

## SIGNER BARTLEBY : LE DEVENIR-PERSONNAGE DE LA PHILOSOPHIE

PEDOT RICHARD  
*Paris Ouest Nanterre*

1. Avec « Bartleby ou la formule<sup>1</sup> », Gilles Deleuze fait entrer le personnage melvillien au panthéon des figures philosophiques de la littérature (ou vice versa), quelques années en fait après avoir commencé de s'y intéresser, de manière plus indirecte, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* ou *Francis Bacon : logique de la sensation*, par exemple. Bartleby devient ainsi un de ces personnages, dits personnages conceptuels, dont a besoin la philosophie, selon Deleuze et Guattari, pour dresser ses plans d'immanence et inventer ses concepts.
2. C'est ce geste qui conduit Deleuze à « signer » Bartleby (nous verrons en quel sens l'entendre) que je me propose d'aborder dans ce qui suit. Choisir de commenter « Bartleby », la nouvelle, à partir de Bartleby, le personnage, n'est pas sans conséquence, d'autant moins que celui-ci, si l'on peut dire, préférerait ne pas être le personnage de quelque discours que ce soit — le statut même de la figure esthétique, telle que nous l'a transmise la tradition critique, est à interroger. La philosophie, pourtant, insiste à le transporter du plan de composition de la littérature à son plan d'immanence, avec d'autant plus de raison que semble mise en question, dans la possibilité de ce transfert, le pouvoir de création propre à la philosophie. Reste à examiner le paradoxe d'une approche qui d'un côté prétend arracher la figure à ses entraves rhétoriques (pour faire bref) mais qui, de l'autre, maintient dans son propre appareillage critique, sans la questionner, une des plus solidement installées : le personnage. Nous verrons que cela n'aboutit pas pour autant à un arraisonnement de la littérature par la philosophie, tant les concepts en cause oscillent, mais il n'en demeure pas moins que les va-et-vient entre le personnage comme figure esthétique et comme personnage conceptuel nous conduisent en dernière analyse à buter sur l'impensé de la création, qu'elle soit littéraire ou philosophique.

---

<sup>1</sup> G. Deleuze, *Critique et clinique*. Toutes les références ultérieures à cet ouvrage ou à l'article qui en est extrait apparaîtront dans le texte entre parenthèses avec l'abréviation C suivie de la page concernée.

## Personnage, à quel titre ?

---

3. Pour aborder le personnage (en l'occurrence, Bartleby) comme question, il convient déjà se demander à quel titre il en est un. Nous sommes non seulement contraints, dans un premier temps, de distinguer le personnage romanesque<sup>2</sup> de ce que l'on nommera, sommairement, le personnage philosophique afin de mieux comprendre leurs rapports ensuite, mais nous devons également interroger nos certitudes en nous demandant ce qui le fonde en tant que personnage, et plus particulièrement, en tant que personnage principal de deux agencements discursifs.
4. Todorov et Ducrot, à la toute première phrase de la rubrique « Personnage » de leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, notent que « [la] catégorie du personnage est, paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique<sup>3</sup> », sans définir cependant le paradoxe qu'ils soulignent. Mais, au fond, il n'est pas si curieux qu'une catégorie aussi centrale (quasi inévitable) de la critique soit pourtant si négligée (en 1972) comme objet spécifique d'étude, ce terme-outil étant d'un emploi si généralisé qu'il ne paraît pas utile de se retourner sur lui. C'est précisément le trop d'évidence, aveuglant, de la notion qui est source d'obscurité — non par oubli ou désintérêt, donc, mais en raison d'une absence de relief<sup>4</sup>, sans nul doute favorisée par la perception commune du terme.
5. Ainsi, tout le monde vraisemblablement s'accordera sur l'énoncé suivant : « Bartleby est le personnage, et qui plus est le personnage principal, de la nouvelle éponyme signée Herman Melville ». Sans doute aucune lecture, de la plus « naïve » — si ce vocable a un sens précis — à la plus sophistiquée, ne peut manquer de s'appuyer, peu ou prou, sur ce fait établi pour poursuivre ses buts. À juste titre, pourrait-on dire puisque le texte porte son nom et que c'est bien son histoire que le narrateur entreprend de raconter, selon ce qu'il en sait. Approche intuitive et savants découpages structuraux<sup>5</sup> ici cohabitent sans problème, mais il n'est pour autant pas inutile de regarder de plus près ce qu'une telle décision implique et, par conséquent, laisse de côté.

---

<sup>2</sup> Nous préférons ici l'adjectif « romanesque », au sens courant aussi bien que technique — bien que « Bartleby » ne soit pas un roman — pour évoquer à la fois la construction fictionnelle et l'attrait exercé par le personnage.

<sup>3</sup> O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 286.

