

Objets en devenir et « devenirs-objets » dans *Bartleby* de Herman Melville

Détachons-nous pour un temps de la monumentale bibliographie critique consacrée à *Bartleby* (1853) et tâchons d'envisager une relecture de la mystérieuse nouvelle de Melville en revenant au titre même de cette œuvre. Habituellement abrégé en *Bartleby*, le titre complet de ce bref récit est bien plus suggestif : *Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall-Street*. On ne peut qu'être frappé par la structure duelle et contradictoire de cet intitulé. L'auteur, en effet, semble ne mettre l'accent sur la singularité de son protagoniste que pour la démentir aussitôt. Alors que le premier terme projette brutalement Bartleby sur le devant de la scène, la seconde qualification contredit tout aussi brusquement ce surgissement en renvoyant le personnage à son anonymat originel, à son obscurité primordiale.

Il y a là comme une préfiguration de l'histoire du scribe, comme une formule traduisant et résumant le devenir auquel se trouve voué l'indéchiffrable copiste. Ainsi, « Bartleby le scribe » nous apparaît déjà comme un personnage bien distinct et identifiable, mais dans le même temps son histoire n'est qu'une « histoire de Wall Street ». Si nous croyons bon d'insister sur la division et l'antagonisme suggérés par ce titre, c'est bien parce que cette contradiction imprègne tout le récit de Melville et qu'elle se révèle être une composante essentielle de la nouvelle.

À la fois unique et anonyme, isolé et noyé dans la masse de ses semblables, Bartleby se présente comme un être insolite et banal en même temps, exceptionnel et commun. Cet étonnant paradoxe gouverne le repli, l'*involution* du copiste de Melville. « *I am not particular* », déclare doucement Bartleby à l'homme de loi qui tente désespérément de se débarrasser de lui. Par ces termes, le scribe peut vouloir dire qu'il n'est pas difficile, pas exigeant. Mais il peut tout aussi bien suggérer qu'il n'est pas différent, qu'il n'a rien de particulier. Et c'est là, sans doute, l'interprétation la plus satisfaisante de l'obscur message de Bartleby, dont le nom pourrait trouver son origine dans le terme *barter*, c'est-à-dire « troc ». L'étrange scribe ne serait-il qu'un bien destiné à l'échange, une possession appelée à passer de main en main ?

Il conviendrait aussi de remarquer que l'association *Bartleby, the Scrivener* n'est pas sans susciter une certaine perplexité. Par cette dénomination, en effet, toute individuation du copiste semble déjà niée car l'identité du personnage apparaît véhiculée, prise en charge, relayée par la seule désignation d'un état, d'une fonction. Tout se passe comme si Bartleby ne

se définissait que par sa fonction de copiste. Ce n'est qu'après avoir lu le récit de Melville que l'on saisit la profonde ironie et la douloureuse amertume que renferme ce titre. Car *Bartleby, the Scrivener* est précisément l'histoire d'un copiste qui cesse de copier, d'un scribe qui abandonne la seule fonction qu'il semble capable de remplir et renonce du même coup à toute possibilité de trouver une place dans le champ social.

L'importance de la géographie et même de la toponymie dans le processus qui affecte Bartleby est, là encore, suggérée par le titre du récit : *A Story of Wall-Street*. Cette indication signale très clairement que l'itinérance de Bartleby est par essence inséparable du milieu économique et social de Wall Street. Quartier des affaires, du commerce et des banques, centre financier et juridique, le Wall Street du milieu du 19^e siècle tient lieu d'emblème du système capitaliste triomphant.

De prime abord, rien ne paraît rattacher Bartleby à cet environnement urbain oppressant de spéculations boursières, de placements et d'intérêts. Le scribe de Melville apparaît en tous points étranger à ces fluctuations vertigineuses de capitaux et de biens. Il n'est pas plus propriétaire que spéculateur. Malgré tout, il se présente indéniablement comme une créature de Wall Street, dans la mesure où tous ses repères s'ancrent profondément dans le paysage urbain de murs gris et privés de fenêtres, de bureaux confinés et d'immeubles imposants... D'une certaine façon, Bartleby est bien un produit, une création monstrueuse, une fabrication de Wall Street. Il est l'inséparable envers du grand mythe capitaliste, un exemplaire insignifiant – une copie – de cette innombrable cohorte de laissés-pour-compte qui est la condition même de l'ascension économique, sociale et politique des individus fortunés, bien entourés ou talentueux.

