de ce qu'on veut bien y mettre, ce qui explique pourquoi le texte a pu engendrer et « absorber » autant d'interprétations qui, bien qu'extrêmement variées, peuvent se tenir. On se rapproche ici d'un prototype général et ouvert de ce que peut être un texte, une œuvre d'art, un objet qui demande interprétation.

Comme dit plus haut, parmi les renvois à l'univers de l'écriture, une homophonie (assonance parfaite) crée une équivoque accentuant le caractère matériel de Bartleby: « *I like to be stationary* ». Entendre: « *I like to be stationery* »: il aime être ce qui sert à l'écriture, papeterie et autres fournitures. Une lettre de différence. Mais dans les deux cas, les écrits restent, et bien en place. Plus encore, il fait image de la présence immatérielle d'un auteur à travers ses écrits. Cette antinomie d'une « présence immatérielle » regroupe bien les deux champs lexicaux principaux (fantôme et écriture) qui se dégagent des descriptions de Bartleby, ainsi que de ses comportements, dans cette nouvelle sur laquelle tant d'auteurs ont tenté d'extraire le sens de ce taciturne personnage. Étonnamment, plusieurs de ces analyses ont fait ressortir en partie ces aspects, mais sans les lier et sans en

---

<sup>141</sup> CLARK, Michael, *op. cit.*, p. 145.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 142-143.

tirer les conséquences. C'est ce que nous tentons de faire en relevant les « sphères » d'appartenance de Bartleby.

« *Unfinished business* »: cette expression consacrée, absente de la nouvelle, mais présente en sous-texte, sous-tend les raisons pour lesquelles les trépassés reviennent visiter les vivants (c'est aussi l'expression qui regroupe les histoires de règlements de comptes) et décrit bien le travail littéraire: même si le texte est bouclé par l'auteur, le travail du texte est infini, car la dynamique de l'interprétation se refait à chaque lecture et donc la lecture du texte est un travail infini, d'autant plus qu'il se projette dans un futur indéterminé, aussi indéterminé que sera le nombre de lecteurs. Comme le fantôme qui disparaît lorsque sa tâche est accomplie, le texte disparaît ou meurt lorsqu'il n'est plus retransmis. C'est aussi pourquoi les langues mortes (le langage des Égyptiens, transmis par les scribes, mais aussi le latin, l'art oratoire romain et la rhétorique, présents sous les auspices du buste de Cicéron) sont une métaphore importante, en filigrane dans le texte de Melville. C'est aussi l'histoire de Bartleby et de sa vie professionnelle: il a abandonné la copie. Le mot *business* résonne avec les lieux, le quartier des affaires de New York. En contrepartie, ce qui serait *finished business* serait une ville commerçante abandonnée, comme Petra, ancienne ville commerçante, ou encore New York, par un dimanche, quand Bartleby ne travaille plus, ou pas. Ne plus pouvoir écrire, s'arrêter d'écrire, c'est regarder la page blanche, comme Bartleby devant son mur (de manière similaire, l'espace physique du personnage est l'espace réel de l'écriture, un peu comme le libraire de Gérard Bessette qui vit dans une pièce de 8, 5 x 11 pieds, évoquant les dimensions d'une feuille de format « lettre », dimensions régulières en Amérique du Nord, mais exprimées en pieds plutôt qu'en pouces). Bartleby le fantôme avait un travail à finir, il est apparu au notaire comme un texte à lire; il a travaillé pour lui jusqu'à ce qu'il ait accompli sa tâche, et ainsi il a cessé de copier. Ce faisant, le travail fini de Bartleby devient travail infini pour le notaire: un travail d'interprétation, et à son tour, le patron passe le flambeau de l'interprétation aux lecteurs, en

nombre potentiellement infini mais totalement imprévisible. Ainsi, le travail d'interprétation se perpétue<sup>143</sup>.

Dans la division de l'espace, qui correspond à la division du travail et au déséquilibre qu'amène la présence de Bartleby, un paravent (*screen*) a été placé pour réserver une alvéole à Bartleby. Il ne partage pas les mêmes lieux que les autres scribes, même s'il peut avoir un contact visuel avec eux (« *At about eleven o'clock though, in the morning, I noticed that Ginger Nut would advance towards the opening in Bartleby's screen, as if silently beckoned thither by a gesture invisible to me where I sat* » [B, 23]), et il partage la même pièce que son employeur qui lui réserve toutefois le privilège d'être tout près de lui, mais sans contact visuel. Le contact visuel est absent, mais la voix n'est pas empêchée: « *Still further to a satisfactory arrangement, I procured a high green folding screen, which might entirely isolate Bartleby from my sight, though not remove him from my voice. And thus, in a manner, privacy and society were conjoined* » [B, 19].

Cette étrange frontière qu'offre le paravent montre ainsi l'aspect surnuméraire du silencieux clerc: il n'y avait pas de place pour lui dans la pièce des scribes. Il n'est pas tout à fait dans le bureau du patron, encore une fois il ne se réduit à aucun ensemble; il est encore *odd*, encore une fois à part. Mais la séparation d'avec le reste des personnages est aussi particulière. C'est un espace qui, pour le notaire, joint l'intimité à la « société », comme le fait la lecture. Ce paravent devient un « folio » au moment du déménagement: « [...] *throughout, the scrivener remained standing behind the screen, which I directed to be removed the last thing. It was withdrawn; and being folded up like a huge folio, left him the motionless occupant of a naked room* » [B, 39]. C'est ainsi que se comprend l'idée lancée dans notre introduction voulant que les mécanismes de distanciation soient visibles, mais qu'ils fassent du « camouflage », cachés derrière l'illusion du fantôme et dans les équivoques sur les mots de l'écriture. Un peu en détective, nous avons observé et accumulé ces éléments pour ensuite les joindre et enfin reconnaître la qualité d'homme de papier de

---

<sup>143</sup> Dans ce travail non fini, infini, au lieu de dire travail non accompli, on pense au travail d'interprétation de la psychanalyse, qui pourrait continuer sans fin; il faut parfois s'arrêter non pas arbitrairement, mais selon un moment où le sens se ramasse suffisamment, à un point d'achèvement.

Bartleby. Comme la nouvelle « *The Purloined Letter* » de Poe le suggère, nous avons pris soin de regarder ce qui pouvait être évident, donné directement sous notre regard, pour arriver à reconnaître Bartleby en tant que chose textuelle. Comme nous l'indique le texte, les clés sont déjà dans les serrures, à l'intérieur du bureau, et même, le trésor de Bartleby, déposé dans son tiroir; les données sont facilement accessibles, prêtes à l'emploi. Une mise en scène distanciée des caractères de la fiction se cristallise alors dans le texte, qui montre Bartleby comme support de l'écriture, papier, caractères, livre, en somme. Lorsque le livre est ouvert, le personnage est en société du lecteur; le livre refermé, il est seul, comme dans une ville désertée, la City, Petra, ou Carthage détruite.

En effet, l'expérience de la lecture coupe du monde, mais pour en rejoindre un autre; la frontière est extrêmement poreuse, car un simple mouvement des yeux ou de la tête fait émerger du texte lu, avec une distraction occasionnée par n'importe quel stimulus. L'écriture aussi, dans ce qu'elle a d'immersif dans la création de lieux, de personnages et d'événements permet à l'écrivain de se retrouver en société, bien que seul avec lui-même; il s'extrait du monde pour en créer un autre à côté. La frontière poreuse que décrit Melville, qui s'ouvre et qui se ferme, devient alors la jaquette du livre, sa couverture.

Le personnage, hors du livre, n'est rien, ne peut rien; et quand on referme le livre, il redevient l'immobile occupant d'une pièce nue. Dépourvu de sens hors de son contexte, s'il était possible de l'imaginer ainsi. Le mot folio se rapporte autant à l'imprimerie qu'à la comptabilité, ici, le paravent séparant le notaire et le scribe, un paravent vert, est métaphore d'un billet de banque selon certains commentateurs. La chose n'est pas sans intérêt; ce qui sépare le scribe et le notaire est alors l'argent, et il est vrai que le notaire modifie son attitude envers Bartleby seulement quand son univers professionnel souligne à quel point la situation qu'il vit est inhabituelle. Ceci suggère, d'une autre manière, que Bartleby se rapporte au domaine de l'argent dans cette nouvelle. L'interprétation que nous proposons toutefois à propos du paravent se rapporte au mot employé par l'auteur même, au moment du déménagement du notaire, comme terme de comparaison, puisque la piste d'interprétation donnée par Melville est directe. En comptabilité, le mot folio désigne une référence (un type de document lié à l'activité du bureau). En imprimerie, il s'agit d'un

format de feuille ainsi que la manière dont elle doit être pliée (en deux). Ce paravent, c'était sa dernière couverture, qui se compare à la jaquette du livre qu'on referme une fois l'histoire terminée. Ici, on l'en débarrasse, puisque désormais il sera en exil de l'endroit où ses compétences de travailleur l'avaient mené et que maintenant qu'il est lu, Bartleby a une vie hors du livre, ne serait-ce que dans la mémoire des lecteurs. Bartleby, homme sans *reference*, est aussi en exil du livre, il est homme sans page, vivant à l'extérieur du livre, pris dans ce bureau qu'il ne peut quitter de lui-même.

