



**Fabula / Les Colloques**  
**Premier symposium de critique policière. Autour de**  
**Pierre Bayard**

---

# Bartleby. « *I would prefer not to* » ou la disparition des possibles

**Marie Blaise**

---



## **Pour citer cet article**

Marie Blaise, « Bartleby. « *I would prefer not to* » ou la disparition des possibles », *Fabula / Les colloques*, « Premier symposium de critique policière. Autour de Pierre Bayard », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document4841.php>, article mis en ligne le 16 Octobre 2017, consulté le 12 Juin 2025

---

# Bartleby. « *I would prefer not to* » ou la disparition des possibles

**Marie Blaise**

---

*Ce qu'était le cachalot blanc pour Achab, on en a donné quelque indication, quant à ce qu'il représentait pour moi, il me reste encore à le dire<sup>1</sup>.*

*Que vais-je faire ? me demandais-je en boutonnant ma jaquette jusqu'au dernier bouton. Que vais-je faire ? Que dois-je faire ? Qu'est-ce que ma conscience me dicte au sujet de cet homme, ou plutôt de ce fantôme ? Me débarrasser de lui s'impose [63]<sup>2</sup>.*

En 1853, après le tiède accueil réservé à *Moby Dick* et la déroute de *Pierre ou les ambiguïtés*, Melville se met à écrire des nouvelles, qu'il recueillera dans *The Piazza Tales* en 1856. « *Bartleby, the Scrivener : A Story of Wall-Street* » est la première d'entre elles<sup>3</sup>. Le texte, plutôt négligé par la critique jusque dans les années dix-neuf cent soixante-dix, a connu ensuite un succès immense, particulièrement auprès des philosophes français ; les interprétations se sont succédées, souvent suivies elles-mêmes d'interprétations de ces interprétations, la plupart ne portant plus que sur la formule fameuse du scribe-squatteur : « *I would prefer not to* ». À propos de cet « effet Bartleby<sup>4</sup> », Gisèle Beckman invoque « la force d'attraction d'une fable qui se tient tout au bord du mythe<sup>5</sup> ». Dan McCall parlait déjà, en 1989, de « *the Bartleby Industry* »<sup>6</sup>. Peut-être Pierre Bayard invoquerait-il le dialogue de sourds des interprétations<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Herman Melville, *Moby Dick*, Traduction Armel Guerne, Pocket, Paris, [1981], 1997, p. 245.

<sup>2</sup> Pour les citations en anglais nous ferons référence au texte de l'édition de 1856 parue dans Delta en 1978 avec une traduction revue de Pierre Leyris. [Herman Melville, *Bartleby*, Delta, Montpellier, 1978]. Pour l'édition française, nous renverrons à la traduction de Pierre Leyris, reprise dans l'édition Gallimard : Herman Melville, *Bartleby le scribe*, Folio, Gallimard, Paris, 1986. Les passages cités renvoient à la page de l'une ou l'autre édition.

<sup>3</sup> *Bartleby the Scrivener, a story of Wall Street* paraît en deux parties en novembre et en décembre 1853 dans le *Putnam's Monthly Magazine*, dont c'est la première année d'existence. La revue, progressiste, qui publie presque exclusivement des auteurs américains (et non plus, comme sa rivale, *Harper's*, des plagiatés d'auteurs anglais) a pour vocation, selon son fondateur George Palmer Putnam, d'être l'organe de la pensée critique américaine. La nouvelle est rééditée dans les *Piazza Tales*, en 1856.

<sup>4</sup> Voir Gisèle Berkman, *L'effet Bartleby*, Hermann, 2011.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>6</sup> Dan McCall, *The silence of Bartleby*, Cornell University Press, 1989.

<sup>7</sup> Cf. Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Editions de Minuit, Paris, 2002.

Un livre ne suffirait pas à en rendre compte et nous ne nous y risquerons certainement pas ici. On remarquera seulement qu'elles suivent deux voies principales, qui se rencontrent et même se confondent parfois. Selon la première, Bartleby incarne la figure de l'écrivain moderne, soit à travers l'impuissance fondamentale que révèle l'acte d'écrire<sup>8</sup> soit, au contraire, dans la puissance virtuelle exprimée par sa « formule »<sup>9</sup>. Dans la seconde perspective, Bartleby est un résistant politique, un précurseur des combats anticapitalistes et de la désobéissance civile (rappelons que le texte de Thoreau est publié en 1849) ; en 2011, le mouvement *Occupy Wall Street* a d'ailleurs reconnu le copiste comme le premier « occupant » de Wall Street. L'une et l'autre voie ont nourri des réflexions essentielles<sup>10</sup> : il suffit de mentionner les noms de Blanchot, Deleuze, Derrida, Badiou, Rancière et encore Toni Negri, Giorgio Agamben ou Slavoj Žižek (la liste n'est pas exhaustive, loin s'en faut) pour s'en convaincre.

Force est cependant de constater que quasiment toutes ces lectures évitent le texte pour se focaliser sur la formule ou le personnage qui l'incarne. Tout se passe comme si, postulant le caractère allégorique de la nouvelle, elles demandaient à ce que l'intrigue soit négligée, traitée comme matériel secondaire – le fait littéraire considéré au mieux comme une sorte d'écrin au joyau philosophique. Aussi est-il tentant, du point de vue de la littérature, d'inverser les choses et de prendre ces interprétations comme des effets de lecture induits par le texte. Une telle étude ne manquerait pas d'être instructive et favoriserait, peut-être, le dialogue entre littérature et philosophie. Elle ne sera pas non plus tentée ici sauf à considérer, pour paraphraser Mallarmé, *non la chose mais l'effet qu'elle produit*<sup>11</sup> : cet effet d'émerveillement qui confine au vertige, que Théétète ressent lorsque Socrate lui expose sa théorie de la connaissance et qui semble saisir invariablement le philosophe à la lecture du conte de Melville.

Prenons l'exemple de Gilles Deleuze, dont le très célèbre « Bartleby ou la formule » paraît d'abord pour postface à l'édition de la nouvelle chez Garnier-Flammarion.

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 rien dire que ce qu'il dit littéralement. Et ce qu'il dit et qu'il répète, c'est JE PRÉFERERAI NE PAS. *I would prefer not to*. C'est la formule de sa gloire, et chaque

<sup>8</sup> Comme Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2000. Traduction française, *Bartleby et compagnie*, traduction Éric Beaumatin, Christian Bourgeois, Paris, 2002.

<sup>9</sup> Ainsi Gilles Deleuze, « *Bartleby ou la formule* » [le texte paraît d'abord en postface de l'édition de *Bartleby*, chez Garnier Flammarion, 1989] ou Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, Circé, 1995.

<sup>10</sup> Ou produit des personnages remarquables, comme le Perceval Bartlebooth de George Perec dans *La vie mode d'emploi*.

<sup>11</sup> « [...] J'invente une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit* » écrivait le jeune Mallarmé en 1864 en suivant son « maître Poe ». Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis, 30 octobre 1864, *Œuvres complètes* 1, édition Bertrand Marchal, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1998, p. 663.

lecteur amoureux la répète à son tour. Un homme maigre et livide a prononcé la formule qui affole tout le monde.<sup>12</sup>

La postface s'ouvre donc sur une analyse de la fameuse formule, s'étend à l'étude typologique des personnages melvilliens et se clôt sur un éloge de la folie-Bartleby. Si Deleuze invoque la « littérarité » *affolante* de la formule, c'est surtout en tant que facteur d'une disjonction fondamentale qui s'oppose à l'idée même de construction « logique et psychologique ». La formule ne raconte pas d'histoire et ne constitue ni symbole, ni sens caché à découvrir, elle énonce seulement la vérité, faisant du copiste le médecin fou de l'Amérique<sup>13</sup>. Ainsi proclamée sans contexte (ou s'employant à le défaire) et hors du temps, la formule du scribe est l'expression d'une impersonnalité « schizophrénique » qui évacue tous les possibles de l'intrigue romanesque :

Bartleby est l'homme sans références, sans possessions, sans propriétés, sans qualités, sans particularité ; il est trop lisse pour qu'on puisse lui accrocher une particularité quelconque. Sans passé ni futur, il est instantané. [...] C'est tout le XIX<sup>e</sup> siècle qui sera traversé par cette recherche de l'homme sans nom, régicide et parricide<sup>14</sup>.

Ce faisant Bartleby devient, pour Deleuze, mais autant pour Rancière ou Agamben, le héros d'une autre fable que celle de Melville - celle de la « modernité », de l'Amérique ou de la littérature - et une sorte de héros hors texte<sup>15</sup>. Mais ce personnage « vide », lisse comme un masque, capable de tuer rois et pères et de sauver l'humanité, qu'est-il à ce « jeune homme immobile [qui] apparut un matin sur le seuil » d'une étude de Wall Street, « silhouette lividement propre, pitoyablement respectable, incurablement abandonnée [22, 23] » ? Ce nouveau Christ, que Deleuze fait se lever depuis l'œuvre de Melville (ou ce Messie qui vient « pour sauver ce qui n'a pas été » qu'Agamben compose avec lui) comme il est tentant de le rendre à « la chair des mots » - non plus celle, transfigurante, de l'Incarnation mais celle qui, dans le texte de Melville, produit et brouille, dans le même jeu, vraisemblance et identification. Comme il est tentant, autrement dit, de

---

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *"Bartleby ou la formule"*, *Critique et Clinique*, Minuit, p. 89.

<sup>13</sup> Jacques Rancière, commentant le commentaire de Deleuze, en cherche les contradictions. Il remarque que, pour Deleuze « Bartleby n'est pas l'histoire des bizarreries d'un pauvre clerc. Ce n'est pas non plus un symbole de la condition humaine. C'est une formule, une performance. » Jacques Rancière, *La Chair des mots*, Galilée, Paris, p. 179. Et encore : « Le Bartleby de Deleuze, ce Christ-frère, messenger d'un père schizophrène » est un Zarathoustra chargé « d'annoncer une seule vérité », non pas que Dieu est mort, mais qu'il est fou. *Idem*, p. 201.