À une époque où l'accumulation de richesses et de biens, l'accroissement du capital et le culte de la propriété sont autant d'idéaux partagés par tous, Bartleby dessine le revers de ce vaste rêve collectif, en suivant une ligne de fuite qui le place en retrait, à la lisière, dans les marges d'un formidable système de désirs et d'idéologies. C'est pourquoi, dès son apparition, le copiste se trouve placé sous le signe de l'anonymat, de la privation, de la dépossession et de la perte. C'est dire combien la circulation des objets se révèle fondamentale dans la nouvelle de Melville.

En ce sens, le récit peut être lu comme une mise en scène et en question des valeurs et idéaux d'une société capitaliste marquée par l'émergence de nouveaux rapports entre le sujet et les objets : de plus en plus, l'individu apparaît marqué, situé, quadrillé par les objets dont il est maître ou bien esclave. Sa position socio-économique tend à reposer exclusivement sur le nombre et la qualité des biens qu'il a pu acquérir et amasser. Mais précisément, *Bartleby*

démasque cette illusion en montrant que du côté des puissants comme des dominés, ce n'est plus l'individu qui gouverne l'objet mais bien l'inverse. Ceux qui ne possèdent rien deviennent des objets, des instruments aux mains de ceux qui détiennent le pouvoir économique et politique. Mais ceux-là même qui ont accumulé terres, propriétés et autres biens, et qui jouissent d'un large réseau de relations influentes, en viennent à ne plus se définir qu'au regard de leurs objets, finissent par disparaître derrière cet amas hétéroclite de biens, en-dehors duquel ils sont purement et simplement privés d'identité.

Ces réflexions nous invitent donc à postuler, à côté des « devenirs-animaux » ou des « devenirs imperceptibles » mis en évidence par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*¹, l'existence d'un autre ensemble de « devenirs » : les « devenirs-objets ». Pour Deleuze et Guattari, le concept de « devenir » permet de dépasser les deux grandes catégories classificatoires de « série » et de « structure », qui régissent tous les rapports entre hommes et animaux. S'attaquant aux positions évolutionnistes incapables de penser le passage de l'homme à l'animal autrement que comme une régression, les auteurs de *Mille Plateaux* lui opposent les notions de « néo-évolutionnisme » et de « devenir ».

Une ligne de devenir ne se définit ni par des points qu'elle relie ni par des points qui la composent : au contraire, elle passe *entre* les points, elle ne pousse que par le milieu, et file dans une direction perpendiculaire aux points qu'on a d'abord distingués, transversale au rapport localisable entre points contigus ou distants. Un point est toujours d'origine. Mais une ligne de devenir n'a ni début ni fin, ni départ ni arrivée, ni origine ni destination ; et parler d'absence d'origine, ériger l'absence d'origine en origine, est un mauvais jeu de mots. Une ligne de devenir a seulement un milieu. Le milieu n'est pas une moyenne, c'est un accéléré, c'est la vitesse absolue du mouvement².

À l'instar des devenirs décrits par Deleuze et Guattari, les « devenirs-objets » accompagnent des phénomènes de « déterritorialisation ». Notre hypothèse est que ces devenirs-objets, qui se voient conférer un rôle primordial dans la littérature à partir de la fin du 18^e et du début du 19^e siècles, attestent de l'émergence de la société capitaliste et en reflètent les principaux mythes et valeurs. Dans une telle perspective, le récit de Melville se déploie manifestement comme une réflexion sceptique sur la légitimité de ces nouveaux rapports entre l'individu et les objets.

Si j'ai choisi de m'appuyer sur *Bartleby*, c'est parce que cette œuvre me semble ébranler profondément nos représentations communes sur le rôle des objets dans la littérature et

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.

