

## SOMMAIRE

INTRODUCTION .....	7
1. L'effet Bartleby .....	13
2. La fin de l'interprétation ? .....	19
3. Philosophes lecteurs .....	22
I. CELUI QUI N'ÉCRIT PAS	
Le Bartleby de Blanchot .....	29
1. La ligne odysseenne du récit .....	31
2. Vers le neutre : situations .....	34
3. La pensée, le désastre, le neutre .....	38
4. Bartleby, de la littérature à l'écriture .....	41
5. La « pure » écriture, l'écriture hors-langage .....	46
II. BARTLEBY OU LE SACRIFICE	
Blanchot, Derrida .....	53
1. Le sacrifice et l'embarras .....	53
2. Le sacrifice maintenu-suspendu .....	56
3. La <i>Philia</i> et l'Esprit du temps (Blanchot-Derrida) .....	64
4. L'époque de Rousseau .....	72
5. Ce goût de mort en poste restante... ..	75
III. CLINIQUES DE BARTLEBY	
Deleuze .....	83
1. Les apories de la figure .....	83
2. Le signe secret de l'architecte .....	86
3. L'Idiot, L'Original et le Schizo .....	88

4. Le clinique, la clinique : topique et modalités d'un partage .....	91
5. Wolfson, ou la doublure .....	96
6. Le cogito wolfsonien .....	100
IV. PENSÉE SANS IMAGE ET IMAGE DE LA PENSÉE	
Deleuze, Rancière et l'extrême contemporain .....	105
1. Les trois images de la pensée .....	109
2. Réglages ou métaphysique ? .....	113
3. Le XIX <sup>e</sup> siècle et l'Image de la pensée .....	118
V. DE BARTLEBY AU « MUSULMAN » : AGAMBEN .....	127
1. La figure et le chiffre .....	129
2. L'avoir-lieu du langage .....	137
3. Du scribe au « musulman » .....	149
VI. L'EFFET BARTLEBY FACE AU NOUVEAU PARADIGME .....	155
1. Anciens et modernes, ou comment solder les comptes ....	159
2. Politiques de Bartleby .....	161
3. « Il faut passer » .....	165
4. Retours à saint Paul .....	169
5. L'âge de la traduction, une ère en voie d'achèvement ? ....	171
6. Bartleby aujourd'hui .....	173
APPENDICE – Le Bartleby de Jean-Luc Nancy .....	179

## INTRODUCTION<sup>1</sup>

Certains livres rayonnent d'une lumière inusitée, à la fois aveuglante et neutre. Comme ces étoiles mortes dont la lumière nous parvient encore, ils continuent, bien après le moment de leur parution, de diffuser un rayonnement singulier, qui participe intimement de la relation que nous entretenons avec eux. Lors même que nous ne les avons pas lus, ou trop peu, ou trop vite, Kafka, Melville, Walser, pour ne citer que quelques uns d'entre eux, nous sont en quelque sorte *adressés*, et nous avons, de leurs œuvres et des figures qui les peuplent, une sorte de pré-savoir intime, comme nourri de nos hantises et de nos songes.

Ce qui est alors en jeu, c'est la force d'attraction d'une fable qui se tient tout au bord du mythe, l'opacité d'une lettre qui jamais ne se mue en chiffre d'un sens à conquérir. Tout est là, semble dire le texte, tout se dispose pour ainsi dire sous vos yeux, nul arrière-monde ne préside à l'intrigue... et pourtant, quelle souveraine étrangeté émane de ces récits à la fois obscurs et cristallins ! Tel est le cas du *Bartleby, the Scrivener*<sup>2</sup> d'Herman Melville, nouvelle qui

---

1. Ce livre constitue la version très remaniée d'un séminaire donné au Collège international de philosophie de 2002 à 2005, et intitulé « L'effet Bartleby ».

2. H. Melville, *Bartleby, the scrivener*, in *The Piazza tales*, Evanston, Illinois, Northwestern University press, 2000 [désormais *BS*]. Pour les versions en français, nous renverrons tantôt à la traduction de Pierre Leyris (*Bartleby le scribe*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, notée *B1*), tantôt à celle de Philippe Jaworski (*Bartleby le scribe, une histoire de Wall Street*, in H. Melville, *Bartleby le scribe, Billy Budd, marin et autres romans*, Œuvres IV, Paris, Gallimard, Pléiade, 2010, notée *B2*).

fascine même ceux qui ne connaissent d'elle que la trop fameuse formule, le « I would prefer not to » par lequel Bartleby le scribe renonce à copier, renonce à obéir, renonce à préférer, renonce à vivre – mais renonce-t-il, et *préférer ne pas*, est-ce *ne pas* préférer, est-ce résister passivement, ou bien s'abstenir, se démettre, voire, selon Michael Hardt et Toni Negri, pratiquer un refus absolu<sup>3</sup> ?

Mystère de ce « I would prefer not to » dont on n'a peut-être pas suffisamment enregistré les variations, les tremblements, les revirements, au fil de cette nouvelle de Melville dont chaque mot semble fait de foudre et de cendre. Énigme de la fameuse formule, comme écartelée entre deux bords du langage – une formule qui dit *en disant presque*, selon le commentaire éclairant de Philippe Jaworski : « Bartleby, c'est le merveilleux mystère d'une parole qui dit en même temps *presque* oui et *presque* non. Bartleby est presque immobile, presque silencieux, presque inutile, presque mort, presque incompréhensible. *Presque* est le mot de la limite mouvante, de la trace qui va s'effaçant, du signe qui va pâissant.<sup>4</sup> »

*Bartleby, the scrivener* ne saurait se résumer sans quelque crainte et tremblement. Comment condenser une fable aussi lacunaire, aussi économe de ses mots, de ses figures, de ses tours et détours ? Un texte qui offre déjà une forme de *réduction*, au sens quasi phénoménologique du terme ? Comment, de surcroît, méconnaître la conscience aiguë qu'a Melville de la fable posée comme médium du vrai, lui qui écrit, dans *Moby Dick* :

[...] non seulement le fabuleux prend tout naturellement naissance sur le corps vrai d'un événement bouleversant et terrible (de même que de la souche pourrissante de l'arbre abattu naissent