<sup>4</sup> À quoi les théories structuralistes tentent précisément de répondre en plaçant la question dans le cadre de « l'analyse propositionnelle du récit » (288) — avec quel succès, il n'entre pas dans le projet de cet article d'en discuter.

<sup>5</sup> Cf. P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage ».

6. En matière de personnage, le nom vaut titre et même surtitre s'il chapeaute le récit dont il provient. Ici, donc, le titre (du récit et du personnage) est le premier indice du rôle central joué par Bartleby. Mais cette position centrale est-elle si assurée ? Souvenons-nous pour commencer de la fonction incertaine de tout titre, relevée par Derrida : « En raison de la place qu'il occupe et du contexte qu'il structure, un titre est à la fois le nom propre du discours ou de l'œuvre qu'il intitule et le nom de ce dont parle ou traite l'œuvre<sup>6</sup>. » À ce titre, Bartleby synechdotiquement est partie pour le tout (le personnage de l'histoire du même titre) et tout pour la partie (le titre de l'histoire qui l'adouble héros principal). Les propriétés du nom propre sont dès lors loin d'être définies catégoriquement, non plus que les contours du personnage que le nom propre vise à stabiliser. Questions oiseuses, objectera-t-on, dues à une confusion de niveaux pourtant bien séparés. Il suffirait de distinguer Bartleby de « Bartleby » ou *Bartleby* (personnage, nouvelle ou roman), comme nous y invitent les conventions typographiques, pour rétablir le statut du personnage — et nous rassurer sur notre statut de personnes réelles. Mais considérer la séparation comme absolue conduit à dénier à Bartleby le statut de personnage dans le titre, c'est-à-dire dans l'œuvre, et à méconnaître que le titre appartient à l'œuvre autant que l'œuvre commence avec son titre. De la sorte, la question du titre abrégé retenu pour inclusion du texte dans *The Piazza Tales*<sup>7</sup> aboutit en fait avant tout à souligner l'imbrication des rapports entre titre et œuvre ou entre ceux-ci et le personnage. Quelles qu'aient été les intentions de Melville, le titre abrégé possède la vertu ironique d'une litote en regard de la complexité de l'insertion ou de l'identification du personnage dans l'œuvre<sup>8</sup>.

7. La liste des romans qui soumettent leur héros éponyme à l'instabilité de la situation parergonale<sup>9</sup> du titre est infinie. Je m'en tiendrai à deux exemples. Pour rester en compagnie de Melville, *Moby Dick*, depuis son titre, lance le lecteur à la poursuite d'une baleine, ou plutôt de LA baleine<sup>10</sup>. Mais l'efficacité symbolique, aujourd'hui quasi mythique, du nom

<sup>6</sup> J. Derrida, « Préjugés », 90.

<sup>7</sup> Melville a-t-il lui-même voulu raccourcir le titre de la première parution dans *Putnam's Monthly Magazine* (« Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street ») ou est-ce une décision de l'éditeur du recueil, sur la foi de deux lettres de Melville faisant allusion au texte de manière abrégée (« Bartleby ») sans autre précision ?

<sup>8</sup> Le débat sur les intentions de l'auteur oppose en l'occurrence ceux qui considèrent le sous-titre trop restrictif à ceux qui au contraire trouvent qu'il souligne un aspect fondamental de l'ouvrage (cf. H. Melville, *Melville's Short Novels*, 3, n 1). Comme on le voit, l'intrigue et son interprétation, et plus particulièrement en ce qui concerne le personnage, commencent dès le titre.

<sup>9</sup> Sur les apories du *parergon*, cf. J. Derrida, *La Vérité en peinture*, 19-168.

<sup>10</sup> Rappelons que le titre complet du roman est : *Moby Dick: Or The Whale*.

rend la définition du personnage principal problématique ou insuffisante, d'autant plus d'ailleurs que les lectures du roman (et parmi elles, celle de Deleuze) tendent plutôt à mettre le capitaine Achab à cette place, et la baleine blanche à la place de l'objet de la quête romantique. Ces deux opérations de substitution, il faut en outre le souligner, s'effectuent en rejetant dans l'ombre un autre protagoniste fondamental, le narrateur, malgré le signal mémorable qu'il adresse au lecteur dès l'incipit : « Call me Ishmael ».