² *Ibid.*, p. 360.

constitue à mes yeux une illustration du processus du devenir-objet que je cherche ici à mettre en évidence. De fait, le récit de Melville est construit sur une double trajectoire qui intéresse directement la question de la fonction des objets dans le roman : itinérance du personnage de Bartleby vers les objets, d'une part ; migration d'objets « en devenir » de l'autre. L'immobile errance du scribe tient tout entière dans cette interminable descente vers les choses, dans cette délégation du personnage et de son identité aux objets.

Ce qui est en jeu ici, c'est l'idée que le personnage, tout comme le sujet, se définit par son rapport aux objets. Dans cette perspective, *Bartleby* constitue sans doute l'un des tous premiers romans à mettre en scène la dépossession du personnage, à une époque où ce dernier disparaîtrait plutôt sous un amoncellement d'objets et d'attributs en tout genre. Pour peu que l'on accepte la fameuse analyse de Nathalie Sarraute dans *L'ère du soupçon*, on ne peut manquer de voir dans l'énigmatique copiste de Melville une figure éminemment moderne. Tout contribuerait ainsi à faire de Bartleby un personnage en crise, messager d'une imminente rupture.

De l'incipit jusqu'au dénouement de son récit, le narrateur ne cesse de constater avec stupeur combien les rapports de Bartleby aux objets s'avèrent complexes, tissés d'ambiguïtés et de contradictions. Il affirme sans ambages que c'est l'impassibilité et l'apparente docilité du jeune homme qui l'ont séduit. Car il s'agit bien de séduction, et si l'homme de loi paraît aussi attaché à son copiste, c'est que ce dernier est avant tout, pour lui, objet de désirs multiples, eux aussi contradictoires. Bartleby est d'abord objet d'écriture et de littérature, puisque le récit même du narrateur n'eût été possible sans la figure du scribe – ou plus exactement sans la rencontre des deux hommes. Mais, en consignait de la sorte les menus épisodes du passage de Bartleby dans les bureaux de l'homme de loi, la narration se trouve déviée avant même de commencer. L'homme de loi n'est pas dupe : il a bien compris que l'écriture lui confère pleine autorité pour faire le récit de sa confrontation avec Bartleby, mais d'un Bartleby qui ne sera jamais que *son* Bartleby.

Familier de la loi, le narrateur ne peut ignorer que son témoignage est faussé et irrecevable parce qu'unique. Le texte qu'il nous livre n'est jamais qu'une version du « cas Bartleby », déformée à sa source par la présence même d'un observateur mêlé à l'affaire. Tout cela, nous ne l'apprendrons qu'au fil du récit, en prêtant l'oreille non pas au discours lénifiant du narrateur, mais aux silences et aux « creux » suscités par ce même discours, qui percent ça et là le tissu narratif. Le récit de l'avoué n'est donc qu'une interprétation de quelques épisodes de l'existence de Bartleby, et met en œuvre une série de dispositifs et de stratégies qui répondent à des objectifs précis. Le narrateur justifie son récit par le seul désir d'évoquer

quelques scènes de l'existence d'un être plus étrange encore que ses semblables – les copistes sont en effet décrits comme « une catégorie d'hommes intéressants et quelque peu singuliers, semble-t-il, au sujet desquels on n'a encore, à ma connaissance, rien écrit ¹», et Bartleby en constitue le plus insolite échantillon. D'autre part, il se targue d'être un homme « sûr », dont les deux atouts sont la prudence et la méthode, et se présente comme un témoin oculaire digne de confiance : « Ce que mes yeux étonnés ont vu de Bartleby et cela seul, voilà ce que je sais de lui ²» .