Considérant que Melville donne en toutes lettres des pistes de lecture avec les mots qui touchent l'univers de l'écriture, la phrase suivante a retenu notre attention: « *Bribes he leaves under your own paperweight on your table; in short, it is quite plain that he prefers to cling to you* » [B, 38]. Ici, *paperweight* est un objet de bureau; *leaves*, le verbe laisser, assone avec *leafs*, feuilleter, et le nom *leaves*, l'ensemble des pages d'un livre. Ces *bribes*, c'est l'argent du congé que Bartleby a laissé glisser de sa main sans même le prendre; comme cet argent est déjà donné, le notaire considère que son scribe le lui a laissé, ou encore qu'il le lui rend pour acheter une « faveur »; quel retournement pour attribuer une intention à Bartleby et le faire entrer dans son système de suppositions! *Your own paperweight...* Son propre pesant de papier (celui du notaire)? Un peu d'argent, quelques billets, donc quelques feuilles de papier supplémentaires qui s'ajoutent à la valeur de sa vie en fiction, en narration, en paperasse administrative? Sous le poids de sa vie, la terre, le tombeau... Bartleby a laissé au notaire (*safe man*) l'argent qu'il emportera dans sa tombe. Le notaire, tout comme Bartleby, serait un être de papier, à cette différence près que Bartleby ne « cherche » pas à être un personnage vraisemblable. Il serait comme un degré zéro du personnage. Pas de dialogue, presque pas de ligne d'action, et encore, action qui rétrécit comme peau de chagrin pour laisser entrevoir son vide; il a seulement un nom, évidemment inventé, un lieu, pas d'origines, peu de relations avec les autres, sinon pour se dérober à toute demande et ainsi court-circuiter toute tentative de relation.

Peu importe le lieu où Bartleby se retrouve, il se poste devant un mur. Quand ce n'est pas dans le bureau du notaire, c'est dans la cage d'escalier, lorsqu'il s'assoit sur la balustrade (en général, un escalier n'est pas bien loin d'un mur); et quand il se retrouve en prison, c'est

aussi devant le mur qu'il passera beaucoup de temps, dans la cour intérieure de la prison où pousse un peu de gazon. Il regarde le mur de la couverture du livre qui l'enclôt. Il se tient constamment en relation avec la couverture du livre, du début à la fin, c'est son histoire. Pour le notaire qui aime la prévisibilité, c'est un point d'appui. « *I never feel so private as when I know you are here* » [B, 37]. Cet espace intermédiaire qui joint l'intimité à la société et où le notaire finit par se sentir entièrement en privé est celui de la lecture, non seulement parce que Bartleby est à peine matériel, mais parce qu'il est immatériel en tant que personnage de fiction, et que ceux-là, on peut en faire des fréquentations intimes.

### **Le Réel du texte**

Ce champ lexical de la matérialité de l'écriture devient une composante du Réel du texte. Il met en évidence l'atelier de l'écriture et souligne la matière même qui compose Bartleby, et tout autre être de fiction littéraire, d'ailleurs: du papier, de l'encre. Seulement, et c'est là la grande différence de Bartleby par rapport aux autres personnages de fiction, il ne participe pas, ou le moins possible en fait, aux artifices de la vraisemblance et de la mimésis. Ce qui étonne, c'est que Bartleby est un personnage de fiction parmi d'autres personnages de fiction, mais qui « vivent leur vie » sans remettre en question leur cadre d'existence, dirait-on. On ne peut supposer à Bartleby une conscience de son état de créature littéraire (quelle est l'étendue de ce « *I know where I am* », par exemple, ou s'il est vraiment étranger à toutes ces considérations sur l'écriture). C'est aussi pourquoi en toute chose il semble ressortir d'un tout autre univers que les autres personnages.

Le texte amène alors une réflexion sur la matière de l'écriture, à partir de ces termes qui associent Bartleby au domaine matériel de l'écriture (voire des objets de l'écritoire). Bartleby est alors « allégorique de lui-même<sup>144</sup> », le texte se fait autotélique, prenant l'objet littéraire au sens large comme objet de réflexion. Les descriptions qui s'appliquent à Bartleby permettent aussi une hypothèse où il se pose comme le parangon du personnage

---

<sup>144</sup> En référence au sonnet « Ses purs ongles très haut... », aussi appelé « Sonnet en X » de Stéphane Mallarmé, dont une première version composée en 1868 portait le titre « Sonnet allégorique de lui-même ».

littéraire, mais dans sa forme la plus minimale, le degré zéro du personnage, disions-nous. Une sorte de forme vide du personnage, un « gabarit », une structure, sans ligne d'action, sans dialogue, sans péripéties. Presque aucun dialogue, sinon une réplique qui devient l'emblème de son discours, qui le subsume et le caractérise à jamais (comme le *What's up Doc?* de Bugs Bunny); presque aucune action, sinon un désistement de l'action qui devient aussi emblématique et qui le place tout disponible à la volonté de l'auteur, comme si le texte était en train de se faire, mais c'est une illusion, bien sûr. L'auteur a fermé le texte, posant Bartleby comme prêt à être investi des artifices du vraisemblable pour la mise en place d'une structure narrative cohérente. Mais non. C'est une coquille vide qui peut donc se faire le miroir et le réceptacle de n'importe quelle supposition un tant soit peu liée à ce qu'il est ou à ce qu'il fait. Bartleby peut préférer toutes sortes de choses, il ne pourra les faire, il est pris dans son « vide », alors « préférer ne pas » est la réponse élégante pour qui ne peut participer à la vie fictive autour de lui, donnant ainsi l'illusion de son libre arbitre. Il est le personnage indépendant de ce qui se passe hors de son monde inventé. Toutefois, Bartleby tranche par rapport aux autres personnages qui, eux, rassemblent toutes les caractérisations auxquelles on peut s'attendre lorsqu'on entame la lecture d'un récit, ils vaquent d'occupation en occupation et parfois sont passés sous silence, sont poliment mis de côté, ce qui ne leur fait pas perdre leur consistance pour autant. Pour ce type de personnage, la fiction est copie de la réalité; pour un personnage comme Bartleby, la fiction est un objet, une matière en soi. Ici, fantaisie comique, un personnage parmi les autres ne répond pas aux mêmes caractéristiques, ne correspond pas au même traitement descriptif — normal, dirait-on, puisque c'est le narrateur qui parle, et il ne peut que rapporter le peu d'information qu'il détient sur son mystérieux scribe. Il ne connaît que des bribes de la vie du scribe, comme on ne connaît que des parties de la vie d'un personnage de fiction (un récit de chaque moment de la vie d'un personnage semble impensable). En fait, pour faire image, c'est comme si un personnage de bande dessinée faisait irruption dans un monde « vrai », tellement le niveau de représentation du personnage de Bartleby détonne par rapport aux autres personnages. Il se présente comme un personnage fictionnel alors que le narrateur a tout pour être un homme ancré dans une réalité qui correspond à celle de sa ville et de son époque, bien qu'il ne soit lui aussi, en définitive, qu'un être d'imagination, un être

de papier, comme tout personnage de fiction. Que Bartleby soit copiste concorde aussi avec cette idée qu'un personnage de fiction ne peut que copier la réalité. Seulement, Bartleby serait celui, quand il cesse de copier, qui n'est *rien d'autre* qu'un personnage de fiction, qui ne remplit aucune autre fonction que de se trouver entre les pages. Il devient une chose, comme l'est un livre, une chose qui se possède: « *you are responsible for the man you left there* » [B, 39]. Il est ainsi encore le degré zéro du personnage: comme un personnage de fiction, toujours en cours d'action dans une temporalité qui lui propre et continue, mais dans un temps figé dans le livre, bien qu'actif pour le personnage même. Lorsqu'on ouvre les pages du livre, Bartleby est toujours à son bureau, confiné dans l'espace qui lui est déterminé par la volonté de l'auteur. Et comme Bartleby se fait objet, le notaire accepte — momentanément — d'être celui qui le logera, qui mettra une couverture autour de ses pages, qui lui offrira un rayon pour se déposer :