<sup>14</sup> Gilles Deleuze, *"Bartleby ou la formule"*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>15</sup> Ce que relève d'ailleurs Gisèle Berckman : « Singulier pouvoir de ces fictions dont les héros, comme émancipés de leur texte d'origine, se mettent à vivre d'une vie propre, animant à leur tour d'autres œuvres, donnant chair et forme à des concepts... » Gisèle Berkman, *L'effet Bartleby*, *op. cit.*, p. 13, 14. Voir encore Deleuze : « L'acte fondateur du roman américain, le même que celui du roman russe a été d'emporter le roman loin de la voie des raisons, de faire naître ces personnages qui se tiennent dans le néant, ne survivent que dans le vide, gardent jusqu'au bout leur mystère et défient logique et psychologie ». Gilles Deleuze, *"Bartleby ou la formule"*, *op. cit.*, p. 105.

le rendre à la puissance d'une intrigue qui le fait interagir avec d'autres personnages, à commencer par ce narrateur bavard, à la culpabilité envahissante, dont Bartleby est inséparable puisque c'est *sa* rencontre avec le copiste que la nouvelle rapporte, et à la première personne de surcroît. Et, succombant allégrement à cette tentation, pourquoi ne pas se demander si « l'effet Bartleby » (l'éblouissement devant cette capacité à générer de l'indiscernable, la rémanence de l'idée de victime expiatoire qui l'accompagne, Christ et révolutionnaire...) n'aurait pas une autre cause que la fameuse formule et dont celle-ci ne serait qu'un aspect ? Une cause liée à l'intrigue, induite par elle, qui obéirait à une construction logique et psychologique issue de la poétique du texte melvillien. Une cause, dont « l'effet Bartleby » serait un indice dans une chaîne de réciprocités qui le lierait à d'autres ambiguïtés et à d'autres incertitudes<sup>16</sup>. C'est l'enquête qui sera menée ici, non pas à la manière d'Agatha Christie mais à celle d'Edgar Allan Poe, qui postule que, si dans le monde, malgré les apparences, l'effet produit sa cause tout autant que la cause produit son effet, en littérature c'est bien la première proposition qui s'applique<sup>17</sup>.

## The Lawyer's Story

En l'occurrence, cet *effet* est le sujet, immédiatement dévoilé, de la nouvelle : un honnête avoué de Wall Street<sup>18</sup> (c'est ainsi que se présente le narrateur qui a engagé Bartleby) entreprend en effet de raconter, des années après, un épisode de

<sup>16</sup> « [...] dans la construction du plan d'une fiction littéraire, nous devons nous efforcer d'arranger les incidents de telle façon qu'il fût impossible de déterminer si un quelconque d'entre eux dépend d'un autre quelconque ou lui sert d'appui. » Edgar Poe, *Contes, essais, poèmes*, édition de Claude Richard et Jean-Louis Maguin, Paris, Bouquins, 1989, p. 1179.

<sup>17</sup> « L'effet semble suivre la cause de la manière la plus naturelle et la plus calculée, mais, dans la véritable construction, la cause [...] est positivement amenée par l'effet. » À propos de *Night and Morning*, de Bulwer. Cité et traduit par Claude Richard. Claude Richard, *Edgar Allan Poe, journaliste et critique*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 556.

<sup>18</sup> Le personnage est un stéréotype. Celui du scribe aussi. Les premières lignes de la nouvelle y font allusion, ainsi que les emprunts de Melville à James A Maitland, qui fut un romancier à succès du XIXe siècle américain. L'un de ses romans, intitulé *The Lawyer's Story: Or, The Wrongs of the Orphans. By a Member of the Bar* (soit *L'histoire d'un homme de loi ou les torts des orphelins. Par un membre du Barreau*) est sans aucun doute une source clef de la nouvelle. Le premier chapitre du roman de Maitland parut, à titre publicitaire, à la fois dans *The New-York Daily Times* et dans le *New-York Daily Tribune*, le 18 février 1853 et puis en feuilleton dans le *Dispatch* jusqu'au 29 Mai 1853. Melville l'a certainement lu et peut-être même s'en amuse-t-il lorsque le narrateur évoque « une foule d'histoires » de copistes « qui feraient sourire les hommes d'un bon naturel ou pleurer les âmes sensibles [9] ». Le roman raconte, à la première personne, l'histoire d'un avocat qui engage un jeune copiste malheureux et l'aide à retrouver sa sœur, la seule famille qui lui reste. Il s'avère que les deux jeunes gens, Adolphus and Georgianna Fitzherbert, sont de sang royal et, qu'avec l'aide de l'avocat, ils retrouvent leur héritage. *Happy ending* qui est loin de rappeler la fin de Bartleby mais évoque tout de même le verset de Job que cite l'avoué lorsqu'il découvre le cadavre du copiste, comme dormant « avec les rois et conseillers ». La première phrase du roman de Mailand est étonnamment proche du texte de Melville. Cf. *"In the summer of 1843, having and extraordinary quantity of deeds to copy, I engaged, temporarily, an extra copying clerk, who interested me considerably, in consequence of his modest, quiet demeanor, and in his intense application to his duties.* » Cité par Dan McCall, *The silence of Bartleby*, op. cit, p. 2. « À l'été de 1843, ayant une extraordinaire quantité de titres à copier, j'engageais temporairement un clerc supplémentaire, qui m'intéressa énormément du fait de ses manières modestes, tranquilles et distinguées, et de son intense application au travail. » Notes de « Bartleby le scribe », Herman Melville, *Œuvres IV*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 2010, p. 1073, 1074. Pour une recension des sources probables de « Bartleby », voir la notice de cette édition. Philippe Jaworski y montre combien la trame narrative de la rencontre entre un avoué et un mystérieux copiste était courante dans les récits de l'époque.

sa vie qui le mit en présence d'un « scribe [...] le plus étrange qu'il [lui] ait été donné de voir ou dont [il eut] jamais ouï parler [9] ». L'homme de loi admet immédiatement et très volontiers que ses compétences se limitent à sa seule expérience étonnée du personnage et qu'il ne sait rien de certain à son propos :

Alors que je me fais fort d'écrire la vie entière d'autres copistes, pour Bartleby on ne saurait rien faire de tel. Je crois qu'il n'existe pas de matériaux qui permettraient d'établir une biographie complète et satisfaisante de cet homme. C'est une perte irréparable pour la littérature. Bartleby était de ces individus dont on ne peut rien apprendre de certain sinon en remontant aux sources et, en l'occurrence, celles-ci sont fort réduites. Ce que mes yeux étonnés ont vu de Bartleby et cela seul, voilà ce que je sais de lui - hormis pourtant un vague on-dit, un seul, qui sera rapporté plus loin [9, 10]<sup>19</sup>.

Cet étonnement, et le même constat d'*insuffisance*, se retrouveront, avec insistance, tout au long du récit. Ainsi que le note Philippe Jaworski, il est donc nécessaire, comme souvent chez Melville, d'interroger l'ignorance du narrateur et ce regard « modeste et indécis » qu'il prétend porter sur les événements : se déclarant incapable de tirer la leçon des événements qu'il a vécus, il attire en effet « la suspicion » sur sa « compétence herméneutique et le sens à donner au récit ». Son « appréhension incertaine, trop confuse ou trop sommaire pour avoir valeur de vérité » invite le lecteur à « prendre le relais en relisant le conte<sup>20</sup> ».

La mise en scène de l'incompétence du narrateur serait alors soit constat de l'impuissance du langage à rendre le monde, soit appel au lecteur à venir, dans la grande tradition augustinienne de l'obscurité qui permet la glose et le surplus de sens (que les philosophes n'ont pas manqué d'apporter). Cependant, si l'on poursuit cet examen du cas Bartleby en le rendant aux possibles du texte qui le porte, il est tout à fait cohérent d'interroger l'incompétence herméneutique du narrateur autrement et d'y voir un autre projet. Cette manière de ne pas tout dire, de maintenir l'incertitude, de détourner les faits même sous couvert d'ignorance ou d'incompétence, ne pourrait-elle pas être dissimulation ? Tous les commentateurs ou presque ont relevé la culpabilité qui marque le récit de l'avoué. Et si la duplicité en était le pendant ? Si le narrateur, dans un conte à la manière de Poe<sup>21</sup>, saisi par une sorte de démon de la perversité, disait tout en ne disant pas ? Si, comme Bartleby y insiste lui-même, dans une autre formule, adressée à l'avouée et par trois fois répétée, il n'était pas « particulier (« *I am not particular* [76, 77]) », ni original, ni

<sup>19</sup> "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. Bartleby was one of those beings of whom nothing is ascertainable, except from the original sources, and, in his case, those are very small. What my own astonished eyes saw of Bartleby, that is all I know of him, except, indeed, one vague report, which will appear in the sequel"[8]

<sup>20</sup> Philippe Jaworski, « Notice générale » aux *Contes*, Herman Melville, *Œuvres IV*, op. cit., p. 1062.

<sup>21</sup> Dès le 3 décembre 1853, un critique anonyme remarquait dans *The Literary World* que *Bartleby* était « a Poeish tale »

exigeant, ne serait-ce pas alors le narrateur qui révélerait, comme tous les narrateurs, au fond, et en particulier ceux d'Edgar Poe, une maîtrise singulière de l'intrigue<sup>22</sup> ? Ce serait alors une tout autre affaire.

## « Bartleby, » I roared. [36]

Si l'on se limite uniquement aux faits rapportés, la voici cette affaire, exposée en quelques phrases : le narrateur, homme de loi installé à Wall Street, voit son étude occupée par un inconnu qui refuse d'abord de faire ce pour quoi il est payé, puis s'installe carrément dans les murs et finit par en chasser l'occupant légitime ; celui-ci plutôt que de se défendre, préfère déménager. Il faut l'intervention des nouveaux locataires pour finalement chasser l'énergumène de l'étude et celle de la police pour le déloger ensuite de l'immeuble car il a élu domicile dans l'escalier. Le squatteur est alors enfermé pour vagabondage (ce qui est pour le moins paradoxal pour quelqu'un qui refuse de bouger) et se laisse mourir de faim en prison où l'avoué découvre son corps, près du mur d'enceinte<sup>23</sup>. Plusieurs années après, l'homme de loi, toujours sous le choc, décide de raconter son histoire.