Avec une pointe d'autodérision, l'avoué esquisse lui-même son portrait : débonnaire, porteur d'une sagesse prosaïque, dépourvu de toute ambition mais attaché à ses privilèges, son personnage ainsi mis en scène est marqué par une profonde humanité. Son tempérament apparaît donc en tous points antagoniste à la personnalité de Bartleby, « [un] de ces individus dont on ne peut rien apprendre de certain ³». Mais, les divers signes disséminés dans les interstices du récit vont amener le lecteur à s'interroger sur la véritable identité du narrateur : est-il aussi digne de confiance que ce qu'il affirme ? Personnage « fixé » et « encadré » par l'homme de loi, qui trouve sans doute ici à assouvir un certain désir de pouvoir, Bartleby est donc avant tout objet d'écriture au service de l'avoué. Cette fonction est essentielle, car elle traduit la relation de subordonnant à subordonné qui unit l'homme de loi au copiste. En redoublant le rapport de forces dans la distribution narrative des rôles, dans la construction même du roman, Melville semble suggérer que l'écriture est, dans son fondement même, une affaire de pouvoir et un enjeu de domination.

Cette question de l'écriture réapparaît d'ailleurs au centre du récit sous une nouvelle forme, qui accuse le contraste entre la passivité de Bartleby et l'apparent ascendant de l'homme de loi. À l'écriture divertissante et instructive du narrateur s'oppose l'écriture stérile et répétitive de Bartleby, *law-copyist* voué à la reproduction passive des signes, à un travail de contrefaçon du langage. Processus de dissolution et de dispersion qui paraît contaminer le scribe en déteignant sur sa propre identité. À moins que Bartleby ne soit précisément devenu copiste en vertu d'une obscure vocation à l'émiettement. En tous les cas, il apparaît comme un personnage flottant, indéterminé, irrésolu : tout le contraire de l'homme de loi, qui se trouve quant à lui parfaitement intégré aux normes culturelles et sociales de son milieu, dont il maîtrise sans peine les codes.

¹ Herman Melville, *Bartleby*, traduction de Pierre Leyris, Paris, Gallimard, 1996, p. 9. Je reprendrai la traduction de P. Leyris pour toute citation ultérieure. Pour le texte original, je me baserai sur l'édition Penguin Classics de 1985. [“an interesting and somewhat singular set of men, of whom, as yet, nothing, that I know of, has ever been written”, p. 59].

² *id.*, p. 10. [“What my own astonished eyes saw of Bartleby, *that* is all I know of him”, p. 59].

³ *id.*, p. 10. [“one of those beings of whom nothing is ascertainable”, p. 59].

Laissons de côté notre curiosité pour la figure de Bartleby, et revenons au personnage-narrateur que représente l'avoué. Je voudrais insister sur l'idée, en apparence triviale, que son récit nous en dit finalement davantage sur lui-même que sur son copiste, dans la mesure où tous les épisodes sont rapportés à travers le prisme de son regard. Une relecture attentive de *Bartleby* laisse à penser que l'entreprise du narrateur ne vise pas seulement à divertir en instruisant... En réalité, il semblerait que le récit se déploie selon des stratégies complexes d'évitement, de dissimulation et de contournement. En consignait sur le papier le « cas Bartleby » (au sens commun d' « exception » comme dans son acception savante juridique), la narrateur espère le circonscrire par le verbe, se l'approprier et en donner *la* version définitive.

Or, cette tentative est à la fois couronnée de succès et vouée à l'échec. Couronnée de succès, car l'homme de loi est évidemment le seul à proposer sa version du « mystère Bartleby » et que nous ne pouvons par conséquent nous en remettre à un autre témoin. Et vouée à l'échec parce que, dès l'entrée en scène du copiste, nous comprenons qu'en deçà du discours lénifiant et faussement assuré du narrateur se tisse un second discours. Derrière les efforts déployés par l'avoué pour maquiller et déguiser l'histoire, émerge peu à peu un récit fondamentalement *autre*, né précisément de ces tentatives désespérées. Il n'est que de mettre une seule fois en doute la parole du narrateur pour voir aussitôt s'écrouler tout l'édifice romanesque patiemment et minutieusement échafaudé par ses soins. Qu'une brèche vienne à se découvrir, et tout s'effondre.