---

3. M. Hardt et T. Negri, *Empire*, Paris, Exils, 2000, p. 254 : « Le mystère de l'histoire classique d'Herman Melville est le caractère absolu du refus de son héros. [...] Le comportement de Bartleby est ainsi désarmant, en partie parce qu'il est si calme et si serein, mais plus encore parce que son refus est si vague qu'il en devient absolu. »

4. Ph. Jaworski, *Melville, Le désert et l'empire*, Paris, Presses de l'École Normale supérieure, 1986, p. 19.

les champignons), mais chez les marins, beaucoup plus que sur la terre ferme encore, les fables prennent corps au moindre prétexte de réalité sur lequel elles puissent fixer leurs racines. Et autant la vie maritime dépasse-t-elle la vie terrestre en ces domaines du fantastique, autant la vie des baleiniers le fait-elle sur la vie de tous les autres marins : les fables et les rumeurs qui circulent chez eux surpassent par l'horreur et par le merveilleux toutes celles qui circulent ailleurs<sup>5</sup>.

L'on ne peut ici que tenter une forme de paraphrase, l'ombre portée, le *clair de terre*, si l'on veut, de la nouvelle. Au fond, pour bien résumer *Bartleby, the scrivener*, il faudrait pouvoir le recopier, se coulant dans l'activité mimétique du scribe, comme l'a noté Pierre Buraglio dans un hommage pensif<sup>6</sup>. Le récit est effectué par un avoué, « homme d'un certain âge », attaché à une forme de sagesse, de modestie et de modération : homme de la retenue, donc, ce qui n'exclut pas une pratique de l'action charitable comme auto-rétribution bien entendue. Et la casuistique, le débat intérieur, ont dans le récit une très grande importance, Melville exhibant ironiquement les plis et replis rhétoriques de la fausse conscience de l'avoué, véritable figure de la *belle âme*.

D'emblée, l'avoué nous prévient que la biographie de Bartleby ne saurait être que lacunaire, qu'il ne saurait en relater que *ce qu'il en a vu* :

---

5. H. Melville, *Moby Dick*, texte français et introduction A. Guerne, Paris, Phébus, 2005, p. 271-272 [désormais *MD*]. Nous nous référerons également à la traduction de Ph. Jaworski (in H. Melville, *Moby-Dick, Pierre ou les ambiguïtés, Œuvres*, III, Paris, Gallimard, Pléiade, 2006, notée *M2*).

6. « [...] l'histoire, d'abord très drôle, puis surprenante, est finalement bouleversante. Elle est narrée par un homme de loi qui tient une étude à Wall Street, où officient quatre clercs dévoués. L'homme précise d'emblée qu'il n'a pas grand chose à raconter. Ici, je serais tenté de le copier. Parce que copier (et ruminer) est une de mes activités récurrentes, parce que je n'ai pas grand chose "à dire". Je me sens ainsi en sympathie avec le prince Mychkine (bien que lui calligraphie), avec le monsieur Dick de *David Copperfield* qui copie et extravague. Avec ces deux hommes qui, après tant d'essais et d'échecs, partagent "la bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux" de revenir à la copie » (P. Buraglio, « Caviardage », in *Beaux-arts*, 1998, p. 97).

la fiction se donne ici comme témoignage. L'avoué a deux employés, Dindon et Lagrinche, deux grotesques qui pourraient être, comme le note justement Deleuze, deux personnages de Dickens. La tâche de l'avoué se trouvant accrue lorsqu'il est nommé conseiller à la Cour de la Chancellerie, le voici qui passe une annonce : « un jeune homme immobile apparut un matin sur le seuil de mon étude [...]. Je vois encore cette silhouette lividement propre, pitoyablement respectable, incurablement abandonnée ! C'était Bartleby. » Puis, le récit se décompose en trois phases. Dans un premier temps, l'étrange scribe abat une quantité de travail considérable (« il écrivait toujours silencieusement, lividement, machinalement »), isolé qu'il est dans son « ermitage », à savoir, le grand paravent vert qui l'isole du regard de son patron, tout en le laissant à portée de voix – singulier dispositif spatial très minutieusement décrit. Nous apprenons également que Bartleby a pour seule vue un haut *mur aveugle* – et c'est encore un mur aveugle qu'il contempera lors de sa brève incarcération à la prison des Tombes. Mais, lorsqu'il est question de collationner les documents copiés, le scribe refuse de procéder avec l'avoué à la vérification. Ou plutôt, il use de la fameuse formule, qui ouvre un espace indécidable entre le oui et le non, ce « I would prefer not to » que Pierre Leyris traduit judicieusement par « je préférerais pas ». La résistance passive de Bartleby s'installe, cependant que l'avoué commence à ressentir à son endroit une singulière fascination. On pourrait aller jusqu'à voir en *Bartleby*, comme le fait Philippe Jaworski, une histoire d'amour et d'emprise : « *Bartleby* est l'histoire d'un homme amoureux, ou plutôt, d'un homme qui tente vainement d'en entraîner un autre, qui lui fait face, dans la plénitude de l'Amour. L'autre, le copiste, après avoir paru trouver sa place dans cet ordre, préfère mettre un terme à l'arrangement. Non pas en prenant congé pour aller s'installer ailleurs, mais en restant là sans y être.<sup>7</sup> » En véritable casuiste, l'avoué trouve là l'occasion de s'arranger avec sa propre conscience : « Oui, voici l'occasion de

---

7. Ph. Jaworski, *Melville, Le désert et l'empire, op. cit.*, p. 47.

jouer fort agréablement, à peu de frais, de ma propre estime. Il ne me coûtera rien, ou presque rien, d'être amical avec Bartleby, de me prêter à son étrange entêtement et, du même coup, d'emmagasiner dans mon âme ce qui deviendra éventuellement une friandise pour ma conscience » (B1 32). Les jours passent, et l'avoué prend son parti de l'attitude de Bartleby, qui copie une quantité considérable de documents, tout en se soustrayant obstinément à la vérification d'autrui. Le scribe devient alors l'indélogeable, l'expulsable : « [...] 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 » (B1 36).