*Yes, Bartleby, stay there behind your screen, thought I; I shall persecute you no more; you are harmless and noiseless as any of these old chairs; in short, I never feel so private as when I know you are here. At last I see it, I feel it; I penetrate to the predestinated purpose of my life. I am content. Others may have loftier parts to enact; but my mission in this world, Bartleby, is to furnish you with office-room for such period as you may see fit to remain. [B, 37]*

Bartleby est caché derrière un paravent : « *Throughout, the scrivener remained standing behind the screen, which I directed to be removed the last thing. It was withdrawn; and being folded up like a huge folio, left him the motionless occupant of a naked room.* » [B, 39]. *Huge folio*: la référence est assez claire au format d'impression de livre pour ce qui était le lieu dédié à Bartleby (le terme *employee*, mis en italiques, se lit mieux maintenant comme « mis sous pli », on sait qu'un pli est également une lettre). Le personnage de fiction est toujours disponible sous la jaquette du livre, toujours prêt à l'emploi du lecteur, mais il ne peut faire exactement ce que veut le lecteur, il est d'un autre monde, celui de la fiction. Bartleby offre la même disponibilité au notaire: à portée de voix, mais caché derrière son paravent, de manière à conjoindre intimité et société. C'est maintenant un lieu commun de comparer la lecture à un dialogue, où justement le silence, la solitude et la fréquentation de personnages comme membres d'une société se conjoignent.

Melville met ainsi en scène un homme-livre, un homme-fiction. Il est copiste puisqu'un personnage de fiction ne peut qu'imiter la vie, et il était employé au Dead Letter Office pour s'occuper des lettres qui ne trouvent plus leur destinataire, des mots sans adresse; comme selon Melville, les personnages de fiction ne parlent pas à moins que l'on ne leur adresse la parole, Bartleby fait de même (« *he never spoke but to answer* »), ce qui est, encore une fois, logique pour cet homme. Les lettres, pour leur « adresser la parole », il faut les ouvrir, les sortir du pli — les déployer, les *désemployer*! Bartleby passe inaperçu comme personnage de fiction, on ne lui adresse pas directement la parole, il lit les lettres qui ne lui sont pas adressées, alors il n'y répond pas directement, mais il les redirige au besoin. En cela, la littérature incarne une fonction de circulation des signifiants et d'entretien du lien social par les réseaux d'affinités qu'elle soutient (ou à tout le moins, permet de ne pas couper la chaîne des interactions entre humains). Bartleby, comme tout texte, peut dire des choses à qui le lit.

Le mystère des pyramides a été percé, ce qui nous indique aussi que Bartleby a un secret qui peut être découvert. Comme ce fut le cas avec la pierre de Rosette, un déchiffrement a été rendu possible par un texte autre, qui est venu créer une équivalence inattendue. Nous pensons avoir trouvé ici la pierre de Rosette du texte de Melville, et cela, grâce à un extrait d'un autre texte de Melville lui-même, et nous considérons nécessaire que cette « clé de lecture » provienne de la plume de Herman Melville seulement, et pas d'un commentateur, pour garder la cohérence dans notre interprétation et ainsi atteindre à une forme de traduction de son écriture personnelle et fictionnelle. Ce texte d'Herman Melville en question est un commentaire critique, dont une citation apparaît dans une monographie de Michael Paul Rogin où elle est utilisée, sans lien aucun avec la nouvelle « *Bartleby the Scrivener* », malgré une formulation diablement ressemblante avec les derniers paragraphes qui font péroraison dans l'histoire du scribe.

En préface de son ouvrage *Subversive Genealogy*, analyse fascinante, du reste, Michael Paul Rogin commente un compte rendu critique rédigé par Melville à propos du roman *The Red Rover*, un récit de pirates de James Fenimore Cooper. Rogin explore les extensions politiques et sociales de ce roman ainsi que son influence sur les auteurs de l'époque, dont

Melville, qui de plus en a fait revue. Cependant, de manière qui semble étonnamment superficielle, Melville commente davantage la jaquette du livre, proposant qu'un maroquin rouge flammé siérait davantage au propos du livre que la couverture qu'il revêt alors... plutôt que de critiquer ce livre qu'il avait déjà lu à un plus jeune âge, âge qu'il définit comme « *my uncritical days* ». Rogin propose que cette étrange lecture de Melville, peu critique en fait, s'explique par un souci de ne pas se mouiller et de ménager des membres de sa famille qui ont partie liée avec des univers opposés du pouvoir. En effet, d'une part, on trouve son cousin Guert Gansevoort, second officier sur un bateau qui a connu une mutinerie, le cousin qui était davantage du côté du pouvoir établi, et d'autre part, son frère Gansevoort qui vit dans une relation plus romantique et « piratique » au pouvoir (on pourrait même relier ces types à Turkey et Nippers!). En épigraphe de la partie IV du chapitre d'introduction « *The Red Rover* » de *Subversive Genealogy*, une citation de « *A Thought on Book-Binding* », Rogin donne cette citation de Melville:

*Books, gentlemen, are a species of men, and introduced to them you circulate in the "very best society" that this world can furnish, without the intolerable infliction of "dressing" to go into it. In your shabbyest coat and easiest slippers, you may socially chat, even with the fastidious Earl of Chesterfield<sup>145</sup>.*

Voici encore l'intimité et la société réunies, comme dans le bureau du notaire. Pour la petite histoire, il semble que Melville ait eu l'habitude de porter les mêmes vêtements plusieurs jours d'affilée (dont son vieux manteau de marin), et que sa mise laissait souvent à désirer. Ici se resserrent différents rapports avec Bartleby: le scribe, surpris en un moment d'intimité, porte un *strangely tattered dishabille* (ce qui se rapporte au « *shabbyest coat and easiest slippers* »). On se souvient également de la bascule du récit lorsque le notaire découvre, en l'absence de Bartleby, les économies et la nourriture qu'il dissimule dans son bureau. Le notaire éprouve une subversion de sa propre perception de lui-même, de Bartleby, de l'humanité, une sorte de renvoi de son propre discours vers lui-même. Dès lors, Bartleby ne lui répond plus, ne donne aucune explication et le notaire est forcé de se

---

<sup>145</sup> ROGIN, Michael Paul, « *The Red Rover* », dans *Subversive Genealogy. The Politics and Arts of Herman Melville*, Berkeley, University of California Press, 1985, 370 p., p. 11. Le texte « *A Thought on Book-Binding* » entier se retrouve dans HAYFORD, Harrison, MacDOUGALL, Alma A., TANSELLE, G. Thomas, et al. (éds.), *The Piazza Tales and Other Prose Pieces 1839-1860*, « *Bartleby The Scrivener; A Story of Wall-Street* », Evanston (Ill.), Northwestern University Press et Newberry Library, 1987, p. 237-238.

fier à son *interprétation* des faits et gestes de Bartleby, à sa seule lecture des événements. Bartleby laisse le notaire à sa lecture des événements (« *Do you not see the reason for yourself* »). Peut-être que, *deeply engaged*, Bartleby, dans son intimité lorsqu'il est seul dans le bureau, était lui-même en train de lire, quand le notaire l'y a surpris? Si on peut lire vêtu de ses propres guenilles, pourquoi le personnage de fiction ne pourrait-il pas se présenter ainsi et lire à son tour? C'est comme si une fois qu'il avait découvert vraiment Bartleby, hors de leurs propres habitudes de notaire et de scribe (encore un tour humoristique de l'auteur), il avait cessé de voir en Bartleby ce qu'il voulait bien y voir. En commençant à interroger cet être pour ce qu'il est, il se rend compte qu'il n'en comprend pas grand-chose, et les réponses « *I would prefer not to* » – « *but I am not particular* », le placent dans la même situation que tous les personnages de fiction. Sauf que Bartleby, à la différence des autres, semble savoir qu'il est dans une fiction et ne se pose pas de questions kantienne sur le libre arbitre ou la nécessité, ni ne se demande si son existence est déterminée : « *I know where I am* » complète ses grandes phrases.