En fait, le récit de *Bartleby* répond dans ses moindres détails à une exigence impérieuse, celle de la confession. Tourmenté par la culpabilité, l'homme de loi choisit de relater sa rencontre avec Bartleby dans l'espoir qu'il parviendra ainsi à se délivrer de ses angoisses. Mais en passant aux aveux, le narrateur ne rêve que d'être disculpé et absous. Aussi sa pénitence, qui entrecroise les registres religieux et juridique, est-elle construite sur une tension permanente entre auto-accusation et disculpation, confiance et dénégation. Et dans ce procès, le lecteur est à la fois juge et complice. Quant à Bartleby, il se voit doublement instrumentalisé puisqu'il est à la fois objet de l'auto-accusation et objet de rédemption. Le mécanisme de la confession impose un incessant balancement entre la reconnaissance de la faute et l'aveu, d'un côté, la déculpabilisation et la délégation de la faute, de l'autre.

Objet de domination, objet de désir, objet de culpabilité... Autant de modes d'apparition de Bartleby dans le roman, qui illustrent de manière éloquente le principe du devenir-objet. Avant même de faire irruption dans les bureaux de l'avoué, le copiste a déjà commencé son

existence d'objet, comme en atteste la rumeur rapportée à la toute fin de l'œuvre : avant d'exercer la fonction de copiste, Bartleby aurait été employé au *Dead Letter Office* :

Les lettres au rebut ! Cela ne rend-il point le son d'hommes au rebut ? Imaginez un homme condamné par la nature et l'infortune à une blême désespérance ; peut-on concevoir besoin mieux faite pour l'accroître que celle de manier continuellement ces lettres au rebut et de les préparer pour les flammes ¹?

Par une transposition métaphorique, le narrateur indique que Bartleby a depuis longtemps quitté ce monde. L'être qu'il a recueilli dans son office était un homme perdu. Et tout comme il est devenu une pâle réplique de lui-même, à l'instar des textes de loi qu'il copie sans relâche, de même sa place au *Dead Letter Office* a fait de lui un « homme au rebut ».

Il faut prendre la mesure de cette conclusion. Parler de « devenir-objet », ce n'est pas seulement recourir à une heureuse métaphore. Ainsi incorporé aux objets, ainsi pris pour objet, Bartleby voit son identité se fragmenter, se disséminer en autant de menus objets. Dès son apparition, il se trouve placé sous le signe de ce devenir-objet. Alors que de minutieuses descriptions ont été consacrées à Nippers et Turkey, le portrait de Bartleby est à peine esquissé par trois groupes d'épithètes : « lividement propre, pitoyablement respectable, incurablement abandonnée ² ». En revanche, le narrateur insiste longuement sur la manière dont il a installé Bartleby auprès de lui : un haut paravent et un mur aveugle constituent son environnement. Deux représentations qui ont leur importance, en tant que relais et extensions de la figure du copiste. Cette position de familière proximité autant que de mise à distance, qui réunit et écarte les deux hommes, reflète très précisément l'ambivalence des sentiments de l'homme de loi pour son employé : fascination et désir d'un côté, appréhension, crainte et éloignement de l'autre.

Tout au long du récit de Melville, quantité de métaphores et d'épisodes narratifs trahissent le mécanisme de devenir-objet qui gouverne l'évolution du personnage de Bartleby. Le copiste tend à se fondre de plus en plus intimement dans son environnement, si bien qu'il finit par en apparaître comme une composante. Sitôt installé à son bureau, il est pris d'un irrépressible besoin de copier. Mais cette frénésie inquiète le narrateur par son artificialité et son automatisme : Bartleby écrit sans joie, comme poussé par une nécessité intérieure dont il est le jouet, se contentant de reproduire mécaniquement des signes privés de sens. Plus tard, la

¹ *id.*, p. 78. [“Dead letters! Does it not sound like dead men? Conceive a man by nature and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters, and assorting them for the flames?”], p. 99].

² *id.*, p. 23. [“pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn”, p. 66].

même angoisse vient s'emparer à nouveau de l'homme de loi, lorsque Bartleby décline pour la première fois la demande de son employeur : « *I would prefer not to* ».