Ainsi rapportée, l'affaire étonne d'autant plus que le narrateur insiste avant tout sur son incapacité à se débarrasser de l'intrus sans donner d'autre raison à sa résilience que son sentiment de culpabilité devant l'extrême politesse et le dénuement, matériel et affectif, du squatteur. Or cette extrême tolérance, de la part d'un avocat de Wall Street, confine à l'invraisemblance. Eu égard aux valeurs chrétiennes qu'il affirme on comprendrait un certain degré de patience, mais lorsque son employé refuse carrément de faire quoi que ce soit et reste planté au milieu de l'étude, perturbant le travail des autres et provoquant la perplexité des clients, on s'explique difficilement qu'un homme de loi, se présentant de surcroît comme ayant le sens des affaires, ne réagisse qu'en s'enfuyant ? Ou est-ce cela, précisément, « l'effet Bartleby » ? C'est, bien certainement, ce dont le narrateur tente de persuader son lecteur. Car, de toute évidence lui-même remarque l'incongruité de sa curieuse résilience. Son récit, se présentant comme une tentative d'explication, se transforme donc en une plaidoirie étrange qui cherche à excuser le patron de *ne pas* avoir renvoyé son employé.

À un second niveau, cependant, le narrateur a réussi à détourner l'attention : le fait qu'il ne soit pas parvenu à chasser le copiste, alors qu'il insiste sur sa normalité d'honnête homme et sa compétence d'avoué, fait de Bartleby une énigme. Plus la

---

<sup>22</sup> À propos de la notion d'intrigue chez Poe, je me permets de renvoyer à Marie Blaise, « Mallarmé, Poe : la personne analogue », *Mallarmé Herméneute*, Thierry Roger (dir.), 2014. <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?mallarme-et-poe-la-personne.html>

<sup>23</sup> Il existe une version plus brève de l'épisode dans laquelle Bartleby meurt dans sa cellule. Herman Melville, *Œuvres complètes IV*, op. cit. p. 1084.

situation est absurde, plus le personnage du copiste est présenté comme exceptionnel. Et le narrateur éloigne ainsi son lecteur de la question initiale, du coup d'apparence si triviale, vis à vis de cette exception, qu'il ne peut qu'hésiter à la poser à nouveau : pourquoi l'avoué n'a-t-il pas simplement renvoyé son copiste ? Tout simplement parce que celui-ci constituait une exception et que, devant l'exception, la normalité s'annule. L'homme de loi s'est effacé derrière Bartleby, il a disparu dans « l'effet » produit par la formule. Et si c'était son but ?

Il n'y parviendrait pas tout à fait. Car, à un troisième niveau, duplicité, démon de la perversité ou culpabilité, l'avoué revient sur ses hésitations et la nature ambivalente de ses relations à Bartleby, vantant sa tolérance mais décrivant aussi les accès de violence qu'il parvient de justesse à calmer, et même le désir de meurtre qui le saisit. Du coup il ne permet pas à son lecteur d'oublier véritablement la question. Pourquoi n'a-t-il pas simplement renvoyé son copiste ? Puisque le récit ne fournit jamais d'autre réponse qu'un « je n'ai pas pu » (le mettre à la porte) et une seule justification, conçue sur le modèle de « parce que c'était lui, parce que c'était moi », à ce troisième niveau, l'affaire, en quelque sorte, déborde de l'exceptionnel pour pénétrer dans la sphère de l'intime. Gilles Deleuze, après Philippe Jaworski<sup>24</sup>, et d'autres encore, relèvent d'ailleurs des indices du caractère amoureux de la relation – et puis Melville n'était-il pas bisexuel ? Mais pas de Montaigne ici, ni de La Boétie. Bartleby et le narrateur ne sont jamais sur un même plan d'existence. Le récit de Melville dit autrement : « je n'ai pas pu » le mettre à la porte « parce que j'étais moi, parce qu'il était lui ». Ce n'est plus là la formule de l'amour, mais ce pourrait être celle de la haine. D'autant que si la nouvelle n'est pas une histoire d'amour, elle dit, bien certainement, un conte de mort puisqu'au bout du récit Bartleby, on l'oublie trop souvent, meurt. Or, il faut bien le noter, dans l'effet de sidération provoqué par le personnage, cette mort même est comme escamotée, d'autant que dans la scène aux Tombes, en une sorte de magistrale dénégation, ou formation de substitution si l'on préfère, l'avoué représente Bartleby dormant « avec les rois et les conseillers [77]<sup>25</sup> » dans une prison qui, prenant des allures de tombeau égyptien<sup>26</sup>, vise l'éternité. La culpabilité que le narrateur ne cesse de mettre en avant acquiert alors un autre sens et lui se révèle sous le jour d'une autre formule, celle du masque et de la plume.

<sup>24</sup> Philippe Jaworki, *Melville, Le désert et l'empire*, Presses de l'École normale Supérieure, Paris, 1986.

<sup>25</sup> Le narrateur cite un verset du Livre de Job : « Pourquoi ne suis-je pas mort au sortir du sein, n'ai-je péri aussitôt enfanté ? [...] Maintenant je serai couché en paix, je dormirais d'un sommeil reposant, avec les rois et les grands ministres de la terre qui se sont bâti des mausolées ou avec les princes qui ont de l'or en abondance et de l'argent plein leur tombe (Job, 3, 11, 13,15) ». La Bible de Jérusalem, Editions du Cerf, Paris, 1998, p. 898.

<sup>26</sup> « *The yard was entirely quiet. It was not accessible to the common prisoners. The surrounding walls, of amazing thickness, kept off all the sounds behind them. The Egyptian character of the masonry weighed upon me with its gloom* » [84]. C'est d'ailleurs parce que la prison de New York avait été construite en 1838 dans l'esprit de *l'Egyptian revival* qu'elle a été surnommée The Tombs.

## « Call me Ismahel. »

Sans doute parce que, comme l'écrit Pierre Bayard, « le « je » est naturellement porteur de soupçon, et [que] celui-ci ne doit pas seulement s'entendre au détriment de l'accusé, mais aussi à son avantage<sup>27</sup> », les lectures concernant le narrateur oscillent entre les deux pôles : il est soit présenté comme un brave homme, pas très malin mais humaniste tout de même, l'américain type en quelque sorte, qui essaie de comprendre ce qui le dépasse (en l'occurrence l'attitude de son scribe et le sens de sa fameuse formule), soit comme un avocaillon, toujours pas très malin, qui essaie de présenter avantageusement son rôle, pas très propre, dans une affaire qui a conduit à la mort de l'un de ses employés. Rarement, pour ainsi dire jamais, cette ambiguïté n'est perçue comme duplicité. Pourtant un homme de loi qui prend la plume pour rendre compte d'une mort étrange, à laquelle il est intimement lié, tout en affirmant son inaptitude à la comprendre et une culpabilité singulière à cette incapacité, cela ne devrait-il pas susciter, au moins, quelque soupçon ? Gilles Deleuze le remarque :

Peut-être Bartleby est-il le fou, le dément, le psychotique ("un désordre inné et incurable de l'âme"). Mais comment le savoir si l'on ne tient pas compte des anomalies de l'avoué, qui ne cesse de se conduire très bizarrement<sup>28</sup> ?

Alors que la première traduction (en 1951) de Pierre Leyris fait de Bartleby un écrivain<sup>29</sup> et que la tradition s'est perpétuée sous des formes multiples au point que Enrique Vila Matas considère le copiste, dans *Bartleby y compañía*, comme le modèle de tous les écrivains qui ont cessé d'écrire ou qui n'ont rien écrit, Bartleby, dans la nouvelle, n'est jamais *auctor* mais toujours *scriptor*. Si quelqu'un devient écrivain dans l'affaire, c'est l'homme de loi. La nouvelle se présente d'ailleurs en son commencement comme une autobiographie qui, elle-même, se transforme en un portrait incomplet du scribe et des réactions qu'il provoque ou, plutôt, ne provoque pas. Melville a déjà utilisé le procédé dans *Moby Dick* : le roman s'ouvre, dans ses premiers chapitres, comme l'autobiographie d'Ismahel, mais il délivre en fait, à la troisième personne, le portrait, tout aussi inaccompli d'Achab et le récit de sa furieuse poursuite. Et de même qu'Ismahel soutient l'impossibilité de dire toute la vérité de la baleine<sup>30</sup>, l'avoué déclare que composer la biographie de Bartleby est impossible. Tous les deux, cependant, s'affirment comme à l'origine des conditions de possibilité d'un récit qu'ils revendiquent. Personne n'a songé à faire du capitaine

---

<sup>27</sup> Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Minuit, [1998], 2002, p. 73.

<sup>28</sup> Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 97.

<sup>29</sup> Le titre que Pierre Leyris donne à sa traduction chez Gallimard en 1951 est en effet « Bartleby l'écrivain ». Pour *Delta* (édition citée) ce sera simplement « Bartleby ». La réédition du texte chez Gallimard (édition citée) rétablit « Bartleby le scribe ».

Achab une figure emblématique de l'autorité moderne, la grande majorité des lectures de *Moby Dick* confèrent ce rôle à Ismahel. Dans « Bartleby », en revanche, c'est le copiste lui-même qui est élevé à cette dignité, sans aucun doute parce qu'un copiste, cela *écrit* mais, aussi, parce que Bartleby serait une manière de précurseur de Bouvard et Pécuchet et, surtout, parce qu'après le moment théorique de la littérature, chacun *sait* qu'un écrivain est toujours, avant tout, un copiste. Par ailleurs une raison plus contextuelle au sacre de Bartleby est souvent avancée : en 1853, Melville, contraint, pour des raisons financières, à écrire des nouvelles, ne s'est-il pas, vraisemblablement, identifié à la résistance passive de son scribe ? Peut-être, mais cela ne conduit en rien à négliger l'avoué, au contraire. Contre la tendance contemporaine à lire la nouvelle de manière presque allégorique, il faut rappeler qu'hommes de loi et copistes sont des personnages types de la littérature newyorkaise de l'époque et que le choix de Melville de conter une « histoire de Wall Street » est d'abord significatif dans ce contexte où les deux personnages sont quasiment indissociables. D'ailleurs la parenté de procédés qui existe, dans le jeu de mise en scène de l'autorité et des (in)compétences herméneutiques, entre *Moby Dick* et « Bartleby » (et d'autres textes de Melville) ne permet pas de laisser l'avoué s'effacer derrière son copiste. Ainsi, dans la première phrase du roman, le narrateur lève son masque (au sens double de l'expression) en demandant à ce qu'on l'appelle Ismahel ; celui de la nouvelle ne se nomme jamais et les autres personnages sont tous désignés par des surnoms. Seul Bartleby, qui meurt, porte un nom propre. Dans le roman, Achab et tout son équipage disparaissent dans l'assaut final de la baleine et Ismahel reste seul, sauvé par un cercueil-bouée pour, comme le dit l'épilogue citant le Livre de Job, venir « dire » l'histoire. Dans la nouvelle, les trois employés de l'étude disparaissent presque complètement du récit<sup>31</sup> au moment où le narrateur déménage, et Bartleby meurt aux Tombes, salué par un autre verset du Livre de Job. L'avoué reste donc seul, lui aussi, pour dire son conte. Comment alors ne pas prêter une attention toute particulière à ce qui lie, dans le personnage, comme chez Ismahel, le masque et la plume ?