La deuxième phase du récit mène à l'expulsion de Bartleby. L'avoué s'aperçoit que le scribe possède un double de la clef de son bureau, et qu'il s'y enferme. Voici l'avoué à la porte de son propre bureau, et singulièrement désarmé : « En vérité, c'était surtout son extraordinaire suavité qui me désarmait ou, pour mieux dire, m'émasculait » (B1 39, et BS 27 : « Indeed, it was his wonderful mildness chiefly, which not only disarmed me, but unmanned me, as it were. »). Le narrateur passe successivement de la mélancolie fraternelle devant cet autre « fils d'Adam » à la frayeur, puis à la pitié et à une forme de répulsion. Le voici qui doute de l'état mental de son employé : « Ce que j'avais vu ce matin-là me persuada que le scribe souffrait d'un désordre inné, incurable. Je pouvais faire l'aumône à son corps, mais son corps ne le faisait point souffrir ; c'était son âme qui souffrait, et son âme, je ne pouvais l'atteindre » (B1 44). Pressé de questions, Bartleby, toujours posté face à son mur aveugle, émet un refus explicite : « Quand je lui demandai pourquoi il n'écrivait pas, il répondit qu'il avait décidé de ne plus faire d'écritures » (B1 49 ; BS 31 : « he had decided upon doing no more writing. »). Quant à l'avoué, sa raison se trouve confrontée à une aporie insurmontable : « 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 » (B1 64). C'est alors l'avoué qui fait déménager ses propres meubles, Bartleby restant « l'immobile

occupant d'une pièce nue » (B1 65). Mais l'avoué se voit rattrapé par le destin de son étrange liaison avec le scribe. Un homme de loi vient le trouver pour se plaindre de Bartleby qui continue de hanter l'ancien bureau de Wall Street. L'avoué se trouve alors, en quelque sorte, assigné par autrui à sa propre responsabilité à l'égard de Bartleby. Lors d'une ultime conversation, il tente, en vain, de persuader son ancien employé de quitter les lieux. En désespoir de cause, il prend la fuite dans son cabriolet, pour apprendre, à son retour, que le propriétaire de l'étude a fait incarcérer Bartleby à la prison des Tombes pour vagabondage. L'avoué rend alors visite en prison à Bartleby, et celui-ci refuse de lui parler : « Je vous connais, dit-il sans se retourner – et je n'ai rien à vous dire » (B1 73). Quelques jours plus tard, l'avoué, retournant à la prison, trouve Bartleby recroquevillé dans la cour – mort : « Je m'arrêtai, puis m'approchai tout contre lui ; je vis en me penchant que ses yeux voilés étaient ouverts ; par ailleurs, il semblait profondément endormi. Quelque chose m'incita à le toucher. Je tâtai sa main : un frisson convulsif courut le long de mon bras et de mon échine jusqu'à mes pieds » (B1 77).

Le bref épilogue relate une étrange rumeur, dont l'avoué, dans sa soif d'exactitude, précise qu'il ne saurait dire dans quelle mesure elle est véridique : avant d'être employé comme scribe, Bartleby aurait exercé une fonction subalterne au bureau des Lettres au Rebut de Washington. L'avoué imagine le désespoir occasionné par la réception de ces lettres mortes : « Messages de vie, ces lettres courent vers la mort », et a cette exclamation finale : « Ah ! Bartleby ! Ah ! Humanité ! » (B1 79).

Nous voici, en quelque sorte, « au cœur des ténèbres ». Dans la fin terrible du scribe qui se laisse mourir sur le « doux gazon » de la sinistre prison des Tombes, nouveau Job dormant « avec les Rois et les Conseillers » (B1 77) se lit comme l'universalité d'un destin, et plus encore : une forme de résistance nue, que l'on ne saurait appeler celle de la *vie*, quelque chose d'aussi irréductible que peut l'être le « pur » fait d'exister. Il y aurait ici quelque chose qui défie toute mise en sens tout en donnant à l'opacité, si l'on peut dire,



*figure de forme*, quelque chose qui constitue, de ce fait, une prodigieuse invite à interpréter et à penser. C'est que l'on ne saurait sans risque soulever ce que Voltaire nommait « le voile de la fable ». Non que le lecteur en quête de sens stabilisé s'expose à une interdiction quelconque. Simplement, ce qu'il découvrira, c'est *rien*, ce rien que le héros de *Pierre ou les ambiguïtés* se refusait à voir au principe de toute chose :

La vieille momie est enfouie sous de multiples bandelettes ; il faut du temps pour démailloter ce roi égyptien. Parce que Pierre commençait à percer du regard la première couche superficielle du monde, il s'imaginait, dans sa folie, qu'il avait atteint à la substance non stratifiée. Mais, si loin que les géologues soient descendus dans les profondeurs de la Terre, ils n'ont trouvé que strates sur strates. Car, jusqu'à son axe, le monde n'est que surfaces superposées. Au prix d'immenses efforts, nous nous frayons une voie souterraine dans la pyramide ; au prix d'horribles tâtonnements, nous parvenons dans la chambre centrale ; à notre grande joie, nous découvrons le sarcophage ; nous levons le couvercle et... il n'y a personne ! L'âme de l'homme est un vide immense et terrifiant<sup>8</sup>.

Défaire les bandelettes, soulever le coin du voile, c'est s'exposer à figer en allégorie ce qui est comme un état naissant, mourant ou spectral, de l'allégorique. « Ah Bartleby ! Ah humanité ! » : c'est sur ces quelques mots que le texte se referme sur son propre éclat neutre, voilé comme le sont les yeux du scribe sous le regard inquiet de l'avoué...