Mais retournons aux propos de Rogin: « *By demanding that the Red Rover's jacket "correspond" with its interior, Melville is questioning the correspondence between art and normal society intercourse. "Living without vulgarly breathing-never speaking unless spoken to," books are men outside society* ». Ici, M. P. Rogin inclut une autre citation de Melville, tirée de « *A Thought on Book-Binding* ». L'expression de Melville dans cet extrait est presque identique à ces expressions concernant Bartleby: « *Lives without dining* » s'accorde à « *Living without vulgarly breathing* », et « *he never spoke but to answer* », à « *never speaking unless spoken to* », ce qui consolide l'intuition énoncée dans ce chapitre comme quoi Bartleby serait matière littéraire même. Grâce à cette citation, on peut même avancer que Bartleby *serait un livre*, ou encore un personnage de fiction; plus largement, il est livre, homme-livre, *a book-man*<sup>146</sup>. C'est en suivant l'intuition du mot *unaccountable* que nous avons constaté à quel point Bartleby se démarque dans ses agissements au point d'appartenir à un autre univers, tel que le suggèrent les champs lexicaux relevés et les

---

<sup>146</sup> On serait tenté d'en faire l'égal de la fonte du même nom, mais sa création date d'à peine quelques années après la publication de Bartleby.

logiques inhérentes de ces mots. Ainsi, Melville se cite, se prend au pied de la lettre et pousse plus avant cette idée d'« homme hors de la société ». Et s'il en est, Bartleby en est bien un. Cette découverte de la phrase de Melville a bouleversé notre compréhension de cette nouvelle, nous donnant toute la légitimité de nos intuitions, faisant saisir la modernité de Melville, qui dans ce cas comporte un travail formel subtil ouvrant sur une nouvelle dimension du texte, et qui en éclaire certains aspects. Mais la seule histoire et la force du personnage, du reste, suffisent en soi pour l'élever au rang de chef-d'œuvre littéraire. Si Melville a repiqué des phrases provenant d'une infinité de textes pour les remanier à sa manière, ici, il se cite, reprend la propre matière d'un autre de ses écrits; cette idée de « *books are men outside society* » semble bien la sienne (mais peut-on en être sûr? À ce stade, peu importe : Melville l'a exprimée, c'est suffisant). Il n'était pas nécessaire de chercher la « clé » dans d'autres textes qui auraient pu inspirer la nouvelle. Elle est à l'intérieur du corpus melvillien, dans la porte, de l'intérieur. Enfin, le concept est ici, même si d'autres textes, comme celui écrit « *by a Member of the Bar* », auront pu servir.

On perçoit Bartleby en oubliant l'illusion réaliste jusqu'à ce que l'on se rappelle qu'il est fictionnel, ce qui brise l'identification, le miroir de la fiction, le vraisemblable, la *verisimilitude*, pour le dire comme les anglophones. Il en serait autrement si on lisait la nouvelle selon des conventions d'histoire fantastique, où Bartleby serait un fantôme, ou dans une convention autre où il serait de nature indéterminée: mécanique? humaine? fantomatique? onirique? extra-terrestre? (permettons-nous un peu d'extrapolation cocasse.) Et la découverte du notaire par ce fameux dimanche est comme ce rappel que le lecteur se fait occasionnellement, comme quoi le personnage dont il lit les aventures est fiction. Expérience sans vérité: l'ensemble des êtres de la nouvelle se présente comme une galerie de personnages composés avec un souci de réalisme, sauf Bartleby, qui lui serait comme un personnage de dessin animé dans un film « en vrai », un bonhomme allumette portant une étiquette indiquant « Bartleby – personnage inventé » parmi une galerie de caractères beaux comme des photographies dont le nom apparaîtrait sous le portrait... Cependant, si Bartleby est personnage de fiction parmi des personnages censément réels, l'ensemble de l'histoire de fait est fiction.

Une ambiguïté se glisse dans cette possibilité que Bartleby soit le paradigme du personnage de fiction : par nature, il serait différent des autres personnages qu'il côtoie, bien que ceux-là partagent le même espace imaginaire; ainsi, le notaire, les autres clercs, Ginger Nut, le concierge et l'homme de la bouffe, tous seraient des personnages au propre et Bartleby un personnage au figuré (!). Le mot même s'ouvre en compréhensions diverses, mais qui ramènent encore le fossé qui campe le narrateur et Bartleby dans leurs positions épistémologiques respectives: homme de suppositions et homme de préférences. Bartleby repose sur les préférences, tant que continue la lecture pour le lecteur, il est « actif », aussi actif que peut l'être un dossier. Bartleby, c'est le monde contemplatif de la lecture, qui repose sur le libre arbitre du lecteur, sa volonté de poursuivre la lecture ou non, alors que les autres personnages sont dans l'illusion d'action (dans les suppositions — comme des enfants placent la convention d'un jeu de rôles : « mettons que je suis ceci, admettons que tu es cela »). Bartleby représente la disponibilité au libre arbitre du lecteur, la même disponibilité que tout personnage de fiction comporte forcément pour son lecteur. Il représente aussi l'impossible contact entre le lecteur et le personnage, bien qu'une sorte de « dialogue » soit possible.

Mais les autres personnages, le notaire et les autres scribes, et tous les autres de la littérature, ne sont pas moins des êtres de fiction, comment distinguer entre leur fiction et celle de Bartleby? C'est bien un niveau de lecture, un niveau d'interprétation qui entre en jeu, car ces espaces ne sont pas délimités dans le texte, sinon par la radicale différence que Bartleby entretient par rapport aux autres personnages. Ici, la double négation redevient utile: posons que Bartleby est, pour aller dans le sens de Giorgio Agamben et de Arne De Boever, un non-non-personnage, a *non-non-character*; ce n'est pas qu'il n'entre pas dans l'ensemble des personnages, mais plutôt qu'il est dénué de détails qui normalement étoffent un personnage pour le rendre crédible dans l'illusion réaliste. Il est un personnage, mais dont le traitement diffère des autres en ce qui concerne sa relation aux codes de la narration. Il se présente comme un personnage générique, structural, qui absorbe les interprétations, jusqu'à la réflexion sur l'interprétation. Cette double négation permet encore ainsi de penser la fiction comme une expérience sans vérité, une possibilité

d'accepter une chose et son contraire (inclusivité du « non-non- »), et de donner à la fiction un statut logique, comme une catégorie à part, en soi, une non-non-réalité, où Bartleby est l'être de fiction par excellence.

*His steadiness, his freedom from all dissipation, his incessant industry (except when he chose to throw himself into a standing revery behind his screen), his great stillness, his unalterableness of demeanor under all circumstances, made him a valuable acquisition. One prime thing was this,—he was always there;—first in the morning, continually through the day, and the last at night. [B, 25, 26]*

Cette constatation à l'effet que le personnel ne voit jamais Bartleby entrer ou sortir du bureau va dans le sens de cette interprétation de Bartleby comme personnage « au figuré » par rapport aux autres protagonistes; Bartleby est un livre, un personnage de livre parmi d'autres personnages. La jaquette qui enclôt les pages du livre devient ce mur aveugle qui ceint l'existence des personnages de fiction, et donc celle de Bartleby, parangon des personnages de fiction. Comme ceux-ci, il reste immobile devant les couverts du livre jusqu'à ce qu'un lecteur ouvre le livre et leur « adresse la parole », pour garder cette comparaison du dialogue instauré entre lecteur et personnages qu'emploie Melville. Bartleby fixe son mur, il ne fait pas semblant d'avoir des aventures à vivre. Un personnage de fiction ne quitte jamais son livre. Et si Bartleby ne fait rien, c'est qu'il n'a rien de plus à faire que d'être dans l'histoire dans un rôle assigné par son auteur; il n'a pas vraiment de marge de manœuvre pour modifier le cours des événements, bien qu'avec sa singulière manière de préférer ne pas (quelque chose), il paraisse comme tout personnage de fiction, soit doté de libre arbitre. Sa retenue dans l'action, sa suspension de toute activité lui confère effectivement une forme de libre arbitre qui ne se traduit pas par un choix d'action, mais par une inaction qui lui donne un caractère humain.