D'ailleurs, à défaut du masque d'Ismahel, l'exilé, le mélancolique, une statuette pourrait bien avoir valeur d'emblème dans la nouvelle. Par deux fois le récit de l'homme de loi fait allusion au buste de Cicéron en plâtre français qui décore son étude ; Cicéron l'Avocat, dont les reproductions de pacotille se retrouvent probablement chez tous les (mauvais) hommes de loi de Wall Street mais aussi Cicéron, orateur remarquable (quand Bartleby est pratiquement muet), fin

<sup>30</sup> Il n'est pas le seul dans le roman : les « étymologies » fournies par « feu le pion d'un lycée que la phtisie emporta », « élimé de costume et de cœur » et qui passe son temps à épousseter les couvertures de livres qu'il n'ouvre pas, ou les « citations et extraits » choisis par « l'assistant bibliothécaire adjoint », « vrai bûcher besogneux et vermiculaire » qui appartient « sans espoir à cette race épuisée et blême qu'aucun vin de ce monde ne réchauffera jamais », sont encore deux exemples de cette autorité problématique que Melville met en scène sur le seuil de *Moby Dick*.

<sup>31</sup> À une exception près, significative, comme on le verra.

politique, traducteur et vulgarisateur de Platon, qui reprend l'idée que le *thaumazein*, l'émerveillement qui, comme un tourbillon, saisit Théétète abasourdi par le discours de Socrate, est l'origine de la philosophie. Et si, donc, ce Cicéron de plâtre était placé là comme une enseigne pour signifier que ce narrateur empêtré n'est pas aussi borné qu'il le laisse paraître ? Si le texte est construit, comme les contes de Poe, sur l'effet qu'il produit, la sidération et le sentiment de culpabilité qui saisissent (prétendument ?) l'homme de loi devant Bartleby devraient trouver leur pendant dans l'effet d'émerveillement que la narration produit sur son lecteur. Et l'intrigue qui, pour paraphraser Poe, donne *la philosophie*<sup>32</sup> du texte, c'est-à-dire le principe de sa composition, doit servir cet effet. Or donc reprenons la « méthode » du « Corbeau » : pour produire chez son lecteur un sentiment de mélancolie, Poe imagine l'effet de la répétition mécanique d'une formule, *nevermore*, sur un jeune veuf, enfermé dans une chambre close. Quelle est donc la cause que produit l'effet Bartleby ?

## Une histoire de Wall Street.

Recommençons tout autrement. Comme le rappelle le sous-titre de la nouvelle, l'affaire se passe à Wall Street<sup>33</sup>, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Cela fait alors plus d'une cinquantaine d'années que, selon le récit national américain, vingt-quatre négociants se sont entendus, sous un platane (Buttonwood...) de la « rue du mur », créant ainsi, la bourse de New-York en 1792. Au début de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, New-York, la ville natale de Melville, celle où il revient après ses voyages et où il mourra, est en passe de devenir la place financière majeure du monde occidental mais elle ne l'est pas encore. Allan, le frère aîné de Melville avec qui Herman et sa femme ont partagé un appartement, était un homme de loi de Wall Street<sup>34</sup> et, comme le narrateur de Bartleby, il a occupé quelque temps le poste de conseiller à la cour de la Chancellerie, jusqu'à ce que la Constitution de 1846 abolisse le titre. Dans la ville, la grande richesse de commerce et d'industrie côtoie la pauvreté terrible des immigrants, irlandais essentiellement au début des années cinquante. Les émeutes et les guerres entre les gangs sont communes<sup>35</sup>. Les grèves se

<sup>32</sup> Cf. la fiction qu'Edgar Allan Poe écrit à propos de la composition du « Corbeau » : *The Philosophy of Composition*, que Baudelaire traduit par « La Genèse d'un poème ».

<sup>33</sup> Wall Street signifie littéralement « la rue du mur ». Comme chacun le sait, cependant, si un mur peut en cacher un autre, un nom peut aussi cacher un autre nom. Initialement, il s'agirait en fait de la rue des wallons – en néerlandais *waal* – autrement dit des belges francophones qui vivaient en Nouvelle-Néerlande au XVII<sup>e</sup> siècle. Toutefois ceux-ci y avaient construit un mur pour marquer la limite nord de la ville et se protéger des indiens et des anglais. Lorsque les anglais s'emparent de la ville, qu'ils rebaptisent New York, ils appellent la rue « Wall Street ». L'importance des murs dans la nouvelle est telle que l'anecdote mérite d'être mentionnée.

<sup>34</sup> Mais les hommes de lois ne manquent pas dans l'entourage et la famille de Melville.

<sup>35</sup> C'est le sujet de *Gangs of New-York* de Martin Scorsese (2002) dont l'action commence en 1846.

répètent. Pendant les années quarante, le mouvement ouvrier, sans jamais atteindre la réussite qu'il put avoir dans l'Europe en 1848, ne cesse de se développer, en même temps que le capitalisme de marché dont Wall Street va devenir le cœur. Le droit à la propriété est le sujet de toutes les polémiques. Walt Whitman écrit en 1850 que « *New York is the most radical city in America* <sup>36</sup> » C'est dans ce contexte que le narrateur de la nouvelle décrit ses « occupations premières - le notariat, la chasse aux titres et l'établissement de toute sorte de pièces abstruses » [22]. Le récit se situe dans un passé assez proche du présent de la narration. Les allusions au contexte historique et géographique sont très abondantes. Il est évident que, loin de se présenter comme un conte délié de toute référence historique, le texte s'ancre dans un présent spécifique, qui en légitime le sous-titre, curieusement négligé, parfois même par les interprétations les plus politiques de la nouvelle. À quelques exceptions près cependant, comme la lecture très précise de Barbara Fowley qui replace « Bartleby » dans le New York du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>.

La ville et ses alentours sont représentés dans le discours de l'avoué à travers des noms de lieux et de personnes aisément identifiables : Wall Street, Broadway, Trinity Church, The Custom House (où Melville travaillera durant des années) et encore, Jersey City, Manhattanville, Astoria... John Jacob Astor, grand spéculateur financier, plusieurs fois milliardaire et selon les historiens, l'homme le plus détesté de la ville à sa mort, que le narrateur se vante d'avoir connu et avec qui il aurait fait quelques affaires, a disparu en 1848. Monroe Edwards, le « *gentleman forger* [84] », auquel fait allusion le gardien de la prison des Tombes, est mort en 1847. Et, comme on le verra, un autre fait-divers est au cœur de la nouvelle. Tous les noms de lieux évoquent des endroits plutôt aisés, qui correspondent au statut social que se donne le narrateur. John Jacob Astor est le propriétaire de la plus grande partie de Lower Manhattan et, au-delà, des lieux (Hoboken, Astoria) que visite le narrateur lorsqu'il fuit le centre-ville. D'autres noms évoquent aussi l'actualité : en 1847 un scandale immobilier qui touche Trinity Church, deux fois mentionnée dans la nouvelle, secoue la ville. Comme le montre l'enquête de Barbara Fowley, l'étude située à Wall Street appartient très probablement soit à Astor, soit à Trinity. Aussi, lorsque l'homme de loi essaie de « raisonner » avec Bartleby pour le convaincre de quitter son étude en lui demandant « Quel droit au monde avez-vous de rester ici ? Payez-vous un loyer ? Payez-vous mes impôts ? Ou bien ces bureaux sont-ils à

<sup>36</sup> *The Correspondence of Walt Whitman*, ed. Haviland Miller, volume 1, p. 46. New York University Press, New York, 1961- 1977 pour l'édition des six volumes.

<sup>37</sup> Barbara Fowley, "From Wall Street to Astor Place: historicizing Melville 's Bartleby", *American Literature*, Volume 72. Number 1, Duke University Press, March 2000, p. 87-116. Cette partie de l'étude lui est redevable en bien des points.

vous<sup>38</sup> [57] » ces questions ne peuvent manquer d'évoquer, aux yeux des lecteurs, contemporains les conflits politiques quotidiens.

Or, pour aussi abondantes que soient les références historiques, les allusions à John Jacob Astor, à Trinity Church, aux foules, aux loyers et aux impôts dont l'avoué doit s'acquitter (contrairement à Bartleby), celles-ci ne sont jamais mises en perspective et n'apparaissent que fragmentées, dissoutes presque dans le discours du narrateur. Liant cette dispersion avec le sentiment de culpabilité qui, selon elle, est l'effet premier du texte (tout en n'étant jamais référé à quelque chose de précis dans la nouvelle), Barbara Fowley en conclut que la culpabilité que le narrateur ne cesse d'exprimer est le reflet des positions ambiguës de Melville face à l'actualité. L'hypotexte qui l'intéresse n'est donc pas celui qui est constitué par le discours de l'avoué, dont, d'après elle, Melville se moque ostensiblement, mais un autre, dont lui-même n'aurait pas eu conscience. En conséquence, contrairement à ce que l'abondance de détails historiques aurait pu laisser croire, contextualiser la nouvelle requiert un travail de « détective-psychanalyste » :

In order to historicize the tale fully, however, it is necessary to engage in a certain amount of political - and, it turns out, psychoanalytic-detective work. History in "Bartleby" must be reconstructed from what has been repressed, fragmented, and displaced to the margins of the text<sup>39</sup>.