## 1. L'EFFET BARTLEBY

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

---

8. H. Melville, *Pierre ou les ambiguïtés*, in *Œuvres*, III, *op. cit.*, p. 964.

concepts... Puissance de suggestion du *Bartleby* de Melville, de cette figure blême et décharnée qui a, pour un temps, incarné *la littérature même*, celle-ci apparaissant alors comme une épreuve du négatif, comme un refus d'écrire, un discret *I would prefer not to* adressé à la face du monde. Étrange fortune de *Bartleby*, cette nouvelle publiée anonymement dans deux livraisons du *Putnam's monthly magazine*, en novembre et décembre 1853<sup>9</sup>, sorte de bouteille à la mer lancée par Melville après l'échec retentissant de ce chef-d'œuvre incompris que fut *Pierre ou les ambiguïtés*, demeuré lettre morte lors de sa parution. Comme le rappelle en effet Pierre Leyris : « Après un tel échec [celui de *Pierre ou les ambiguïtés*], Melville ne pouvait plus proposer de roman à aucun éditeur. Il ne pouvait que collaborer à une revue ; ce qu'il fit en effet après un long silence en publiant *Bartleby*.<sup>10</sup> »

Mais notre objet n'est pas la fortune critique de *Bartleby*, aux États-Unis ou ailleurs, et il ne s'agira pas de nous livrer à l'exégèse de cette nouvelle à tous égards fascinante. Il s'agira d'analyser cette séquence révélatrice, indissolublement littéraire et philosophique, qui s'est déroulée en France, entre les années 70 et la fin des années 80 ; séquence qui est sans doute, à plus d'un titre, derrière nous, en voie d'achèvement provisoire – et que certains aimeraient refermer sans prendre le risque de la relance, de la reprise, du « ressouvenir en avant » cher à Kierkegaard. Cette séquence est celle d'une certaine *modernité*, indissociable, telle est notre hypothèse, d'une fascination pour cette figure de *Bartleby* qui a suscité toute une constellation de commentaires de penseurs. Sans doute Blanchot est-il le premier,

---

9. Dans sa précieuse notice de l'édition Pléiade, Ph. Jaworski signale qu'il existe toute une tradition new-yorkaise d'histoires dans lesquelles un avoué raconte sa rencontre avec un copiste à l'identité mystérieuse, et signale quelques-unes des sources auxquelles Melville a pu puiser, qu'il s'agisse de *L'Histoire de l'avoué*, de James Maitland (1853), ou encore de *La Maison d'Àprevent*, de Dickens, texte dans lequel un copiste nommé Nemo disparaît sans laisser trace...

10. P. Leyris, *La chambre du traducteur*, éd. établie par B. Cournut, Paris, Corti, 2007, p. 134.

dans cette constellation critique pour lequel Bartleby le scribe a représenté le « dernier écrivain ». Au début et à la fin de *L'Écriture du désastre*, cette figure se condense dans l'énigme de la formule où se lisent, tout ensemble, le dessaisissement et la résistance passive opposée aux incarnations du pouvoir, de l'ordre et de la loi. Cette résistance est celle du langage lui-même : « *Je préférerais ne pas* (le faire). Cette phrase parle dans l'intimité de nos nuits : la préférence négative, la négation qui efface la préférence et s'efface en elle, le neutre de ce qu'il n'y a pas à faire, la retenue, la douceur qu'on ne peut dire obstinée et qui déjoue l'obstination avec ces quelques mots ; le langage se tait en se perpétuant.<sup>11</sup> »

De Blanchot à Deleuze, puis à Derrida – mais il faudrait citer également, pour la portée proprement politique de la fable, Agamben, Badiou<sup>12</sup>, Zizek<sup>13</sup> et Negri –, un certain nombre de penseurs et de philosophes se sont emparés de l'énigme de Bartleby, devenue emblème de ce par quoi la littérature, cette sirène, saisit et séduit la philosophie. Lors même que le penseur, tel Deleuze, prétend s'en tenir, dans sa lecture, à une pure littéralité, il ne peut pas ne pas interpréter, donner figure et texture à l'énigme : à preuve, les dernières lignes du texte que Deleuze, en 1989, consacre à Bartleby, « Bartleby, ou la formule », et qui font de ce dernier « le médecin d'une Amérique malade, le *Medicine-man*, le nouveau Christ ou notre frère à tous<sup>14</sup> ». Ainsi les philosophes se sont-ils emparés de

---

11. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 219.

12. A. Badiou, *Logiques des mondes, l'être et l'événement 2*, Paris, Seuil, 2006, p. 422.

13. Voir « Le sourire de Bartleby », in S. Zizek, *La Parallaxe*, Paris, Fayard, 2008.

14. G. Deleuze, « Bartleby, ou la formule » (postface à Melville, *Bartleby*, Paris, Flammarion, 1989), in *Critique et clinique*, Paris, Minituit, 1993, p. 114. L'expression « Medicine-Man » est calquée sur « The Confidence-Man », que l'on pourrait traduire par « L'homme à la confiance », et qui est ce très étrange roman de Melville auquel Deleuze emprunte la figure de l'Original, présente dans *Critique et clinique* et dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Voir aussi les premières lignes de « Bartleby, ou la formule » qui se réclament d'une lecture strictement littérale : « 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

la nouvelle de Melville, tentant d'arraisonner au concept l'énigme d'une fable dont le sens ultime se dérobe.

La littérature, pour sa part, a fait éclore des « Bartleby » discrets mais persistants, que l'on pense au Bartlebooth de *La vie mode d'emploi*, de Perec, ou à la référence à Bartleby dans *Un homme qui dort*. Un livre plein de séduction d'Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, enregistre cette fascination pour la figure de l'auteur sans œuvre, celui qui n'écrit pas, ou plus<sup>15</sup>. C'est que le scribe, le copiste, l'avatar blême et abandonné (*forlorn*, dit le texte américain) des Bouvard et Pécuchet de Flaubert, s'est vite trouvé mué par certaines traductions, et par les interprétations qui leur sont liées, en écrivain qui a cessé d'écrire. Dès *La Part du feu*, Bartleby semble avoir été, pour Blanchot, Bartleby l'écrivain : « [...] si nous nous rappelons les paroles de Bartleby l'écrivain, opposant à toute demande de son maître cette réponse : "Je préférerais ne pas le faire", nous sentons que la parole ici a le privilège du silence. Se taire n'est pas toujours le meilleur moyen de se taire. C'est déjà la raison pour laquelle Pascal affirmait que le silence, lui aussi, est impur.<sup>16</sup> »

On fera toutefois remarquer que Blanchot lui-même n'a cessé d'osciller entre la vision d'un Bartleby écrivain et celle d'un Bartleby voué au travail matériel de la copie. Mais comment ne pas noter que Bartleby est avant tout un *scribe*, et que l'on ne saurait sans quelque manipulation faire de lui un *auteur* ? Il appartient à cette « constellation littéraire des copistes » dans laquelle Giorgio Agamben range Akakij Akakievic, Bouvard et Pécuchet, Simon Tanner, le prince Mychkine, et « les greffiers anonymes des

---

comique est toujours littéral. [...] Il ne veut dire que ce qu'il dit, littéralement » (p. 89).