La nouvelle que Melville a produite tient du chef-d'œuvre en ce qu'elle est, à notre sens, une création forte et insondable dans tous les renversements de sens qu'elle met en action, pour l'intrication du tragique et du comique, pour l'effet de fascination durable qu'exerce la grande singularité du personnage principal et la puissance de résonance de l'œuvre dans la mémoire du lecteur, qui ne peut s'empêcher de chercher à percer le mystère de Bartleby et, dans une pure intuition que nous ne pouvons fonder sur rien d'autre que notre compréhension du texte, sur la maestria dont fait preuve Melville dans son travail de la

langue, créant une œuvre qui semble accessible de prime abord, qui l'est, mais qui déploie ses couches de sens et qui se comprend dans la durée, confirmant ainsi la grandeur de l'œuvre. Le dialogue avec *Bartleby*, plus largement, permet de réfléchir sur le dialogue avec l'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, nous amenant à trouver un équilibre entre lecture et interprétation. La durée, c'est aussi la vie perçue d'une œuvre, sinon elle retourne au néant dont elle est issue. La nouvelle qui nous intéresse, « intrinsèquement », serait même prête à tomber dans l'oubli, car cette œuvre porte la réflexion sur la chose, même si l'envisager ne laisse pas d'éveiller mélancolie et désespoir, même si elle porte en elle un « c'est comme ça, c'est tout ». Comme si par le biais de cette œuvre, Herman Melville répétait à propos du texte ce qu'il disait de lui-même à Nathaniel Hawthorne: « *I shall at last wear out and perish* ». Dans un commentaire émis au même Hawthorne à propos de sa production littéraire, dans la fameuse lettre dite « *Dollars Damn Me* », il avoue qu'il devrait se conformer aux goûts littéraires de ses contemporains pour être reconnu et avoir du succès, mais qu'il lui est impossible de le faire. Accusant le fossé entre ses contemporains et lui, Melville a ainsi créé un personnage et un texte porteurs d'une réflexion sur l'adresse du et au texte littéraire. Il a sans doute écrit, mais sans pouvoir en être sûr à sa parution, une grande œuvre populaire comme il ne croyait peut-être pas lui-même en engendrer, mais il l'a adressée à la postérité, à l'au-delà du temps imaginable, au lecteur à venir, comme les anciens Égyptiens avec leurs hiéroglyphes.

L'idée de répondre seulement lorsque quelqu'un nous adresse la parole trouve écho avec les adresses qui ne trouvent pas de destinataire. Dans son ancien travail — supposé — *Bartleby* répondait de façon détournée, il redirigeait les discours pour les renvoyer à bonne adresse. Les textes littéraires sont comme les lettres du *Dead Letter Office*: ils doivent être redirigés par l'action d'humains qui les font circuler, qui entretiennent l'intérêt qu'ils portent. La courroie de transmission peut aussi être un hasard ou un élément d'une institution (lecture obligatoire à l'école, etc.). Dans le cas qui nous occupe, l'action est faite par un personnage qui est lui-même livre, qui, comme dans une sollicitation au hasard, peut amener le texte vers un lecteur, sans intermédiaire, pour peu que le lecteur s'intéresse aux livres, c'est-à-dire qu'il s'adresse aux livres et aux personnages qu'ils contiennent. Par

ailleurs, lorsqu'un lecteur interroge un texte, évidemment le texte ne lui renvoie que ce que le lecteur veut et peut bien y voir. « On reçoit de l'Autre son propre discours inversé », comme le dit Jacques Lacan. Et dans ces hasards de lecture, il y a quand même un appel de la subjectivité et, en conséquence, des communautés, des affinités qui se lient.

## Conclusion : le Réel dans le texte

*Bartleby has left the building.* Revenons en fin de parcours sur ce sens de *unaccountable* qui qualifie le scribe: inénarrable Bartleby.

Nous tombons d'accord avec Victor-Lévy Beaulieu, auteur du magistral et sensible *Monsieur Melville*: l'œuvre de Melville est imbibée de sa biographie et s'avère incroyablement riche lorsqu'on l'aborde ainsi. Si nous ajoutions tous les ancrages du texte dans la vie de l'auteur, les correspondances que nous avons pu mettre en évidence dans notre analyse en seraient décuplées. Nous avons néanmoins choisi d'éviter la psychocritique ou l'explication du texte par la biographie de l'auteur, sauf pour quelques points pertinents qui ajoutent à la critique proposée, car nous considérons que l'objet littéraire se tient seul. Obstinement, nous avons suivi les mots qui mènent à d'autres circuits de sens, toujours en considérant le sens comme immanent au texte, pour que toute l'interprétation provienne de la matière même de la nouvelle, à quelques renforts historiques près pour des fins explicatives. En réponse à la tâche impossible du notaire, soit de raconter la vie de Bartleby, nous avons fourni une lecture qui traîne sa part d'impossible, c'est-à-dire qu'elle accepte de mettre en évidence les suppositions et les interprétations sans pour autant les prendre comme véridiques. L'absence d'interprétation est impossible. Nous avons donc fourni notre contribution.

À ce stade de l'étude de la nouvelle « *Bartleby The Scrivener. A Story of Wall-Street* », nous sommes tous des *fellow conveyancers*, plus encore si on est versé dans les lettres. On pourra se rapporter à Bartleby et au notaire selon des parallèles qui nous rendent créateurs et destructeurs à la fois. On peut ainsi faire des parallèles entre notaire et lecteur, notaire et écrivain, Bartleby et lecteur, Bartleby et écrivain, mais surtout Bartleby et livre, par l'espace d'intimité et de société qu'il ouvre.

Le notaire est en tension constante pour déchiffrer Bartleby, accumulant les hypothèses et les suppositions de toutes sortes, et parfois de natures opposées. Il est dans la même position que le lecteur devant un texte. Les mêmes écueils se présentent à lui comme au lecteur, soit de se méprendre et de passer à côté du texte en restant trop dans ses propres

suppositions, étouffant de fait la matière langagière du texte, en étouffant ce que le texte propose, peut-être même à en créer des contresens.

Le travail du notaire se rapporte aussi à celui de l'écrivain en ce qu'il déploie sa rhétorique pour créer un texte adressé à un lecteur indéterminé, pour faire état d'un être, d'une rencontre, d'un extraordinaire, sans savoir si le texte sera retenu, lu ou retransmis. Et sans savoir s'il aura une postérité, plutôt que de manquer à cette nécessité de parler de cette chose indéfinissable qu'est *Bartleby*, ce qui serait, on le sait, une perte irréparable pour la littérature, il écrit sans certitude, sans autre but que de témoigner de l'inexplicable scribe, mais on peut lui supposer l'ambition cachée d'être lu.

*Bartleby* est un caractère, un caractère qui cesse d'être écrit, qui cesse d'écrire, qui cesse de s'écrire. C'est en quelque sorte pour un écrivain l'incarnation de quelque chose qui peut être terrible : le renoncement à la littérature, sinon à l'écriture, car ultimement *Bartleby* cessera en effet d'écrire selon une raison qui lui est propre, mais non explicite. *Bartleby*, également, peut incarner ce refus, fantasmé ou réel, d'écrire autre chose que ses propres créations. Pour *Bartleby*, une fois résigné à ne plus écrire, demeure l'image de la page qui reste à jamais blanche, le choix délibéré de l'auteur de ne plus écrire et la possible morbidité autour de cette décision, suivie de la mort. Et ce, même si le travail *Bartleby* se restreignait à de la simple copie, car tout de même, il vivait néanmoins de sa plume. Dans *Bartleby* s'incarne aussi cette opposition entre nécessité et possibilité: « je préférerais ne pas écrire – mais je le fais quand même »: il met en scène ce fantasme de ne pas écrire, et ainsi laisser dans l'infini des possibles toutes les pertes irréparables à la littérature, tous les livres jamais écrits qui ne s'écriront jamais, en pleine décréation.

Le parallèle entre *Bartleby* est le lecteur se situe davantage du côté de la rumeur que *Bartleby* a pu travailler au *Dead Letter Office* et qu'ainsi il ait pu être un lecteur d'une foule de textes d'auteurs différents, de qualités différentes, qu'il a pu lire par-dessus l'épaule de nombre de correspondants comme autant de personnages de fiction dans la vie desquels il s'imisce, qui entretenaient des relations de toutes natures et qu'il a pu, par les possibilités de reconnaissance de l'adresse du texte, faire en sorte que chaque texte trouve sa portée. En

ce travail ou dans celui de scribe, le lecteur et Bartleby se ressemblent en tant qu'ils sont agents de reconduction du texte. Au Dead Letter Office, Bartleby n'aurait pu laisser une lettre ne pas se rendre au destinataire s'il avait la possibilité de le trouver; en tant que scribe, il s'est donné la liberté d'arrêter de copier (et ainsi de lire).

Les comparaisons de Bartleby à un fantôme abondent dans ce texte, évidentes et textuelles. Mais si l'auteur accole à Bartleby cette image, c'est pour propulser la compréhension plus loin. En effet, les mots qui le représentent comme fantôme permettent de penser le texte de fiction et sa portée. Les images d'immatérialité de l'être se conjuguent aux mots de la matérialité de l'écriture; grâce aux objets de l'écrivain se font les points de contact entre l'immatériel de la fiction et le matériel du texte. *Character* (personnage et caractère), *blank sheet* (page blanche et drap blanc, « costume traditionnel » des fantômes dû au suaire), l'équivoque avec *stationary* et *stationery* pour Bartleby qui aime rester stationnaire et *stationery* pour l'ensemble des objets relatifs à l'écriture ressortent de ces univers (encre, encrier, plume, papier, sceaux, presse-papiers, paravent du bureau comparé à un grand in-folio, etc.). C'est en suivant cette piste, appuyée par des citations de Herman Melville même, tirées de « *A Thought on Book-Binding* », qu'on en vient à constater l'adéquation entre Bartleby et le texte, le livre même, dans toute sa matérialité, où l'on entend la matérialité de l'écriture, mais aussi, métaphoriquement, le texte littéraire au sens large. Ces mots de l'écriture, qui se rapportent directement à Bartleby, à sa personne, font passer Bartleby pour autre chose qu'un être humain, même s'il représente aussi ce qui est insondable dans l'être humain. À la fois immatériel puisqu'il n'a pas d'existence en chair et à la fois matériel par sa peau de papier, il devient le personnage de fiction par excellence.