On a souvent insisté sur le pouvoir subversif de la figure de Bartleby, et l'on n'a cessé de commenter l'énigmatique formule du scribe d'en l'espoir d'en percer le secret. Il convient toutefois de rappeler que le narrateur insiste aussi longuement sur l'*attitude* du scribe, et il vaut la peine de citer cet extrait :

Si j'avais décelé dans ses manières la moindre trace d'embarras, de colère, d'impatience ou d'impertinence ; en d'autres termes, si j'avais reconnu en lui quelque chose d'ordinairement humain, je l'eusse sans aucun doute chassé violemment de mon étude. Mais en l'occurrence j'aurais plutôt songé à mettre à la porte mon pâle buste de Cicéron en plâtre de Paris ¹.

À en croire l'avoué, la formule de Bartleby n'opère que dans la mesure où elle se trouve vidée de toute singularité et donc privée de tout ce qui permet la communication. Tout se passe comme si, dépourvue d'énonciateur, elle n'appartenait à personne. Elle constitue une assertion qui est de l'ordre de l'évidence, et loin de nous rendre Bartleby plus proche, elle contribue au contraire à accentuer sa bizarrerie. Ici encore, l'attitude du copiste est donc proche du mécanique, de l'automatisme, du processus involontaire.

Cette impression est confirmée par la comparaison qu'esquisse le narrateur entre l'impassibilité du copiste et le buste de Cicéron qui trône au-dessus de son bureau. Cette image est surprenante parce qu'elle cristallise plusieurs niveaux signifiants, fonctionne sur différents plans. Elle laisse entendre que Bartleby est tout aussi inerte et muet que l'effigie de Cicéron. Mais la comparaison se développe dans de nombreuses directions, au point qu'elle en devient vertigineuse. Tout d'abord, il s'agit d'une représentation d'un orateur qui passe pour le modèle de l'éloquence, soit l'opposé de ce qu'est Bartleby. Et pourtant, cette sculpture est inanimée, et donc condamnée à demeurer muette. Ensuite, c'est un buste de pacotille, qui à sa manière se rapproche du simulacre, de la contrefaçon. En effet, cette statue est en « plâtre de Paris », et non sculptée dans un matériau noble comme le bronze. Ce réseau d'images renforce l'assimilation de Bartleby avec la sphère des objets.

Décidé à surveiller son employé, l'avoué découvre que Bartleby ne quitte jamais son bureau, ne serait-ce que pour manger, et semble se nourrir de gâteaux au gingembre. C'est là, sans doute, l'un des plus surprenants paradoxes qui régit le devenir du copiste : créature

¹ *id.*, p. 26. [“Had there been the least uneasiness, anger, impatience or impertinence in his manner; in other words, had there been any thing ordinarily human about him, doubtless I should have violently dismissed him from the premises. But, as it was, I should have as soon thought of turning my pale plaster-of-paris bust of Cicero out of doors”, pp. 68-9].

immatérielle et indéfinissable, il se manifeste pourtant par une indéracinable matérialité. Cette contradiction est d'ailleurs mise en évidence par le narrateur lui-même, qui réalise avec effroi qu'il ne peut se débarrasser de son copiste en l'accusant de vagabondage, puisque ce dernier est au contraire toujours présent. « Un vagabond, un rôdeur, lui qui refuse de bouger ? C'est justement parce qu'il *ne veut pas* être un vagabond que tu cherches à le classer comme tel ; cela est par trop absurde ¹ ». Et ailleurs, l'homme de loi note : « Mais le grand point était... *qu'il était toujours là* : le premier le matin, continuellement présent tout le long du jour, et le dernier le soir ² ».