Parmi tous ces échos fragmentés de l'histoire ne manquerait-il pas quelque chose dont la disparition expliquerait que la transcription du passé proche souffre à ce point d'un défaut de perspective ? Un événement majeur de la vie de la ville au XIX<sup>e</sup> siècle que Melville aurait « refoulé, fragmenté, déplacé » dans la nouvelle ? Très vite, les événements d'Astor Piazza en 1849 s'imposent. Évoquons-les brièvement. Dans l'Amérique de ce milieu de XIX<sup>e</sup> siècle, les revendications ouvrières sont plus troubles que la critique « marxiste » de Bartleby ne l'aurait sans doute souhaité. Elles se doublent souvent de revendications ou d'actions racistes, contre les sociétés anti-esclavagistes par exemple. Elles sont ouvertement anti-anglaises et affirment aussi la suprématie des américains de naissance contre les nouveaux immigrants. En mai de cette année 1849, le très célèbre acteur anglais William Macready jouait *Macbeth* à l'Astor Opera House, tandis qu'un acteur américain très populaire, Edwin Forest, se produisait dans le même rôle dans un théâtre du Bowery. Le 7 mai une foule d'admirateurs de Forest accueille la représentation de Macready avec toutes sortes de projectiles. Le 8 les mêmes s'attaquent, sur Broadway, à une société anti-esclavagiste qui célébrait l'anniversaire de sa création. Melville fait

<sup>38</sup> "What earthly right have you to stay here? Do you pay any rent? Do you pay my taxes? Or is this property yours?" [64]

<sup>39</sup> « Dans le but d'historiciser complètement la nouvelle, il est nécessaire d'engager un certain travail d'ordre politique et aussi, on s'en aperçoit vite, de détective-psychanalyste. L'histoire dans "Bartleby" doit être reconstruite à partir de ce qui a été refoulé, fragmenté, déplacé dans les marges du texte. » *Ibidem*, p. 87. [Ma traduction].

partie des cinquante signataires d'une lettre d'excuses présentée à l'acteur anglais par des personnalités de la ville, lui demandant expressément de ne pas renoncer à se produire. Le 10 mai 1849, la police ouvre le feu sur les 25'000 personnes rassemblées sur l'Astor Piazza qui menaçaient la tenue d'une nouvelle représentation, tuant une trentaine de personnes et en blessant des dizaines d'autres. Dans l'imaginaire américain *Astor Piazza* devient *Massacre Place* ; l'émeute est comparée aux mouvements de révolte qui ont eu lieu en Europe, et surtout en France, l'année précédente. Au moins un journal incrimine les signataires de la lettre et les accuse d'avoir provoqué les meurtres de dizaines d'innocents.

Or rien à propos de l'émeute n'est mentionné dans la nouvelle ni, plus généralement, dans les écrits de Melville, qui habite pourtant deux pâtés de maisons plus loin seulement. Sans doute, comme le relève Barbara Fowley, que sa terreur des foules violentes, qu'il mentionne à plusieurs reprises, n'est pas pour rien dans ce silence. Sans doute aussi, que le racisme et, comme le dit pudiquement l'anglais, le « nativisme » des émeutiers a pu choquer celui qui a conçu le *Pequod* comme le « navire de l'humanité ». Pour la « détective-psychanalyste », en tout cas, « Bartleby » constitue, de manière détournée et déplacée, le *mea culpa* absent de l'œuvre de Melville<sup>40</sup> : la culpabilité du narrateur est celle de l'auteur, le massacre des innocents sur l'Astor Piazza<sup>41</sup> est représenté dans le quasi *meurtre* de Bartleby que la négligence de l'avoué a causé.

Rien, cependant, comme Barbara Fowley l'admet elle-même, ne relie explicitement la nouvelle aux événements de *Massacre Place* et, pour rendre plus convaincante son analyse, elle doit faire appel à l'œuvre de Melville dans son ensemble. Cela, cependant, n'enlève rien à sa lecture, lorsqu'elle affirme, contrairement à la grande majorité des interprétations, que « Bartleby » n'est pas une « histoire de Wall Street » « allégoriquement » mais tout à fait *concrètement* : le récit fait abondamment référence à des lieux et des personnes spécifiques, à des événements dont on peut constater des traces ; il évoque les conflits sociaux et politiques de l'époque, à commencer par les polémiques à propos de la propriété privée. Et le lien que l'article explicite entre la culpabilité qui affleure du discours du narrateur et le « meurtre » de Bartleby est, en lui-même, d'autant plus intéressant qu'il permet de comprendre pourquoi le texte se présente, en quelque sorte, comme une allégorie en latence : il manque quelque chose à cette histoire pour faire sens. Nous dirons donc, comme Barbara Fowley, que si la réalité sensible, historique, dont le récit témoigne, fait signe vers autre chose à travers son

<sup>40</sup> "Bartleby, " *I am suggesting, is, in disguised and displaced form, the missing " mea culpa" in the corpus of Melville's works.*" Barbara Fowley, "From Wall Street to Astor place: historicizing Melville 's Bartleby", *op. cit.*, p. 103.

<sup>41</sup> Le titre du recueil dans lequel paraît « Bartleby », the *Piazza Tales*, donnerait aussi raison à Barbara Fowley.

éclatement, c'est bien que le texte est le résultat d'un effacement dont la culpabilité *suspendue* qui transpire dans toute la nouvelle montre assez la nature.

Contrairement à elle, cependant, nous ne chercherons pas ce qui a été effacé dans la vie de Melville. Le fait que le narrateur lui-même indique comment trouver une justification à l'incomplétude du sens dans la sorte d'appel à la transcendance qui clôt la nouvelle (« *Ah, Bartleby! Ah, humanity!* » [88]) et le dégage ainsi de toute responsabilité terrestre ; l'effet de sidération qu'il cultive dans tout ce qui touche à la description de ses réactions face à l'employé récalcitrant ; la duplicité avec laquelle il manie le masque et la plume (qui le fait presque disparaître derrière son copiste) ; ses stratégies de défense enfin, qui semblent toutes avoir le même but (le délier de Bartleby et de sa mort), tout cela, enfin, montre que l'événement manquant appartient à la diégèse et non à la vie de l'auteur. Mais nous pouvons maintenant répondre à la cette question : quelle est la cause de l'effet Bartleby ? Un meurtre.

## La galerie des masques

C'est à propos de sa référence à une autre affaire que celle de Massacre Place que le narrateur commet une erreur qui autorise à relire la nouvelle tout autrement. Comme il s'agit d'une banale affaire de droit commun, Barbara Fowley ne la mentionne qu'en passant. Pourtant le narrateur lui accorde une importance certaine puisque le fait divers constitue la plus longue occurrence de l'irruption de l'actualité newyorkaise dans la nouvelle. Il s'agit du meurtre de Samuel Adams par John C. Colt.

Mais reprenons, cette fois plus en détail, le récit de Melville. Le narrateur, se présentant comme un homme de loi « d'un certain âge » [9], sans ambition pour le brillant des plaidoiries, aimant plutôt le confort d'une vie douillette passée à régler les affaires des riches [10,11], vient d'exposer à son lecteur sa grande connaissance des copistes et l'exception que représente Bartleby, dont il entreprend l'histoire pourtant, d'après lui, impossible. Il commence par se décrire, avec son bureau<sup>42</sup>, ses employés, ses affaires - une telle représentation étant indispensable, selon lui, pour « faire comprendre de manière adéquate le personnage principal qui va être introduit » [10]. Précisément, ses affaires, à l'époque, viennent de se développer de si importante manière que, les trois personnes employées dans son étude lui

<sup>42</sup> L'espace de l'étude est représenté de manière particulièrement précise et simple. Il est divisé en deux. Un premier espace est constitué par le bureau du narrateur, bientôt partagé avec Bartleby dont le pupitre est alors isolé par un paravent vert pliable. Un second espace, séparé du premier par « des portes à double battant de verre dépoli », constitue le lieu de travail des trois autres employés de l'étude. Deux fenêtres font face à deux murs, l'un intérieur, est blanc, l'autre, extérieur, est noir. Dans l'esprit du narrateur, cet arrangement allie « *privacy* » and « *society* ».

paraissant désormais insuffisantes pour les mener à bien, il publie la petite annonce qui lui amènera Bartleby [22]. Turkey, Nippers et Ginger Nut, ses trois employés, transfuges évidents d'un roman de Dickens, comme il a souvent été noté, ne correspondent guère au personnel attendu chez un avocat d'affaires de Wall Street, suffisamment réputé et « sûr » pour avoir été en affaires avec « feu John Jacob Astor » dont le nom qui résonne comme d'un « tintement de milliards » est trois fois répété dans le paragraphe [11]. Dindon, comme traduit Pierre Leyris, est un anglais « trapu et bedonnant » [13] de l'âge de l'auteur, ivrogne et sale, qui tâche ses copies et est incapable de tout travail sérieux après le déjeuner. Lagrinche<sup>43</sup>, le second, un jeune homme maigre et pâle, est dévoré par « deux puissances malignes, l'ambition et l'indigestion ». Il a la mine d'un pirate et trempe manifestement dans des affaires louches. Le troisième, Gingembre, est un gamin surtout chargé de ravitailler l'étude en pommes et biscuits au gingembre. Si Dindon ne peut plus travailler après l'heure de midi, Lagrinche est incapable, à cause de sa mauvaise digestion, de tout effort avant le déjeuner. Ainsi, dit le narrateur qui s'accommode apparemment de toutes ces bizarreries avec une bonne volonté qui prélude à la suite, chacun est comme une sentinelle qui monte la garde à son tour [21, 29].

Le but de cette longue introduction n'est pas seulement de faire rire ou alors, comme le dit Gilles Deleuze<sup>44</sup>, c'est de faire rire *violemment*. Turkey renvoie au narrateur sa propre image, explicitement dans le texte<sup>45</sup>, et Nippers ressemble, par son âge, sa silhouette, sa pâleur, à Bartleby : les deux évadés de l'œuvre de Dickens constituent des doubles déformés des deux personnages principaux. À moins que l'on ne considère que la plaidoirie contrefaite du narrateur ne contrefasse Turkey et Nippers en homme de loi humaniste et copiste honnête et silencieux, le colérique bedonnant ivrogne en chrétien tempérant, l'ambitieux soumis aux indigestions en anorexique mélancolique. L'inversion des caractères à midi, la longueur de l'introduction, l'affirmation du narrateur concernant l'extrême importance de ces personnages pour le récit, pourraient porter à le croire - comme encore le fait que Turkey et Nippers sont des surnoms et que le narrateur ne se nomme jamais ; ou que le gardien de prison, à la fin de la nouvelle, trouve que Bartleby ressemble à un faussaire. Resterait alors, au cœur de la nouvelle, Ginger Nut pour qui, nous dit-on, le monde se réduit à une noix - ces mêmes noix avec lesquelles on fabrique les biscuits dont se nourrit le copiste.