15. E. Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, Paris, Christian Bourgois, 2002. Vila-Matas décèle un syndrome de Bartleby, qu'il définit comme « un mal endémique, une pulsion négative [et] une attirance vers le néant qui empêche[nt] en apparence certains écrivains de le devenir vraiment ».

16. M. Blanchot, « Le paradoxe d'Aytré », in *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 67.

tribunaux kafkaïens<sup>17</sup> ». Constellation à laquelle on pourrait ajouter l'étonnant personnage de Dick, dans *David Copperfield*, œuvrant à copier sur un cerf-volant des missives qui relatent la décapitation de Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre<sup>18</sup>...

Mais Giorgio Agamben voit dans la philosophie ce qui fournit le chiffre de la constellation littéraire, et ce faisant, il ne rend pas justice à ce que la littérature, en ses tours et détours, dit d'elle-même. Que l'on pense, à cet égard, au plan final élaboré par Flaubert pour *Bouvard et Pécuchet*, et à tout ce qui s'y dit, *figuralement*, d'un destin de la lettre et de la répétition que nul concept ne vient épuiser :

Ainsi tout leur a craqué dans les mains.

Ils n'ont plus aucun intérêt dans la vie.

Bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux. Ils se la dissimulent. – De temps à autre, ils sourient, quand elle leur vient ; – puis se la communiquent simultanément : copier.

Confection de bureau à double pupitre. – (s'adressant pour cela à un menuisier. Gorgu qui a entendu parler de leur invention leur propose de le faire. Rappeler le bahut).

Achat de registres – et d'ustensiles, sandaraque, grattoirs, etc.

Ils s'y mettent<sup>19</sup>.

Singulières histoires de scribes, de lettres volées, perdues et retrouvées, au moment où l'on s'achemine vers les différentes modalités de la reproductibilité technique analysée par Walter Benjamin... On verra dans le XIX<sup>e</sup> siècle cet âge de la lettre, de la traduction, du souci philologique, de la « Babel traductive » (Antoine Berman), où se déploient, par voie de fiction, d'étonnantes fables de la lettre

---

17. G. Agamben, *Bartleby ou la création*, trad. fr. C. Walter, Paris, Circé, 1995.

18. Ch. Dickens, *L'Histoire, les Aventures et l'Expérience personnelle de David Copperfield le Jeune*, préf. J.-P. Naugrette, Paris, Le Livre de poche, 2007, p. 274 sq. À la fin du roman, Dick, dont le nom commence comme celui de Dickens, et en qui on peut voir une sorte d'allégorie de l'auteur en vieux fou, « s'[occupe] à copier tout ce qui lui [tombe] sous la main » (*Ibid.*, p. 976).

19. G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, éd. Cl. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Folio classique », p. 414.

et de la copie, dans lesquelles l'intertexte biblique prend une importance extrême. Dans toute une littérature américaine dont les noms majeurs sont ceux de Melville, Poe, Hawthorne, et pour des raisons qui allient le juridique, l'historique et le politique, les fables de la lettre sont à l'œuvre. Viola Sachs, dans son étude sur Melville, s'est intéressée à ce qui pouvait unir, dans ces fables, Nouveau Monde et Nouvelle Alliance, en mettant en valeur l'importance du livre des Mormons, lequel « montre que le souhait de nouvelles écritures sacrées du Nouveau Monde était répandu dans toutes les couches sociales du Nord Est des États-Unis. D'où l'équation de l'identité nationale, des écritures saintes du Nouveau Monde cachées dans les profondeurs et des hiéroglyphes des aborigènes, du *Red Man* (d'où l'importance de la couleur rouge). [...] Nous retrouvons ce schéma avec des variations importantes à travers les écrits mythiques. Hawthorne, Melville, Thoreau, Whitman, chacun à sa façon voyait son ouvrage comme les Écritures du Nouveau Monde<sup>20</sup> ».

C'est que la question de la lettre, celle aussi des fables dans lesquelles elle s'inscrit, est, au premier chef, une question théologico-politique, comme le montre la réminiscence chez certains auteurs, Melville en tête, du mot fameux de saint Paul : « La lettre tue, l'Esprit vivifie. » Que l'on pense seulement, dans *Moby Dick*, à une certaine folie de la lettre gravée à même le corps :

Les dimensions et mesures du squelette que je vais maintenant coucher par écrit sont *relevées textuellement de mon bras droit, où je les ai tatouées*. L'existence follement errante et sauvage que je menais alors ne me permettait aucun autre moyen de conserver assurément des statistiques aussi précieuses ; mais l'espace étant limité, vu que *je désirais garder les autres parties de mon corps comme pages blanches pour un poème auquel je travaillais alors* (et que resterait-il de moi, au bout du compte, qui ne soit pas tatoué ?) – je ne me

---

20. V. Sachs, *L'Imaginaire-Melville, a french point of view*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1992, p. 1 sq.

suis donc fait aucun tracàs pour les bribes et morceaux représentés par les quelques malheureux pouces excédentaires<sup>21</sup>.

On retrouverait cette folie de la lettre à l'œuvre, sous d'autres modalités, chez Balzac, Baudelaire, Hugo, sans parler du *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. Aussi faut-il envisager *Bartleby* comme fable de la lettre et de la copie, nous transmettant une missive irrémédiatement cryptée sur le destin de la reproduction, à l'orée de l'ère de la reproductibilité technique à laquelle Walter Benjamin consacrerà sa célèbre étude. À quoi l'on ajoutera que Melville a développé, en plusieurs points de son œuvre, le rêve d'une écriture et d'une adresse infinies de sa propre pensée, dont témoigne, parmi tant d'autres exemples, l'admirable correspondance adressée à Hawthorne :

Je ne puis pas encore m'arrêter là. Si le monde était entièrement composé de magiciens, je vais te dire ce que je ferais. J'installerais une fabrique de papier à un bout de la maison, et j'aurais un ruban de papier écolier qui se déroulerait sans fin sur mon bureau ; et sur ce ruban sans fin j'écrirais un millier – un million – *un billion de pensées, toutes sous la forme d'une lettre qui te serait adressée*. L'aimant divin est en toi et mon aimant y répond. Quel est le plus grand ? Soite question – ils ne font qu'Un<sup>22</sup>.