Si prégnante s'avère la présence de Bartleby que sa matérialité confine parfois à la minéralité. De ce point de vue, le concept de devenir-objet permet indiscutablement de mieux saisir le processus affectant le copiste. Une fois que le scribe a renoncé à la copie, le narrateur n'hésite pas à le comparer à un simple meuble : « Il demeura, comme toujours, l'immuable ornement de mon bureau ³ ». De toute évidence, ces métaphores se multiplient dans la deuxième moitié du récit. À son usage répétitif et machinal du langage (qu'il soit écriture ou parole) s'ajoutent désormais les troubles visuels de Bartleby, qui pour un temps paraît aveugle. Perdu et solitaire, ce dernier n'est plus qu'« une épave au milieu de l'Atlantique ⁴ » ou bien « l'ultime colonne d'un temple en ruine ⁵ ».

L'incapacité du scribe ou son absence de volonté signifie pour le narrateur qu'il lui faut mettre un terme à sa relation avec Bartleby. C'est pourquoi l'homme de loi ne cessera de passer en revue les stratagèmes et subterfuges susceptibles de l'aider à se débarrasser du copiste sans en prendre la responsabilité. Or, ce basculement se traduit très clairement à travers une altération sensible des images et des mouvements textuels. Auparavant, Bartleby était présenté par le narrateur comme une acquisition précieuse, et l'accent était ainsi mis sur l'utilité du scribe, alors assimilé à un objet de valeur. Rapidement pourtant, le narrateur comprend que cette possession est tout illusoire : d'où la multiplication des métaphores associant Bartleby à des objets flottants, dépourvus de toute utilité et privés de possesseurs.

De fait, le dénouement du roman est marqué par l'abandon, l'égarement ou la perte d'objets, mouvements qu'il faut bien entendu comprendre comme autant de signes de la déréliction et de la dérive de Bartleby, qui d'objet identifiable et fonctionnel devient une

¹ *id.*, p. 64. [“What! He a vagrant, a wanderer, who refuses to budge? It is because he will not be a vagrant, then, that you seek to count him as a vagrant. That is too absurd”, p. 91].

² *id.*, p. 36. [“One prime thing was this – *he was always there* – first in the morning, continually through the day, and the last at night”, p. 75].

³ *id.*, p. 51. [“He remained, as ever, a fixture in my chamber. Nay – if that were possible – he became still more of a fixture than before”, p. 83].

⁴ *id.*, p. 51. [“a bit of wreck in the mid Atlantic”, p. 83].

⁵ *id.*, p. 53. [“the last column of some ruined temple”, p. 84].

chose flottante, migrante. Ce n'est pas un hasard si les images qui lui sont associées se font, à mesure que l'on approche de la fin du roman, plus fragmentaires et dépersonnalisées : déménagement précipité et honteux des bureaux de l'homme de loi, qui laisse Bartleby l'« immobile occupant d'une pièce nue ¹ » ; reniement et fuite du narrateur, qui proclame à grands cris n'avoir plus rien à voir avec cette *nuisance* qu'est Bartleby ; amas hétéroclite d'objets et de missives sans destinataires, échoués au *Dead Letter Office*... Autant d'expressions de la séparation, de la perte et de la défaite, qui toutes participent du devenir-objet de Bartleby.

Devenirs-objets, objets en devenir : ces deux processus ne sont en réalité qu'un seul et même phénomène, dans lequel les « migrations » et les « itinérances » d'objets constituent sans aucun doute les indices de la fragmentation du sujet et de sa « descente » vers le rôle et le statut d'objet. Intimement enraciné dans un contexte socio-historique marqué par l'avènement du capitalisme, *Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall-Street* apparaît porteur d'une profonde remise en cause des convictions et des valeurs d'une civilisation où le pouvoir se définit d'abord en termes de relations de l'individu aux objets. Le récit de Melville démystifie la vaste machinerie idéologique de la société capitaliste américaine du milieu du 19^e siècle en montrant comment, loin de disposer librement des objets, les individus tendent de plus en plus à leur être soumis, au point que leur identité sociale elle-même n'est plus que le reflet de leur apport aux objets. Illustration éloquente de ce surprenant mouvement, *Bartleby* nous donne la preuve de sa complexité. Tout suggère que l'œuvre de Melville ne saurait que s'enrichir de cette nouvelle lecture.

¹ *id.*, p. 65. [“the motionless occupant of a naked room”, p. 91].