De part et d'autre, les champs lexicaux de l'écriture et du surnaturel (de l'au-delà de la mort, et donc de la mort), ainsi que de celui des civilisations disparues pointent vers une lecture où se constate autant la fin de l'écriture que son prolongement temporel, mais selon une temporalité indéterminée et surtout, avec l'espoir d'une renaissance si elle finit par s'éteindre. Si l'écriture survit à la mort et peut perdurer pour une certaine période, en sursis, elle risque néanmoins toujours de s'éteindre irrémédiablement.

Bartleby, en tant que *recondite text*, est la matérialité de l'écriture, il *est* lettre morte, et la nouvelle en fournit le champ lexical associé. Comme la logique des mots *conveyancer* et *avocation* le montre (voir partie « L'esprit et la lettre »), Bartleby est conduit à l'écart du monde pour disparaître, éloigné du sens commun. Les mondes auxquels il appartient (chiffres, loi, lettres) sont ceux de la consignation du savoir, des usages, de la pensée, de la logique, des mots. Chez les scribes égyptiens, les hiéroglyphes transféraient autant de notions quotidiennes et triviales que les récits à la grandeur du pharaon ainsi que les récits assurant son passage dans l'au-delà. Et c'est bien une question de circulation des mots, du savoir lié aux mots qui est au cœur de notre lecture du texte (le texte contient bien d'autres questions, mais nous avons préféré nous attarder sur celle-ci).

Par le champ lexical des civilisations éteintes, Petra et l'ancienne Égypte se superposent aux lieux new-yorkais. On garde de ces civilisations des restes, écrits, architecturaux ou autres, en partie par le travail des scribes, mais ces restes sont devenus lettre morte, désuets, obsolètes. Par ailleurs, le domaine juridique emploie lui-même beaucoup de termes empruntés au latin qui seraient autrement tombés dans l'oubli sans cet usage qui assure une certaine continuité dans une civilisation, bien que les lois soient écrites en réaction aux faits, dans l'après-coup, voire le retard. Le contexte légal offrait peut-être au personnage de Bartleby le seul univers où il pouvait logiquement cadrer, lui, anachronisme vivant. Évidemment, le dernier paragraphe de la nouvelle vient sceller l'étrangeté du personnage alors que le narrateur annonce, sur un mode peu affirmatif, comme par une réminiscence incertaine, que Bartleby était à l'emploi des postes, au bureau de la poste restante (qui est sous la plume de Melville le bien nommé Dead Letter Office à Washington; en traduction française on trouve aussi « Lettres au rebut », dans la version de Pierre Leyris, par exemple). Washington est une capitale... le jeu sur les lettres mortes touche le champ lexical du monde de l'écriture, pour Bartleby qui avait été engagé sans lettre de référence (personne pour en faire la *conveyance*), et chez qui toute demande demeure lettre morte. Tous ces vecteurs à l'intérieur du texte pointent vers l'obsolescence, la caducité, la

*forclusion*.<sup>147</sup> Ce terme de pratique légale, « forclusion » sera employé par Jacques Lacan pour décrire ce qu'il advient du nom du père dans la psychose. Ainsi, Bartleby donne l'image d'un *objet a* pétrifié, dont la dynamique du désir, instaurée par l'action de la fonction paternelle, est invalide, le confinant à la non-circulation signifiante. Le lieu de sa mort, aux *Tombs*, est toutefois éminemment signifiant: cet édifice flanqué de colonnes de style égyptien le renvoie à une Antiquité, symbolique, qui pourrait renaître, qui lui semble familière et à laquelle il semble appartenir, même si le lieu lui est contemporain et proche dans la ville de New York. Bartleby avait trouvé, chez l'avocat, l'endroit idéal pour terminer sa carrière et s'éteindre, mais s'il a trouvé la mort en prison, c'était par l'(in)action de *conveyance* du notaire, qui se reprend en écrivant son compte rendu.

Ainsi, les réseaux de sens touchant l'univers des disparus, de l'écriture et celui des civilisations anciennes, mis ensemble, nous mènent vers cette lecture où Bartleby se perçoit comme un reste d'une écriture maintenant à peine déchiffrable, qu'un homme tel que le notaire aurait pu comprendre, par sa formation de *conveyancer of recondite texts*, mais dont les capacités se trouvent dépassées par l'étrangeté de Bartleby. Il se montre ainsi sensible à la possibilité d'un secret à percer, contrairement à l'ensemble des autres personnages, prêts d'emblée à taxer Bartleby, par moments, de folie. Le plus jeune, le plus éloigné des usages anciens, Ginger Nut, désinvolte, le disqualifie radicalement du monde sensé: « *I think he's a little lunny* » (*lunny*, terme atténuatif de *lunatic*, fou), alors que les autres ont tendance à se fâcher contre Bartleby, signe qu'ils croient à un entendement possible. Cependant, le notaire éprouve une insuffisance à percer le secret du scribe, conscient de sa propre impuissance, comme tous les lecteurs peuvent arriver à cette conscience (et nous ne faisons assurément pas exception), puisque de structure, Bartleby ne dévoile jamais son secret. On ne peut que reconstruire du sens par accumulation de maigres éléments factuels pour le décrire, et s'échiner en interprétations interminables, comme en font foi les nombreux efforts des commentateurs de Melville. Mais si, malgré ces nombreuses gloses toutes plus

---

<sup>147</sup> Ce terme choisi dans l'univers légal par Jacques Lacan implique en psychanalyse, à la différence de la notion allemande de *Verwerfung* amenée par Freud, une impossibilité de retour du signifiant dans le symbolique. L'« évacuation » est définitive. Mais dans la psychose, le signifiant revient dans le réel sous

savantes les unes que les autres, ce personnage venu de l'imagination de Melville porte un secret, qu'est-ce à dire? Peut-on honnêtement le percer à jour sans prétendre à une interprétation complète qui aurait le fin mot de cette histoire? Jacques Derrida commente sur le secret des personnages dans son analyse de « La fausse monnaie » de Charles Baudelaire:

Mais que disons-nous quand nous disons que le personnage d'une fiction emporte à jamais un secret avec lui? Et que la possibilité de ce secret est lisible sans que le secret puisse jamais être accessible? Que la lisibilité du texte est structurée par l'illisibilité du secret, c'est-à-dire l'inaccessibilité d'un certain sens intentionnel ou d'un vouloir-dire dans la conscience des personnages et *a fortiori* dans celle de l'auteur qui reste, à *cet égard*, dans une situation analogue à celle du lecteur? Baudelaire ne sait pas, ne peut pas savoir et n'a pas à savoir, pas plus que nous, ce qui peut se passer « dans la tête » de l'ami, et si celui-ci a finalement voulu donner de la vraie ou de la fausse monnaie, ni même voulu donner quoi que ce fût. À supposer qu'il le sache lui-même, — *et on ne peut que le supposer*.

L'intérêt de *La fausse monnaie*, comme de tout texte analogue en général, tient à l'énigme construite de cette crypte qui donne à lire ce qui restera *éternellement* illisible, *absolument* indéchiffrable, se refusant même à aucune promesse de déchiffrement ou d'herméneutique. À *supposer qu'il l'ait su* lui-même, de façon décidable et qu'il y ait là quelque vérité cachée (et ceci est encore un autre ordre de question), il n'y a aucun sens à attendre ou à espérer savoir un jour ce que l'ami a fait, voulu faire, voulu dire en vérité, s'il a voulu ou non donner, au sens « authentique » de ces termes<sup>148</sup>.

On ne peut savoir si le notaire était sensible aux sens anciens convoyés par les mots que nous avons relevés; on ne peut savoir s'il éprouve réellement une culpabilité liée à la mort de son scribe (ne serait-ce que celle de sa propre ignorance, de sa propre omission); on ne peut même savoir s'il avait une intention littéraire en écrivant ce texte sans adresse précise, qui mime une confession écrite, mais qui agit comme un texte littéraire... on ne saura jamais non plus pourquoi Bartleby a cessé de copier les textes du notaire...