<sup>43</sup> « Pincettes » dans la traduction de Philippe Jaworski dans la Pléiade [op. cit.] ; « Pince-nez » pour Jean-Yves Lacroix, chez Allia, 2013.

<sup>44</sup> Voir plus haut, Bartleby est « un texte violemment comique ».

<sup>45</sup> Le narrateur rapporte qu'un samedi après-midi (Turkey est toujours pire les samedis après-midi) il essaie de le persuader de prendre une sorte de retraite à mi-temps et de ne plus venir que le matin. Mais Turkey, appelant à une « parenté de sentiments » (« *fellow feeling* »), lui fait remarquer qu'ils se font vieux « *tous les deux* » [15, 16]. Le narrateur lui offre l'un de ses propres habits, « un douillet vêtement ».

Le jeune homme qui apparaît un matin à la porte de l'étude pour répondre à l'annonce de l'avoué se nomme Bartleby. Il est le seul personnage à porter un nom propre, dont l'origine pourrait être « *barter* » qui signifie « troc » : encore une affaire de change.

Je vois encore cette silhouette lividement propre, pitoyablement respectable, incurablement abandonnée ! C'était Bartleby [23]<sup>46</sup>.

Saisi par cette « présence immobile », qui contraste avec celle de ses autres employés, l'homme de loi engage immédiatement Bartleby et le place dans son propre bureau, derrière un paravent, le soustrayant ainsi à la vue de tout le monde. Le copiste commence à copier avec acharnement comme s'il était affamé de copies et se gorgeait de documents [24]. Seul signe que quelque chose ne va pas : « il écrivait toujours silencieusement, lividement, machinalement [24] ». Le premier incident se produit le troisième jour, lorsque l'homme de loi demande à Bartleby de collationner un document. Il réitère trois fois son ordre et Bartleby répond par trois fois, d'un ton parfaitement calme, qu'il préférerait ne pas : « *I would prefer not to* ».

On connaît la suite et, comme il est impossible ici de reprendre véritablement le récit dans le détail, contentons-nous d'en évoquer quelques éléments. Notons d'abord la récurrence du « merveilleux » dans la nouvelle. À chaque fois que Bartleby utilise sa formule, le narrateur se dit saisi, abasourdi, stupéfait, mais le texte anglais utilise invariablement un même terme, celui de *wonder* qui signifie « merveille », au sens fort que le terme pouvait revêtir pour le français médiéval.

C'est un fait assez fréquent que si un homme se voit contrecarrer d'une manière toute nouvelle et violemment déraisonnable, il commence à être ébranlé dans ses convictions les plus patentes. Il commence bel et bien à soupçonner vaguement que la justice et la raison, quelques prodigieux [*wonderful*] que cela puisse être, sont entièrement dans l'autre camp<sup>47</sup>[29].

L'effet produit par la formule de Bartleby est bien comme l'émerveillement provoqué par Socrate : il fait vaciller la raison et les certitudes. Il évoque aussi le fantastique, tel que Todorov et d'autres après lui l'ont défini, puisque le narrateur est ébranlé dans ses « convictions les plus patentes » et que le réel, en quelque sorte, s'en trouve, pour lui, ébranlé. La vérité est rendue instable. Et justice et raison se troublent. Avec l'émerveillement, un autre élément s'inscrit au cœur du récit, c'est *l'occupation*.

---

<sup>46</sup> "I can see that figure now — pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn! It was Bartleby." [22]

<sup>47</sup> "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." [30]

Certain dimanche matin, l'envie prend l'avoué d'aller écouter un célèbre prêcheur à Trinity Church. Comme il est en avance, il décide de passer par son étude dont il a, par hasard précise-t-il, la clef sur lui. Mais sa porte est fermée, une autre clef dans la serrure, et c'est Bartleby qui lui ouvre, toujours aussi pâle, calme et ferme, mais en « bras de chemise et par ailleurs dans un déshabillé étrangement loqueteux ». Comment Bartleby s'est-il procuré une clef ? Des quatre existantes, la femme de ménage en possède une, Dindon une autre et le narrateur en a une troisième. Où était la quatrième avant d'appartenir à Bartleby ? Mystère : « Quant à la quatrième, j'en ignorais le détenteur » [38] précise l'avoué. Le copiste suggère à son patron d'aller faire deux ou trois fois le tour du pâté de maisons car, étant « fort occupé pour l'instant », il *préfère* ne pas « le recevoir au moment même » [38]. Une nouvelle fois « émerveillé », l'homme de loi s'exécute : « l'extraordinaire [*wonderful*] suavité » du copiste tuant dans l'œuf toute velléité de révolte. Il signale toutefois s'être senti comme émasculé (*unmanned*)<sup>48</sup>.

Si, dans la rue, attendant qu'on lui ouvre, l'avoué se déclare « fort inquiet de ce que Bartleby pourrait bien être en train de faire dans [son] étude en bras de chemise et, d'une manière générale, dans un appareil aussi débraillé un dimanche matin », à aucun moment cependant, il ne remet en question l'honnêteté ou la moralité de Bartleby, pas plus qu'il ne pense que son copiste, qui est « une personne éminemment protocolaire », pouvait être à travailler un dimanche, « dans une condition voisine de la nudité » de surcroît [39]. Lorsqu'il retourne à l'étude, Bartleby a disparu mais des traces évidentes subsistent qui montrent que le copiste y vit désormais à demeure, « sans assiette, miroir, ni lit » [40] : la forme d'un corps sur le divan, des miettes de biscuit au gingembre, du fromage... Ainsi donc ce que faisait Bartleby dans l'étude, en bras de chemise, un dimanche matin devient clair : il *occupait* les lieux. Mais de ce qui l'occupait fort lui-même en cet instant [38] nous ne saurons rien.

L'homme de loi fouille le pupitre de son copiste et y découvre un vieux bandana pesante aux coins noués qui contient « *a savings bank* », « une caisse d'épargne » [42]. Bartleby n'était donc pas si dénué de tout. Sans qu'aucun lien de cause à effet ne soit établi, l'avoué évoque « alors tous les mystères tranquilles » de son copiste et faisant le compte de ses « excentricités » (il ne lit pas, ne boit pas, ne va jamais nulle part, ne parle jamais de lui etc.), passe de « la mélancolie fraternelle » à la pitié et à la répulsion déclarant finalement le scribe incurablement fou et lui-même impuissant à le soigner [43, 44]. L'ambivalence est d'autant plus forte que la pitié de l'avoué lui avait représenté, quelques instants auparavant, la solitude de celui qui

---

<sup>48</sup> "Indeed, it was his wonderful mildness chiefly, which not only disarmed me, but unmanned me, as it were. For I 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." [42]

est réduit à vivre dans un immeuble de Wall Street, aussi déserte la nuit et le dimanche que Petra et les ruines de Carthage. Pour la première fois de sa vie, avait-il précisé, il éprouvait « une insurmontable et lancinante mélancolie », « Mélancolie fraternelle ! Car lui et moi étions tous deux fils d'Adam<sup>49</sup> [41]. ». Peut-être ne s'est-il pas souvenu, à cet instant de son récit, que les fils d'Adam sont Caïn et Abel. Ou si. En tout cas il précisera qu'il ne s'est pas rendu à Trinity Church, « les choses dont il avait été le témoin » le rendant « momentanément inapte à la fréquentation d'une église » [44]. Rien dans son récit pourtant, n'a semblé de nature à empêcher cette fréquentation. À moins, évidemment, que « ces choses » n'y soient pas représentées - ou seulement dans cette étrange remarque lorsque, juste avant d'être attiré par le pupitre, l'homme de loi a comme la vision d'un cadavre dans une morgue :

Le pressentiment que j'allais faire d'étranges découvertes m'envahit. La forme pâle du scribe m'apparut couchée parmi des étrangers indifférents dans un linceul glacial [41, 42]

La scène du dimanche est essentielle. Outre sa position centrale dans la nouvelle, la construction du récit la divise en deux : le maître des lieux n'est pas admis chez lui, part, revient pour visiter l'étude en l'absence du copiste. C'est le seul moment où Bartleby, apparemment, *sort volontairement de l'étude – et du récit*. Le seul moment aussi où il se déclare très occupé. La scène elle-même est doublée dans l'épisode où l'homme de loi, ayant renvoyé Bartleby, arrive très tôt le matin pour s'assurer du départ du copiste, trouve la porte fermée à clef et son employé qui répond, lorsqu'il heurte la porte : « Pas encore je suis occupé » [55]. Le dimanche et le midi sont des lieux de renversement du sens dans la nouvelle. Ils marquent la réciprocité de la cause et de l'effet, composant l'image spéculaire d'une scène décomposée en une série d'éclats de miroir qui se feraient face et que l'espace double de l'étude concrétise en quelque sorte, surtout si l'on se représente le point aveugle désigné par le paravent vert qui masque le pupitre de Bartleby. Les scènes du récit, d'ailleurs, se reproduisent plus qu'elles ne s'enchaînent. Ainsi la procession qui emporte Bartleby aux Tombes se produit elle aussi à midi [72]).

Après la scène du dimanche, les choses s'accélèrent. Désormais Bartleby doit partir. Quant à Dindon, Nippers et Ginger Nut, ils vont eux aussi disparaître rapidement du récit<sup>50</sup>. Le lendemain Bartleby refuse toute copie. Peu à peu le fantôme qu'il était déjà dans chaque description du narrateur, se fige, debout, immobile, muet, dans un coin de l'étude. Les visiteurs s'émeuvent, Wall Street jase, le narrateur en désespoir de cause décide... de déménager. Il est rapidement dérangé cependant,

<sup>49</sup> "A fraternal melancholy! For both I and Bartleby were sons of Adam." [44]

<sup>50</sup> Remarquons toutefois que, lorsque le narrateur s'enfuit, il laisse son étude aux bons soins de Nippers, le double de Bartleby.

dans ses nouveaux bureaux, par les habitants de son ancien immeuble qui le somment de les débarrasser du copiste dont ils lui imputent « la terrible charge » [68] : celui-ci hante toujours l'immeuble de Wall Street. *Craignant de voir apparaître son nom dans les journaux* [68] l'avoué accepte de rencontrer son ancien employé, lui propose de l'argent, lui représente toutes sortes d'emplois qu'il pourrait exercer, lui offre même de venir chez lui quelque temps (mais pas dans ses bureaux). En vain : Bartleby préfère ne pas – tout en précisant, toutefois, par trois fois, qu'il n'est pas « particulier ». Alors le narrateur s'enfuit. Il reste quelques jours à vivre « pour ainsi dire » dans son cabriolet, tournant autour de New York [71] dans une fuite « irrépressible, caïnique<sup>51</sup> » dira Deleuze. À son retour, une lettre lui apprend que Bartleby est emprisonné aux Tombesoù il se rend deux fois. Lors de sa première visite le copiste lui dit : « je vous connais et n'ai rien à vous dire » [73]. La seconde fois, il est mort. Mais le récit n'est pas tout à fait terminé et, à la place de l'épilogue, ou de ce moment de résolution qui dénoue le récit policier classique, il propose une analepse.