## 2. LA FIN DE L'INTERPRÉTATION ?

C'est précisément cette dimension de fable qui est occultée aujourd'hui, résorbée dans une certaine fascination pour la figure de résistance passive incarnée par le scribe. Cette occultation et ce déni doivent être pensés sur fond d'une certaine fin de l'interprétation, les subtilités du commentaire se voyant assimilées, en

---

21. H. Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, p. 636.

22. H. Melville, « Lettres à Hawthorne », in *Œuvres*, vol. III, *Moby Dick, Pierre ou les ambiguïtés*, trad. de l'anglais par Ph. Jaworski et P. Leyris, Paris, Gallimard, Pléiade, 2006, p. 1135-1136. Nous soulignons.

notre ère de positivités retrouvées, aux errements et aux errances de l'« ère du soupçon » et des « années théoriques ». La fascination médiatique produite par la figure de Bartleby est concomitante de l'épuisement de l'interprétation de la fable melvillienne. Il y a là comme les deux faces, avers et revers, d'un même processus. Or, Bartleby a aujourd'hui ses fans-clubs et ses blogs<sup>23</sup>, et l'on n'en finirait pas d'inventorier les œuvres et les actes de langage qui y font référence ou se situent dans sa descendance. Un exemple parmi tant d'autres : dans le *Carnet du Monde* du 5 mars 2010, la mort de l'écrivain Pascal Garnier était annoncée en ces termes :

Ni fleurs ni couronnes.  
“I would prefer not to”  
Bartleby.

Il y a un vivace, un persistant « effet Bartleby ». Mais cet effet semble avoir déserté le champ de l'interprétation et du commentaire proprement dits pour ce que Michel Deguy nomme le domaine du *culturel*<sup>24</sup>. Voici Bartleby devenu emblème, gimmick, symbole. Daniel Pennac donne des lectures de la nouvelle. Le fameux *I would prefer not to* inspire, aux éditions Circé, le titre d'une collection, « l'art de ne pas », dirigée par le sociologue Henri-Pierre Jeudy, qui s'en explique en ces termes :

“L'art de ne pas” est un art de. L'auteur célèbre de Moby Dick, Melville, a écrit une nouvelle intitulée *Bartleby*. C'est l'histoire d'un greffier qui répond “j'aimerais mieux ne pas” chaque fois qu'on lui demande de faire quelque chose. Plutôt qu'une stratégie de l'évitement, “l'art de ne pas” est une manière d'éprouver la puissance. Nul n'ignore que la négation est une

---

23. Citons, entre autres, les blogs littéraires « Bartleby les yeux ouverts » et « Bartleby.com ».

24. M. Deguy, « Retour sur le *culturel* », in *Réouverture après travaux*, Paris, Galilée, 2007, p. 249-269, et notamment, p. 255, cette définition : « Le culturel [...] produit la valeur de ce qui vaut ; “ajoute la valeur” à l'étant [...] ; transmute “immédiatement l'étantité en valeur.” »



affirmation mais elle peut prendre de subtils détours pour parvenir à ses fins.

Parallèlement, le texte de Melville a cessé de figurer cette énigme que la littérature propose à la philosophie tout en ne cessant, d'un même mouvement, de la lui dérober. En 1986, Philippe Jaworski formulait en ces termes la question de *Bartleby*, celle de *la littérature même* : « Non, il ne répond pas : il renvoie à qui l'interroge, avec une inflexible douceur, la question de la littérature : que désires-tu de moi ?<sup>25</sup> » Il n'est pas sûr que cette adresse soit encore perceptible aujourd'hui...

Signe des temps : l'effet *Bartleby* a gagné la littérature à gros tirages. Sous un titre doucement et doublement complaisant, *Quelque chose en lui de Bartleby*, Philippe Delerm conte l'histoire d'un petit employé, Arnold Spitzweg, qui crée un blog au nom évocateur d'« *antiaction.com*<sup>26</sup> ». Mention est faite du *Bartleby et compagnie* de Vila-Matas, et le nom du personnage est lui-même explicitement codé, puisqu'il s'agit du nom du peintre allemand dont un tableau orne... la couverture de l'édition « folio » de la nouvelle de Melville. Le clin d'œil intertextuel aux mises en abyme des « années soixante » s'accommode fort bien ici d'un salut discret à la force de vente des éditions Gallimard... Que la radicalité bouleversante de *Bartleby the scrivener* se voie muée par Delerm en « refus borné, presque sournois<sup>27</sup> » adressé au monde : voilà qui, assurément, a valeur de symptôme.

---

25. Ph. Jaworski, *Melville, Le désert et l'empire*, op. cit., p. 19.

26. Ph. Delerm, *Quelque chose en lui de Bartleby*, Paris, Mercure de France, 2009. À la fin du roman, le personnage se demande s'il est devenu un « bartleby » : « Un tanker passe au loin. Monsieur Spitzweg sourit. Il vient de parler à voix haute. Et si j'étais un bartleby ? » (p. 150).

27. *Ibid.*, p. 53 : « *Bartleby* se dessinait plutôt comme une espèce de modèle en creux. Monsieur Spitzweg était tenté par une attitude massive de refus. Mais le refus glorieux, bravache de Cyrano dans sa tirade des “non, merci” n'était pas pour lui. Le refus borné, presque sournois, de *Bartleby* lui paraissait davantage dans sa nature. »

### 3. PHILOSOPHES LECTEURS

Il s'agira ici de mener l'enquête sur les commentaires philosophiques de la nouvelle de Melville : façon, pour nous, de lire le texte philosophique à l'épreuve de son autre, qui est le texte littéraire, non pour prendre en défaut la fameuse *patience du concept*, mais pour saisir les choses, en quelque sorte, à la limite, à la lisière : là où littérature et philosophie tout à la fois se distinguent et s'entr'appellent. La vague des commentaires philosophiques de *Bartleby* dessine, en creux, la cartographie de cette pensée française pour laquelle la littérature a pu constituer une forme d'épreuve du dehors. La modernité littéraire et philosophique, que l'on peut dater des années soixante et soixante-dix, et qui jette encore quelques feux dispersés au début des années 1990, est inséparable d'une dramaturgie du dehors, d'une topique de l'extériorité. C'est la « pensée du dehors » que Foucault lit, en 1966, dans les fictions de Blanchot, et qui ouvre sur « ce dehors où disparaît le sujet qui parle<sup>28</sup> ». La question du dehors unit tout un ensemble de pensées liées, sous des modalités diverses, à la critique de la dialectique hégélienne et de la circularité systématique. Chez Derrida, c'est la trace, entendue comme « archi-écriture » et « première possibilité d'une parole », qui constitue « l'ouverture de la première extériorité en général, l'énigmatique rapport du vivant à son autre et d'un dedans à un dehors : l'espacement<sup>29</sup> ».