Bartleby, homme hors de la société, est un livre; dans sa matérialité même, il donne l'essentiel du contenant et du contenu du livre. Être de papier, monnaie de papier, il crée un événement chez le lecteur comme il en crée chez ses collègues, et évidemment, dans la littérature, qu'il subvertit avec ses propres moyens, par sa nature de non-non-personnage.

---

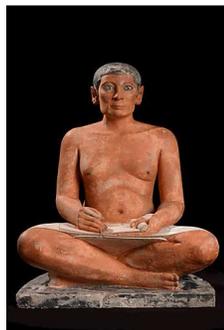
forme de délire. Est-ce le signe du travail délirant de la pensée du notaire? Ou encore, Bartleby serait-il le délire halluciné du notaire, si on en croit les indications où il se présente de manière quasi immatérielle?

<sup>148</sup> DERRIDA, Jacques, *Donner le temps, 1. La fausse monnaie*, Paris, éd. Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1991, 230 p., p. 193-194.

Enfin, nous remarquons que la même structure en chiasme entre notaire et scribe, remarquée dans l'usage des mots anciens en opposition aux sens récents (autour du mot *conveyancer*), se dégage, mais avec les termes lecteur et écrivain. On peut ainsi tracer des parallèles entre le notaire et le lecteur, le notaire et l'écrivain, Bartleby et le lecteur, Bartleby et l'écrivain. Ces parallèles s'étendent de la littérature à l'œuvre d'art en général: la relation interprétative et le dialogue avec l'œuvre d'art trouvent des pistes de réflexions sur le continuum entre la lecture et l'interprétation, la première étant le repérage et la mise en rapport des éléments de l'œuvre et la seconde la liaison des éléments entre eux, l'adjonction de sens à ses éléments. Nous avons été gagnée par le démon de l'analogie, puisque notre lecture fonctionne essentiellement sur ce principe qui juxtapose des éléments et crée des correspondances, qu'elles soient structurales, phonétiques ou thématiques. Mais en fin de parcours, l'analogie cesse d'être un simple rapport, elle prend consistance en Bartleby, ce non-non-personnage. Tout compte fait, le sens qui se transmet, la persistance du texte à travers le temps, la vie du texte sont mis en question par l'agent de transmission, le lecteur. Le texte l'interpelle par le biais du notaire, mais pour se pencher sur un être à lire et comprendre, qui est livre en soi. Dans cette nouvelle, Melville renvoie à la lecture et l'écriture, certes, mais aussi au texte même, au texte comme chose, comme matière. Bartleby, comme être de fiction, est perpétuellement mort et vif; son sort, comme celui de tout texte littéraire, dépend de la lecture qu'on en fera, pour qui relèvera les mots qui le constituent. Cette fiction est matière. Elle est un objet qui existe, qui a une consistance, avant même d'être interprété. Pour reprendre les paroles de Pessoa cité plus haut, « être une chose est n'être pas susceptible d'interprétation ». Or, c'est là le paradoxe, le texte littéraire, le livre, et plus largement, l'œuvre d'art, sont des choses, mais des choses d'interprétation. Les questions posées à la littérature portent ainsi sur la pérennité du texte et sur les agents de sa transmission: lecteur, mais aussi écrivain, et tous ont recours aux mots, dont le sens varie avec le temps, jusqu'à parfois s'éteindre.

Bartleby est à la fois un reste d'une ancienne civilisation et un représentant unique d'un système de langage qui n'a plus cours; en cela il est *unaccountable*, tels les hiéroglyphes vers lesquels son langage tend. Comme la pierre, il ne répond pas aux questions; en fait, les

suppositions ne l'atteignent pas, mais lorsqu'on se penche sur les mots qu'il émet, seulement lorsqu'on interroge ses paroles, on peut comprendre quelque chose. Toujours disponible, il se laisse déchiffrer et s'impose par son inaltérable persistance, telle la pierre. Il meurt, face contre le mur de la prison, endroit déjà comparé aux tombes pharaoniques. Lui, le scribe, trouve le lieu idoine pour s'éteindre, et devenir le scribe comme on pouvait le concevoir au XIX<sup>e</sup> siècle d'après les statues rapportées par les égyptologues et les dessins faits des pyramides pour les porter à la connaissance du grand public: un homme en pierre, assis, qui était voué à regarder un mur pour l'éternité, scribe du pharaon pour toujours, portant par son travail d'écriture la gloire du pharaon dans l'au-delà, et plus pragmatiquement, jusqu'à notre époque, ce qui est une forme d'immortalité à l'échelle de la mémoire humaine. Mais aussi, plus la nouvelle avance, plus il se matérialise en personnage de fiction, c'est-à-dire qu'il ne sort pas du cadre du déroulement de l'histoire, n'ajoute aucune ligne d'action à ce que le titre de l'histoire lui dispense (scribe: écriture et non lecture; travail de bureau et non commissionnaire en tous genres). Bref, par l'invention de Melville, il devient un personnage de fiction grâce au récit du notaire, qui aura ainsi réparé une perte à la littérature et lui restituant un personnage qui autrement serait disparu sans histoire. Merci Monsieur Melville. On se souviendra de ce personnage comme du scribe immobile, assis, fixant le mur pour toujours. En allant mourir dans un lieu en retrait des échanges sociaux, un lieu de pierres qui forment littéralement son tombeau, pétrifié dans sa mort, il parachève sa destinée de scribe. Tombeau de Bartleby: *tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change.*



Le « scribe accroupi »  
4<sup>e</sup> ou 5<sup>e</sup> dynastie,  
2600 - 2350 avant J.-C.  
© Musée du Louvre/C. Décamps  
Reproduit avec la gracieuse  
autorisation du Musée du Louvre

## Bibliographie

### Écrits de Herman Melville

- The Piazza Tales and Other Prose Pieces 1839-1860*, dans HAYFORD, Harrison, MacDOUGALL, Alma A., TANSELLE, G. Thomas, *et al.* (éds.), *The Writings of Herman Melville*, vol. 9, Northwestern University Press et Newberry Library, 1987, 847 p.
- Correspondence*, dans HORTH, Lynn (éd.), *The Writings of Herman Melville*, vol. 14, Northwestern University Press et Newberry Library, 1993, 923 p.
- Billy Budd, Foretopman*, LEAVITT, Hart Day (éd.), New York, Toronto & London, Bantam Pathfinder Editions, 1965, 122 p.
- Moby-Dick*, HAYFORD, Harrison et Hershel PARKER (éds.), New York, W. W. Norton & Company, 1967, 728 p.
- Pierre, or The Ambiguities*, New York, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1996 (1852), 384 p.
- The Confidence-Man, His Masquerade*, FRANKLIN, Howard Bruce (éd.), Indianapolis & New York, The Bobs-Merril Company, 1967, 355 p.

### Œuvres de création

- BAUDELAIRE, Charles, « La fausse monnaie », dans *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973 (1864), 256 p., p. 95 à 97.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, *Monsieur Melville, lecture-fiction*, dans *Œuvres complètes*, tomes 15, 16 et 17, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997 (1977), 572 p.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *The English Notebooks, 1856-1860*, dans WOODSON, Thomas et Bill ELLIS (éds.), *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, vol. XXII, entrée du 20 novembre 1856, Columbus, Ohio State University Press, 1997, 866 p., p. 163.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres*, FAVRE, Yves-Alain (éd.), Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992, 660 p., 69-70.
- PESSOA, Fernando, « *Poemas inconjuntos* », *Poemas de Alberto Caieiro, Obra poetica II*, Porto Alegre, L&PM, coll. « L&PM Pocket », 2006, 144 p., p. 110.

## Textes critiques

### Monographies

- AGAMBEN, Giorgio, *Bartleby ou la création*, Belval, Circé, 1995, 85 p.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1957, 214 p.
- BICKLEY, R. Bruce, *The Method of Melville's Short Fiction*, Durham, Duke University Press, 1975, 142 p.
- BLOOM, Harold (éd.), *Billy Budd, Benito Cereno, Bartleby the Scrivener and Other Tales*, New York: Chelsea, coll. « Modern Critical Interpretations », 1987, 165 p.
- BRANCH, Watson G., *Herman Melville*, London & Boston, Routledge, coll. « The Critical Heritage », 1997 (1974), 464 p., p. 418-419.
- CANADAY, Nicholas Jr., *Melville and Authority*, Gainesville, University of Florida Press, 1968, 61 p.
- CASARINO, Cesare, « *Philopoesis* » et « *White Capital* », *Modernity At Sea*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, 271 p.
- COHEN, Hennig et Donald YANELLA, *Herman Melville's Malcolm Letter, Man's Final Lore*, Fordham University Press et The New York Public Library, 1992, 258 p.
- DAOUST, Raymond, *Is It Safe? The Corrosion of Epistemology in Melville's Later Fiction*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1991, 280 p., p. 57 à 98.
- DELEUZE, Gilles, « Bartleby, ou la formule », *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, 187 p., p. 89 à 114.
- DERRIDA, Jacques, *Donner le temps, 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1991, 230 p.
- DILLINGHAM, William B. « *Unconscious Duplicity; "Bartleby, the Scrivener"* », dans *Melville's Short Fictions, 1853-1856*, Athens, University of Georgia Press, 1977, 390 p., p. 18-55.