L'avoué, revenant à la rumeur mentionnée au début de la nouvelle, rapporte en effet que Bartleby, avant de venir à New York, avait été employé au service des lettres au rebut, à Washington : l'ancien copiste était chargé de lire ces « lettres mortes » et d'en examiner le contenu avant de les brûler. Sans doute, déclare le narrateur, la fréquentation de ces lettres au rebut a-t-elle agi sur une constitution déjà mélancolique et précipité Bartleby vers son destin. Le copiste, autrement dit, était déjà fichu avant d'entrer à son service. Comme souvent dans la nouvelle, l'évocation de la mélancolie facilite l'expression d'un double discours et il est donc permis de se dire que, si la cause est à Washington, ce n'est sans doute pas dans la bile noire du copiste qu'il faut la chercher. Bartleby aurait-il trouvé quelque chose dans les lettres au rebut ?

## Qu'ai-je à faire de mon frère ?

Et c'est donc à ce point qu'il nous faut revenir pour la dernière fois à ce fameux dimanche. Et pour ce faire évoquer le procès de John C. Colt et sa condamnation pour le meurtre de Samuel Adams. Le passage concernant l'affaire Cox-Adams<sup>52</sup> est la plus longue allusion de la nouvelle à un événement contemporain. L'affaire défraya la chronique, selon l'expression consacrée. Le 17 septembre 1841, John Caldwell Colt, homme d'affaires, professeur d'écritures et de comptabilité et l'inventeur d'un livre de comptes à double entrée toujours en utilisation, assassina à

---

<sup>51</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 97.

<sup>52</sup> Voir l'édition spéciale du Sun de New York, du 31 janvier 1842, qui rapporte minutieusement les débats du procès. <http://reader.library.cornell.edu/docviewer/digital?id=sat:2002#page/1/mode/1up>

coups de hache Samuel Adams, propriétaire d'une imprimerie qui devait publier son livre et à qui il devait de l'argent. Puis il empaqueta le corps dans une grande caisse de bois et l'envoya par bateau à la Nouvelle Orléans. Rapidement mis en cause - l'affaire fut déclenchée par la petite annonce que Madame Adams, inquiète de la disparition de son mari, publia dans les journaux - il plaida en vain la légitime défense et le coup de colère, et fut condamné à être pendu. La presse à sensation, en pleine expansion comme la bourse, s'empara de l'affaire, qui passionna d'autant plus que John Colt était un personnage connu, fils prodigue, en quelque sorte, d'une famille illustre (l'un de ses frères était avocat à Saint Louis, l'autre, Samuel, venait d'inventer un pistolet qui rendra leur nom célèbre). John, cependant, n'était pas le meilleur élément de la fratrie : déserteur, joueur professionnel sur les bateaux du Mississipi, mêlé à une scandaleuse histoire de mœurs qui le força à fuir le Sud, accusé de vol, vivant en concubinage avec la maîtresse, enceinte, de Samuel... Il se trouva cependant bon nombre de gens pour contester le verdict car le procès fut minutieusement décrit dans les journaux, où l'on peut toujours le lire, avec ses détails les plus gores - comme le fait que la défense fit déterrer et décapiter le cadavre d'Adams afin de produire sa tête devant la cour pour discuter des blessures portées par Colt. En vain : la légitime défense ne fut pas retenue et John Colt fut condamné à mort. L'histoire, cependant, ne s'arrête pas là. Le jour prévu pour son exécution, le 14 novembre 1842, Colt se maria dans sa cellule de la prison des Tombes (où il avait, d'ailleurs, mené une vie fort luxueuse), en présence de son frère et de ses amis. Mais, lorsqu'on vint le chercher, quelques heures plus tard, pour l'exécuter, on trouva qu'il s'était suicidé d'un coup de couteau en plein cœur. Si la condamnation à mort fut discutée, le suicide le fut encore plus, d'autant qu'un incendie se déclara dans la cellule au moment même de la découverte du corps. On soupçonna donc une substitution de cadavre et la rumeur rapporta bientôt que John C. Colt vivait tranquillement une autre vie en Californie<sup>53</sup>.

En 1842, Melville était en train de chasser la baleine sur le *Acushnet*, comme d'ailleurs lors du procès de Monroe Edwards, le gentleman escroc auquel le gardien de prison compare Bartleby. Mais on sait que, de retour à New York, il allait lire les journaux à la bibliothèque et, de toute manière, une affaire si remarquable<sup>54</sup> est forcément encore dans les mémoires lorsqu'il représente le narrateur comparant ses émotions avec celles de l'homme d'affaires meurtrier.

Revenons à l'épisode qui double la scène du dimanche. L'avoué a signifié son départ à Bartleby, lui laissant de l'argent en sus de son salaire et lui demandant de laisser sa clef sous le paillason. Le lendemain matin, extrêmement agité, s'imaginant

<sup>53</sup> Le premier critique, à ma connaissance, à s'être intéressé de près à l'affaire fut T.H. Giddings. Voir « Melville, the Colt-Adams Murder and « Bartleby », *Studies in American Fiction*, Volume 2, Number 2, 1974, p. 123-132.

<sup>54</sup> Edgar Poe lui-même pourrait s'en être inspiré pour une autre histoire extraordinaire : *The Oblong Box*.

parier contre New York tout entière les chances de réussite de sa « stratégie », il traverse la ville, trouve sa porte fermée et Bartleby qui lui répond qu'il est occupé. Comme lors du premier dimanche, le narrateur, « foudroyé », descend dans la rue et se met à « tourner autour du pâté de maisons, [se] demandant quel était le prochain geste à faire dans cet embarras sans pareil » [56]. Comprenant la vanité de ses tentatives, mais bouillant à l'idée de laisser le scribe à son « *cadaverous triumph over me* » [62], il imagine finalement ouvrir la porte et « marcher sur Bartleby comme s'il n'était que du vent » [56]. Mais lorsqu'il remonte, c'est pour « débattre à nouveau l'affaire avec lui » [57]. Bartleby répond qu'il préfère ne pas et « se retire silencieusement dans son ermitage » [58].

Le narrateur se représente alors la tragédie qui s'était déroulée entre l'infortuné Adams et l'encore plus infortuné Colt dans le bureau désert de ce dernier ; et comment le pauvre Colt terriblement irrité par Adams et s'abandonnant imprudemment à un emportement effréné, s'était laissé entraîner à commettre involontairement son acte fatal - un acte que nul assurément ne saurait déplorer d'avantage que son auteur. [58]

L'homme de loi indique, pour une fois sans ambiguïté, ses préférences pour le meurtrier plutôt que pour la victime. Mieux encore, le meurtrier devient pratiquement la victime de la victime<sup>55</sup>. Mais il y a autre chose, dans l'exposé des faits par le narrateur qui éveille la perplexité pour peu qu'on le compare avec les comptes rendus de l'époque :

Il m'était souvent venu à l'esprit au cours de mes méditations à ce propos que, si leur altercation avait eu lieu sur la place publique ou dans une résidence privée, elle ne se serait pas terminée de la même façon. C'est le fait de s'être trouvés seuls, dans un bureau désert, à l'étage d'un édifice que n'humanisait et ne sanctifiait aucune présence domestique - un bureau au plancher nu, d'aspect poussiéreux et haggard - oui, c'est là sans doute ce qui a contribué pour une grande part à pousser jusqu'à la frénésie l'irritation du malheureux Colt.<sup>56</sup>

Or, contrairement à ce que prétend le narrateur, les comptes rendus du procès de John Colt insistent justement sur la présence, au moment du meurtre, d'un grand nombre de gens dans l'immeuble et le quartier : c'est même l'un des arguments les plus insistants de la défense que de le rappeler parce que le fait va contre l'accusation d'un meurtre commis de sang-froid. Lors de son procès, le meurtrier lui-même évoque le nombre de gens qui se trouvaient et même dormaient dans

<sup>55</sup> « *Poor Colt, being dreadfully incensed by Adams and imprudently permitting himself to get wildly excited, was at unawares hurried into his fatal act.* » [64]

<sup>56</sup> « *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, upstairs, 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.* » [64]

l'immeuble, en raison duquel il eut scrupule à mettre le feu pour effacer ses traces et se replia sur la caisse expédiée par bateau. Ne peut-on alors imaginer que le narrateur déplace la scène de *son* dimanche, celui où il s'est retrouvé seul avec Bartleby ou, si l'on veut, celui où Dindon a surpris Nippers ; celui où, en tout cas, un *autre* meurtre a peut-être bien eu lieu dans les bureaux de Wall Street ?

Un autre élément encore mérite réflexion : l'un des principaux témoins à charge, du nom de Wheeler, lui-même professeur de calligraphie, dont les bureaux se trouvaient eux-aussi dans l'immeuble de John Colt, déclara qu'alerté par des bruits sourds dans l'étude voisine, il alla frapper à la porte puis, se pencha sur la serrure qu'il trouva obstruée. À l'aide d'un crayon, il fit tomber la clef, regarda par la serrure et vit un homme en bras de chemise penché sur quelque chose. On se souviendra que Bartleby accueille le narrateur en bras de chemise, le dimanche où il se déclare si « occupé ». D'après les déclarations de Colt, ce sont d'ailleurs les coups frappés à sa porte qui interrompent sa fureur aveugle. S'étant procuré une clef, Wheeler pénétra plus tard dans les bureaux de Colt et y remarqua un parquet récemment nettoyé et l'absence d'une grande caisse. L'avoué invoque the « *uncarpeted* » bureau comme une circonstance atténuante du crime : or, s'il eut été bien plus difficile à Colt de nettoyer la moquette, c'est bien l'aspect de ce parquet frotté qui conforte les soupçons du voisin. Notons enfin la présence d'un autre indice, commun aux deux scènes, le bandana ou « *neck handkerchief* » que le narrateur découvre « lourde et nouée » au fond du pupitre : Colt en portait une autour du cou et, d'après ses déclarations, elle aurait été utilisée par Adams pour tenter de l'étrangler - ce qui, d'après l'assassin justifiait la légitime défense ; lui-même la nouera plus tard autour du coup de sa victime pour tenter d'arrêter le sang qui coule sur le sol. Enfin comment ne pas songer aussi à la référence du narrateur aux fils d'Adam ?