La *différance*, pour Derrida, commande le dehors, et c'est à cette condition que l'être peut être mis sous rature, et que peut être posée l'équivalence aporétique qui constitue l'un des intertitres de la *Grammatologie*, « le dehors est le dedans<sup>30</sup> ». Une histoire du dehors reste à faire, indissociable d'une époque de l'interprétation. Sans doute est-ce la position du dehors qui donne sa chance

---

28. M. Foucault, « La pensée du dehors », in *Critique*, 1966, p. 525.

29. J. Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 103.

30. *Ibid.*, p. 65.

à l'hétérogène, à ce qui ne saurait se subsumer dans une parcours totalisant. La pensée du dehors est une pensée du *reste*. À cet égard, Melville, Kafka, étaient les auteurs idéaux, dans la mesure où leurs textes offraient une résistance infinie, non soluble dans le cercle herméneutique de la question et de la réponse. Deleuze, dès l'avant-propos de *Critique et clinique*, évoque cette « limite qui n'est pas en dehors du langage », mais « qui [en] est le dehors », limite qui ouvre sur un au-delà du langage, puisqu'aussi bien, poursuit Deleuze, « elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles<sup>31</sup> ». Il faut lire la suite du propos pour mesurer combien la formule de Bartleby est précisément ce qui permet d'activer ce passage à la limite qui est la marque, pour Deleuze, de toute écriture véritable : « Aussi y a-t-il une peinture et une musique propre à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessus des mots. » Quant à Blanchot, qui a tant médité sur la figure de Bartleby, il dresse, dans *L'Entretien infini*, le programme suivant : « Écrire, le rapport à l'autre de tout livre, à ce qui dans le livre serait dé-scription, exigence scripturaire hors discours, hors langage. Écrire au bord du livre, en-dehors du livre.<sup>32</sup> » Et l'on notera que, dans *L'Écriture du désastre*, la formule de Bartleby est ce qui unit le dépassement de l'ontologie et la pensée du dehors, puisqu'avec elle, « nous sommes tombés hors de l'être, dans le champ du dehors où, immobiles, marchant d'un pas égal et lent, vont et viennent les hommes détruits<sup>33</sup> ».

Sans doute n'est-ce pas un hasard si la « silhouette lividement propre, pitoyablement respectable, incurablement abandonnée<sup>34</sup> »

---

31. G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 9. La position de Deleuze dans cet Avant-propos est très proche de celle de Lyotard dans *Discours, Figure*, pour qui le langage est comme percé de trous, à la réserve près que, chez ce dernier, le dehors renvoie à l'intimité même du corps et de son espace.

32. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 626.

33. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 33-34.

34. « I can see that figure now – pallidly neat, pitiably respectable, incurably

(B1 23) du scribe a successivement fasciné Blanchot, Deleuze, et Derrida, soit un penseur et deux philosophes qu'unissent, par-delà leurs différences, la passion du dehors, la mise en question de l'origine, ainsi qu'une réflexion incessante sur la littérature envisagée, non comme l'*autre* du concept, mais comme sa double et son épreuve sensible. Et l'on peut se demander pourquoi Foucault n'a pas écrit sur *Bartleby*, lui qui voit dans les fictions de Blanchot la trace de la « pensée du dehors » : sans doute parce que c'est avec le Neveu de Rameau, cet autre *original*, que débute, pour lui, la littérature même...

Blanchot, Derrida, Deleuze, Agamben – ce dernier occupant, comme on le verra, une place à part : en lisant tour à tour *Bartleby*, ces penseurs se commentent aussi les uns les autres. Latéralement, ils se répondent et s'entre-glosent, dressant une sorte de diagramme de l'espace philosophique, que celui-ci s'entretisse à l'espace littéraire ou s'en dissocie. À cet égard, il peut sembler singulier que Jean-Luc Nancy, qui a forgé le concept d'*excrit* à partir de sa lecture de Bataille, et pour qui la pensée est « cogito excogité, pensée hors de soi<sup>35</sup> », n'ait pas écrit sur *Bartleby*, et qu'il soit peu sensible à la nouvelle de Melville<sup>36</sup>. Mais sa réticence, voire sa *résistance*, se développe sur deux plans bien distincts. Il y a la résistance à une fable qui semble artificielle, conçue de toutes pièces pour susciter le désir herméneutique, et la résistance à l'air du temps, celui qui a suscité la pléthore des commentaires et des interprétations, et la mise en coupe réglée du texte de Melville.

Signe des temps ? L'un des derniers commentaires en date, celui de Jacques Rancière<sup>37</sup>, est un méta-commentaire, dans la

---

forlorn ! », *BS*, p. 8.

35. J.-L. Nancy, « La pensée dérobée », in *La Pensée dérobée*, Paris, Galilée, 2001, p. 38.

36. J.-L. Nancy nous a exposé son point de vue dans des courriels, qui sont reproduits en appendice.

37. J. Rancière, « Deleuze, Bartleby et la formule littéraire », in *La Chair des mots, politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, p. 179-203.

mesure où il s'agit d'une lecture de Deleuze lisant *Bartleby*. Lecture d'une grande pertinence, d'une redoutable férocité polémique, par laquelle il s'agit, avant tout, d'imposer une autre conception de la littérature, et dont *Bartleby* est, à certains égards, l'*otage*.