- DRYDEN, Edgar A., *Melville's Thematics of Form, The Great Art of Telling the Truth*, Baltimore, John Hopkins Press, 1968, 226 p.
- DURAND, Régis, *Melville, signes et métaphore, Suivi de John Marr, fragments inédits en français, Cistre essais 9*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1980, 171 pages.
- DOUGLAS, Ann, *The Feminization of American Culture*, New York, Avon Books (New York, Alfred A. Knopf, 1977), 416 p.
- GALE (éd.), *Nineteenth Century Literature Criticism; Excerpts from Criticism of the Works of Nineteenth-Century Novelist, Poets, Playwrights, Short-Story Writers, & Other Creative Writers*, vol. 49, Farmington Hills, Gale, 1995, p. 385-430.
- INGE, M. Thomas, *Bartleby the Inscrutable, A Collection of Commentary on Herman Melville's Tale "Bartleby the Scrivener"*, Hamden, Archon Books, 1979, 238 p.
- FOGLE, Richard Harter, *Melville's Shorter Tales*, Norman, University of Oklahoma Press, 1960, 150 p.
- FRANKLIN, Howard Bruce, *The Wake of the Gods, Melville's Mythology*, Stanford University Press, 1963, 248 p.
- FREDRICKS, Nancy, *Melville's Art of Democracy*, Athens et London, The University of Georgia Press, 168 p.
- FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1965, 286 p.
- GODEAU Florence, *Récits en souffrance. Essai sur « Bartleby » (Herman Melville), « La Métamorphose » et « Le Terrier » (Franz Kafka), L'innommable (Samuel Beckett)*, Paris, Kimé, 2001, 223 p.
- HAVILAND MILLER, Edwin, *Melville : A Biography*, Persea Books Inc., 1979, 382 p.
- HAYFORD, Harrison, *Melville's Prisoners*, Evanston, Northwestern University Press, 2003, 256 p.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire III, Les psychoses, 1955-1956*, Paris, Seuil, 1981, 362 p.
- LEYDA, Jay, *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville, 1819-1981*, Gordian Press, 1969, 2 volumes, 966 p.
- McCALL, Dan, *The Silence of Bartleby*, Ithaca, Cornell University Press, 1989, 240 p.

- MURRAY, Henry Alexander, *et al.*, Howard P. Vincent (éd.), *Bartleby the Scrivener : A Symposium*, Kent, Kent State University Press, 1966, 218 p.
- O'ROURKE, David, *The Design of Melville's Piazza Tales*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 1976, 152 p., p. 54 à 69.
- ROGERS, Robert, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.
- ROGIN, Michael Paul, « *The Red Rover* », *Subversive Genealogy. The Politics and Arts of Herman Melville*, Berkeley, University of California Press, 1985, 370 p., p. 11.
- SEELYE, John, « *The Structure of Ambiguity* », chapitre 6, *The Ironic Diagram*, Evanston, Northwestern University Press, 1970.
- TORT, Michel, *Fin du dogme paternel*, Paris, Flammarion, département Aubier, coll. « Psychanalyse », 2005, 490 p.
- WEINER, Susan, *Law in Art: Melville's Major Fiction and Nineteenth-Century American Law*, New York, P. Lang, 1992, p. 101.
- YOUNG, Philip, *The Private Melville*, University Park, Penn State Press, 1993, 163 p.

## Articles

- AMFREVILLE, Marc, « Fluctuations: double, spectre et trauma », *Revue française d'études américaines*, mars 2003, n° 109, p. 27 à 38.
- BERGMANN, Hans, « "Turkey on His Back": "Bartleby" and New York Words », *Melville Society Extracts*, 90, septembre 1992, p. 16 à 19.
- BRUNS, James H., « *Remembering The Dead (Letters)* », site du National Postal Museum, Smithsonian Institution, Washington D.C.,  
[http://www.postalmuseum.si.edu/resources/6a2c\\_deadletters.html](http://www.postalmuseum.si.edu/resources/6a2c_deadletters.html).
- DE BOEVER, Arne, « *Overhearing Bartleby* », *Parrhesia*, n° 1, 2006, p. 148-149.
- EN COLL., « Herman Melville, l'art du naufrage » dossier spécial, *Le magazine littéraire*, n° 456, septembre 2006, p. 28 à 61.
- GUILLEN, Matthew, « *Bartleby's Preferences: Res Ipsa Loquitur* », *Journal of the Short Story in English*, n° 37, automne 2001, p. 31 à 48,

<http://jsse.revues.org/index584.html>.

GUILLEN, Matthew, « *Melville's Wall Street: It Speaks for Itself* », *Journal of the Short Story in English*, n° 36, printemps 2001, p. 9 à 24,

<http://jsse.revues.org/index573.html>.

HAYMAN, Allen, « The Real and The Original: Herman Melville's Theory of Prose Fiction », *Modern Fiction Studies*, numéro consacré à Herman Melville, vol. 8, 1962, p. 211 à 232.

KISSANE, Leedice, « *Dangling Constructions in Herman Melville's "Bartleby"* », *American Speech*, 36, octobre 1961, p. 195 à 200.

MARCUS, Mordecai, « *Melville's Bartleby as a Psychological Double* », dans MILLER James E., Jr., and Bernice SLOTE (éds.), *The Dimensions of the Short Story*, New York, 1965.

MONTEIRO, George, « *Melville, "Timothy Quicksand," and the Dead-Letter Office* », p. 505-506 (source Internet: <http://web.ku.edu/~zeke/bartleby/monteiro.html>).

PETERSON, Michel, « Melville et VLB en Mattavinie: la transparence d'un pays invisible », dans Zila BERND, *Imprevisíveis Américas. Questões de hibridação cultural nas Américas*, Porto Alegre, Sagra/Luzzato, 1995, p. 93-123.

TICHI, Cecelia, « *Melville's Craft and Theme of Language Debased in The Confidence-Man* », *ELH*, The John Hopkins University Press, vol. 39, n° 4, décembre, 1972, p. 641, 642 et 643.

TSUCHINAGA, Takashi, « *Bartleby the Author/Text* », consulté en référence électronique, d'abord publié dans le *Journal of Rakuno Gakuen University*, 1991, vol. 16, p. 1-13, <http://icarus.imc.hokudai.ac.jp/Bartleby.E.html>.

WATTERS, R. E., « *Melville's Isolatoes* », *PMLA* 60, 1945, p. 1138 à 1148.

WIDMER, Kingsley, « *The Negative Affirmation: Melville's "Bartleby"* », *Modern Fiction Studies*, numéro consacré à Herman Melville, vol. 8, 1962, p. 276 à 286.

WRIGHT, Nathalia, « *Melville and "Old Burton," with "Bartleby" as an Anatomy of Melancholy* », *Tennessee Studies in English*, 15, 1970.

## Sites Internet

*Bartleby's Blank Wall*: <http://web.ku.edu/~zeke/bartleby/index.htm>

Dictionary.com: <http://dictionary.reference.com>

Etymology Online: <http://www.etymonline.com/index.php?term=count>

<http://faculty.whatcom.ctc.edu/lthomp/personal/wordfor.htm>. (site désormais indisponible)

Le grand dictionnaire terminologique :

[http://granddictionnaire.com/btml/fra/r\\_motclef/index800\\_1.asp](http://granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index800_1.asp)

Oxford English Dictionary: <http://www.oed.com/>

Lexilogos: <http://www.lexilogos.com>

The free dictionary: <http://www.thefreedictionary.com>

Wikipedia: <http://www.wikipedia.org/>

Wordnik: <http://www.wordnik.com/words/>

## Ouvrages de référence

*La Bible*, Traduction œcuménique de la Bible, Toronto et Montréal, Alliance biblique universelle – Le Cerf, 1977, 1732 p.

CHEMAMA, Roland et Bernard VANDERMERSCH, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, coll. « In extenso », 2003 (1995), 462 p.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, III tomes, Paris, Le Robert, 1998, 4304 p.

*Le Petit Robert 2007*, version électronique, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2007.