## La formule insoluble

On le voit, l'homme de loi recycle les éléments de l'affaire Colt/Adams, il les déplace, les interprète, les change. Son identification à John Colt est patente. Quant à Bartleby il est, lui, identifié à un cadavre dès son « apparition » sur le seuil de l'étude ou alors il est, de manière tout aussi récurrente, présenté comme un fantôme qui revient hanter les lieux<sup>57</sup>. La scène du dimanche redouble l'effet :

L'apparition parfaitement inattendue de Bartleby hantant de la sorte mon étude un dimanche matin avec sa nonchalance cadavérique et distinguée mais aussi avec son air de fermeté et de sang-froid, cette apparition, dis-je, eut sur moi un

---

<sup>57</sup> Par exemple : "Like a very ghost, agreeably to the laws of magical invocation, at the third summons, he appeared at the entrance of his hermitage." [36]

effet si singulier que je m'éloignai incontinent de ma propre porte et fis comme il le désirait. [38, 39]

Le copiste respecte les formes, habits, langage, à la lettre (l'avoué est très choqué de le trouver débraillé, en bras de chemise ce dimanche matin-là) mais il ne laisse jamais transparaître aucun signe d'émotion, aucune trace d'« humanité ordinaire », comme le relève l'avoué. La phrase qu'il oppose à toute sollicitation lui ressemble, elle est d'un registre soutenu et d'une politesse extrême mais comme l'écrit Deleuze « elle résonne comme une anomalie<sup>58</sup> ». Bartleby ne dit pas « *I will not* », qui serait l'expression d'un refus strict, ni *I would rather not*, plus attendu pour exprimer un refus poli pour autant que l'expression suppose la permission ou au moins l'acceptation de l'autre. Sa tournure, avec le *not to*, « qui laisse indéterminé ce qu'il repousse<sup>59</sup> », et le choix de « *prefer* », rare (« un drôle de mot » dit Dindon, « Moi je ne m'en sers jamais » [49]) est presque précieuse et contribue au processus de figement qui lui donne une sorte de qualité incantatoire (Deleuze parle de formule kabbalistique). D'ailleurs le « mot » échappe à Bartleby et contamine, à un moment, les discours de tous les protagonistes (« Ainsi donc vous avez attrapé le mot vous aussi » dit le narrateur à Lagrinche [48]). *I would prefer not to* ne constitue pas un refus à proprement parler. « Préférer » suppose un comparant, on préfère une chose ou une personne à telle autre parce qu'on la considère plus importante ou meilleure. La bizarrerie de la formule réside dans le contraste qu'elle produit entre l'expression d'une subjectivité pressante (même tempérée par la modalité du *would*) et ce sur quoi elle porte : *not to*, qui renvoie à l'ordre de l'avoué mais sans le répéter. La valeur générale d'indétermination, que prend alors ce que Bartleby préférerait ne pas faire s'étend à toute sorte d'action et, d'ailleurs, peu à peu, le copiste ne fera littéralement plus rien, mourant de ne pas s'alimenter<sup>60</sup>. À chaque fois, ou presque, qu'il prononce sa formule, par ailleurs, il se retire, en général derrière son paravent vert, tandis que l'effet de sidération qu'elle provoque se répand dans l'étude. L'avoué, au début de son récit, évoque la période qui précéda « *the advent of Bartleby* » [12] ; le terme appartient essentiellement au vocabulaire religieux et désigne la période qui précède la venue du Christ, « l'Avent », et son « avènement » ; Pierre Leyris traduit par « apparition », déplaçant à peine le caractère surnaturel de l'événement. Bartleby *hante* littéralement l'étude. L'insistance avec laquelle le texte présente le copiste comme un fantôme, la manière dont il est vêtu (formellement comme un cadavre), le caractère figé, répétitif de sa formule, son défaut d'adresse aux vivants et la zone d'incertitude quasi fantastique qu'elle ouvre, l'effet qu'elle produit sur ceux qui l'entendent, ses réponses « *mildly cadaverous* », « suavement

<sup>58</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., 90

<sup>59</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>60</sup> Bartleby meurt de cette forme de suicide qui n'est pas un acte mais la cessation de tout acte.

cadavériques », la disparition de Bartleby à chaque fois qu'il la prononce, tout dans sa manière d'occuper les lieux rappelle les histoires de *revenants*. Par contraste le dimanche, avec Bartleby en déshabillé qui se dit « très occupé » et les éléments recyclés du fait divers (peut-être la plus célèbre des histoires de New York des années précédentes), fait figure de scène primitive. Quant à la construction spéculaire de la nouvelle (doubles personnages, doubles scènes, doubles espaces) elle engage la possibilité d'un temps et d'une action fragmentés dont les éléments seraient disséminés dans le récit, comme sous l'effet d'un traumatisme, d'un processus de refoulement ou, et cela correspondrait mieux, bien certainement, au « *poeish tale* » que constituerait « Bartleby », à une narration *perverse*<sup>61</sup> qui montre tout en dissimulant. Ainsi dans la scène qui précède l'allusion à l'affaire Cox/Adams, le passage dans lequel l'homme de loi imagine *postuler* ne plus voir son copiste [55-56] et le rendre ainsi invisible, formule la véritable demande du criminel : faire disparaître sa victime et avec elle son acte, en même temps que cette demande manifeste avec force la *présence* de la victime. Cette pulsion contradictoire est d'ailleurs matérialisée d'emblée dans le texte par le fait que l'avoué place Bartleby près de lui mais derrière un paravent. Sa parenté avec le narrateur du « Démon de la perversité » est remarquable : le passage où l'avoué marche dans les rues de New York en pariant sur le départ du copiste et que les passants paraissent lui répondre, semble issu du conte de Poe. Dans ce récit le narrateur a commis un crime parfait, il est insoupçonnable et ne risque absolument rien... sauf si lui-même avoue son crime. C'est ce qu'il finit par faire, saisi par le démon de la perversité. L'avoué de Melville ne cesse de dire que son copiste est mort et qu'il désire l'assassiner sans avoir à le faire (ou plutôt sans l'avoir fait), ce qui ne saurait arriver, puisque son copiste, déjà mort, s'est par ailleurs laissé mourir aux Tombes et que de toute manière, son passage aux « lettres mortes » (« *Dead letters ! does it not sound like dead men ?* » [88]) l'avait déjà condamné.

## « One little item of rumor [86] »

Le « scribe » avait-il trouvé à Washington, dans une lettre perdue, de quoi faire chanter l'homme de loi et la quatrième clef de l'étude ? La preuve que celui-ci était son père ? Cela expliquerait les multiples références à l'abandon de Bartleby, indices d'un amour filial ambivalent. On comprendrait mieux, ainsi, les lectures renvoyant

<sup>61</sup> Au sens anglais du terme, évidemment. Le conte de Poe qui porte le titre de *The Imp of the Perverse* raconte la déroute de la volonté aux prises avec une pulsion primitive et fondamentale qui se joue de la chaîne causale et que, faute d'un terme plus adéquat, le narrateur appelle « le démon de la perversité ». Mais le titre de Baudelaire trompe. Le français lie perversité et perversion alors que l'anglais signifie, surtout dans le contexte, l'entêtement et le goût pour la contradiction. *Imp* ne signifie pas « démon » mais *lutin* ou, à la rigueur, *diablotin*. Le titre français amplifie donc les connotations morales, métaphysiques et, dès la fin du siècle, psychanalytiques. Voir Marie Blaise, « Mallarmé, Poe : la personne analogue », *op. cit.*

au meurtre du père ou au régicide : encore une construction, induite par le narrateur, qui retourne la situation. Mais le crime pourrait bien n'avoir été que crapuleux, à moins que les coups de colère auxquels l'avoué est sujet, comme John Cox ou, encore, certains héros d'Edgar Poe, ne soient en cause. Le conte construit une confession qui ne nie pas tant les possibles qu'il les dissimule, comme autant de chausse-trappes, sous l'effet du *thaumazein*. Evidemment, on pourrait s'amuser à en concrétiser certains : le narrateur, qui ne révèle jamais son nom, ne serait-il pas lié à l'un des protagonistes de l'affaire Colt/Adams ? Et s'il était John Colt lui-même ? Mais cela serait une autre histoire, que la chronologie brouillée de la nouvelle autorise mais sans degré suffisant de pertinence. À la différence du narrateur du « Démon de la perversité » l'homme de loi n'en révèle pas suffisamment pour qu'on le confonde. Mais cette enquête, pourtant, n'aura pas été tout à fait inutile si elle a pu contribuer à montrer que le premier occupant de Wall Street, le résistant par excellence, celui qui figure à la fois toutes les potentialités de la littérature et son extinction, a été la victime d'un assassinat perpétré par le narrateur du conte qui l'a révélé comme « le médecin d'une Amérique malade, le *Medecine-Man*, le nouveau Christ ou notre frère à tous<sup>62</sup> ». N'est-ce pas une excellente manière de dissimuler son meurtre, d'en faire en somme, le crime parfait ? « *Ah Bartleby! Ah Humanity [88] !* »

---

<sup>62</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 114.

## PLAN

---

- [The Lawyer's Story](#)
- [« Bartleby, » I roared. \[36\]](#)
- [« Call me Ismahel. »](#)
- [Une histoire de Wall Street.](#)
- [La galerie des masques](#)
- [Qu'ai-je à faire de mon frère ?](#)
- [La formule insoluble](#)
- [« One little item of rumor \[86\] »](#)

## AUTEUR

---

Marie Blaise

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paul-Valéry, Montpellier 3, Laboratoire CRISES.