Si troublante et bouleversante que soit la nouvelle de Melville, il ne saurait être question, dans ce livre, d'en faire un commentaire direct. Ce qui nous intéresse ici, c'est la façon dont la philosophie entre en contact avec la littérature, en éprouve l'énigme, avant de dissoudre cette dernière à la pointe du concept. On tentera une forme d'auscultation critique, d'herméneutique non résolutive. Comment lire un philosophe lisant un texte littéraire ? Quel toucher met-il en œuvre, quelles strates du texte privilégie-t-il dans sa lecture, quel tracé dessine-t-il des limites toujours mouvantes entre littérature et philosophie ? Sans doute faut-il s'armer, pour l'exercice, de cette « finesse d'oreille pour le refoulé inconscient » dont parlait Freud dans *La question de l'analyse profane...*

La nouvelle de Melville, dans son énigmatique concision, constitue une prodigieuse pierre de touche du rapport de désir et d'incompréhension mêlés que se manifestent littérature et philosophie. Lire *Bartleby*, quel que soit le schème qu'on lui surimpose, puissance non résolutive du neutre ou messianisme de la société des frères, c'est, à bien des égards, construire une certaine fable de la littérature, de son pouvoir et de son impouvoir mêlés. C'est superposer, à l'opaque, à l'indéchiffrable *mythos* melvillien, un *mythos* second : celui de la philosophie réécrivant son lien amoureux et dissonant à la littérature, qu'il s'agisse de s'en défaire et de s'en dissocier, ou de proclamer une forme d'indivision qui ne saurait être une fusion identifiante. Ainsi la lecture de *Bartleby*, loin de n'offrir qu'un étoilement potentiellement indéfini de méta-commentaires, sera-t-elle ici indice critique, révélateur d'une époque. Une cartographie de la pensée, qui s'écrit dans le jeu dialogique des commentaires, et jusque dans cette *réserve* – comme le disent les peintres de l'espace de la toile laissé intouché par le pinceau – qu'on lit dans leur interstice. À bien des égards, Blanchot est

ici le grand, le secret initiateur. C'est avec lui que dialogue Derrida dans *Donner la mort*, c'est avec lui encore que dialogue Deleuze dans son texte sur « *Bartleby, ou la formule* ». On aimerait, ici, esquisser quelques éléments d'une constellation : le *neutre* de Blanchot, qui désactive le travail du négatif et les opérations médiatrices de la dialectique, ouvre sur une conception inédite de la littérature comme désœuvrement, comme absence non négative, qui va inspirer la pensée du dehors développée par Deleuze dans l'avant-propos de *Critique et clinique*. Derrida est marqué par Blanchot, mais sur un autre mode, lui qui va confronter la déconstruction à l'*indéconstructible*, sous l'espèce de la littérature et du secret qui lui est attaché. Dans *Résistances, de la psychanalyse*, Derrida, évoquant *Bartleby*, « ce petit livre immense de Melville », voit en lui l'emblème du « secret de la littérature », « là où peut-être elle fait parler – ou chanter la psychanalyse<sup>38</sup> ».

Lisant, le philosophe édifie, surimpose une fable seconde, prélève une série d'éléments signifiants, transforme en modèle, en chiffre ou en concept la fascination première produite par un texte à haute densité figurale. Mais comment opère le geste interprétatif ? À quel tempo, quelle syntaxe secrète obéit-il ? Ne procède-t-il pas par prélèvements successifs, lesquels occultent tels ou tels pans ou strates du texte pour les besoins de la démonstration ? N'y a-t-il pas quelques points communs entre la lecture philosophique et la construction en analyse telle que Freud en offrit la théorisation ? Dans quelle mesure le concept s'édifie-t-il au rebours de la figure littéraire proprement dite, dont il constitue parfois comme le re-foulé ou l'oblitération ? Et comment penser, inversement, une certaine « figuralité » de la littérature sans renier le travail du concept ? C'est d'un certain *site de l'interprétable* qu'il sera question, au sens où le psychanalyste Pierre Fédida parlait, lui, d'un *site de l'étranger*.

L'énigme de la fable de Melville, la brièveté et la densité de sa forme, la dimension spéculative, voire l'énigme irrésolue de

---

38. J. Derrida, *Résistances, de la psychanalyse*, Paris, Galilée, 1996, p. 38.

la fameuse formule : tout cela a constitué, un temps, une sorte d'invite et de provocation à penser. Mais celle-ci semble en voie d'essoufflement, de déshérence. L'emprise que la littérature a exercée, un temps, sur la philosophie, rencontrerait-elle un achèvement provisoire ? On solde les comptes de cette prétendue « querelle du sujet » qui aurait mis à mal la puissance de reliaison des grands récits, arasé le romanesque, stérilisé la fiction. Là où la résistance passive de *Bartleby* a pu figurer une forme d'épreuve ou d'endurance du négatif, bien des discours actuels sur la littérature, qu'ils émanent de « littéraires » ou de philosophes, tendent à stigmatiser tout ce qui peut être perçu comme une apologie de la négativité ou des jeux stériles sur le scintillement du sens absent. *Bartleby* a cessé de faire figure, d'incarner « celui qui n'écrit pas », ou plus, dans la mesure où la figure du « dernier écrivain » chère à Blanchot, et travestie en apologie du nihilisme par des critiques hâtifs, a déserté le champ de la critique littéraire proprement dite pour migrer dans celui de l'esthétique. Le critique Jean-Yves Jouannais a sous-titré *I would prefer not to* son investigation sur les « artistes sans œuvre », en tête desquels il place une créature de fiction, ce Félicien Marbœuf auquel il a consacré récemment une installation toute « bartlebyenne<sup>39</sup> ». De là au *culturel*, il n'y a qu'un pas, aisément franchi – ce qui veut dire aussi : tout un espace de pensée à arpenter.

---

39. J.-Y. Jouannais, *Artistes sans œuvre, I would prefer not to* (1997), rééd. revue et augmentée d'une préface d'E. Vila-Matas, Paris, Verticales, 2009. On aura noté le clin d'œil, Vila-Matas étant l'auteur de l'essai *Bartleby et compagnie...* L'exposition collective « Félicien Marbœuf (1852-1924) », proposée par Jean-Yves Jouannais, s'est tenue à la Fondation Ricard du 3 juin au 11 juillet 2009.