8. D'une autre manière, faire reposer *Tess of the D'Urbervilles* sur les seules épaules de l'héroïne éponyme est faire fi des complexités de l'histoire telles qu'elles s'annoncent dans le titre. Sans entrer dans les détails, on soulignera plusieurs faits marquants. On remarquera le contraste entre le prénom, diminutif monosyllabique de Teresa, qui laisse entendre une origine modeste<sup>11</sup> et le patronyme polysyllabique à consonance étrangère qui laisse entendre une antique noblesse normande — dont descend la famille de Tess, les Durbeyfield. Autrement dit, l'amputation est conjointe à une augmentation, sans pour autant être compensée par elle, ni faire syntagme, comme le souligne l'agrammaticalité translinguistique révélatrice « *of / D'* », double signe d'appartenance problématique. Le titre évoque donc (et appartient à) une histoire de titre perdu et racheté par des parvenus et le conflit qui résulte de la rencontre des deux patronymes et de l'Histoire qui s'y sédimente. S'il institue ou confirme Tess comme héroïne principale, ce n'est donc pas sans soulever nombre de questions sur une identité démultipliée et conflictuelle, à laquelle le nom propre pourrait ne servir que de point de capiton.

9. Autrement dit, plus qu'indiquer sans ambiguïté la position centrale du personnage éponyme, le nom propre « du » titre contribue à instituer performativement le personnage, sans y parvenir nécessairement dès lors que l'on échappe à la logique qui exige qu'un récit soit porté par un héros de quelque nature. Or le titre, la prétention au titre, ne va jamais de soi, nous venons de le constater. Cette difficulté est même au cœur du dispositif de « Bartleby ». Pour commencer, le métier de l'avoué ne consiste-t-il pas, dans la tranquillité d'une confortable retraite, à accomplir une non moins confortable besogne parmi les obligations, hypothèques et *titres* de propriété de riches clients (60) ? C'est donc pour lui, ironiquement, sortir de son rôle que devenir narrateur de l'histoire de Bartleby et ainsi accorder à celui-ci le titre de personnage éminent — « the strangest [scrivener] I ever saw, or heard of » (59) — et

<sup>11</sup> Celle d'une « unapprehending peasant woman », comme le pense Angel, son mari.

quitter son confort pour le monde plus incertain de la littérature. Cet agencement est d'autant plus digne d'intérêt que l'homme de loi non seulement ne confie pas son nom mais semble avoir d'autres problèmes avec les titres, puisqu'au bout du compte, de tous les titres qu'on peut lui prêter, il n'aura finalement qu'un titre par procuration, dans l'ombre d'un autre, (celui de « n'avoir pas été inactif » au service de feu John Jacob Astor<sup>12</sup>, lequel aurait loué sa prudence et sa méthode ; un titre éphémère (celui de Master of Chancery, disparu avec la charge) ; et un titre pour ainsi dire sous rature, celui de narrateur.

10. Il ne s'agit pas de renverser le sens apparent de l'intrigue pour faire de l'avoué un personnage principal contrarié. Même s'il juge nécessaire, « ere introducing the scrivener » (59), de parler de lui d'abord, et « *imprimis* » d'évoquer sa personne, ce n'est que dans l'après-coup du sacre de Bartleby comme personnage dont l'histoire ne saurait manquer sans perte irrémédiable pour la littérature (59). Ce n'est pas au niveau diégétique que son rapport avec Bartleby doit être examiné pour faire ressortir la singularité du texte melvillien. C'est bien plutôt le dispositif énonciatif qui est en question. Il faut comprendre que Bartleby est le personnage principal du récit de l'homme de loi, avant d'être celui de Melville. Le décalage initial a des effets non négligeables quant à la portée du conte, faisant de la narration (littéraire) — qui se substitue à l'enregistrement d'actes notariaux — un enjeu incontournable de la critique. Suivre simplement la pente du titre et, sans autre forme d'analyse, voir dans le scribe qui préférerait ne pas le personnage principal est assurément passer à côté de l'agencement retors de la nouvelle qui, entre autres choses, fait de l'homme de loi un narrateur, du narrateur un homme de loi, et de la création littéraire le produit énigmatique de leur conjonction<sup>13</sup>.

11. Le constat auquel nous parvenons est que, sans être radicalement mise en cause, la position centrale de Bartleby peut du moins être interrogée dans sa stabilité ou dans sa portée. Elle apparaît pour ce qu'elle est : un effet de lecture — effet d'ailleurs mis en abyme dans la lecture / écriture du narrateur/avoué. Ce que Blanchot écrivait à propos du personnage du point de vue de l'écriture du roman demanderait à être reformulé depuis celui de la lecture : « L'idée de personnage, comme la forme traditionnelle du roman, n'est qu'un des compromis

<sup>12</sup> Personnage-référentiel, dans la typologie de P. Hamon (« Pour un statut sémiologique du personnage », 122) qui ancre le récit dans un contexte historique.

<sup>13</sup> Cf. R. Pedot, « The Unaccountable Bartleby ».

par lesquels l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver ses rapports avec le monde et avec lui-même<sup>14</sup>. » Dans la lecture de la fiction, le personnage — et a fortiori le personnage principal — serait une ruse pour sauver l'illusion d'une maîtrise du sens contre la dérive qui atteint jusqu'à la figure de l'individu et la notion d'identité circonscrite par le nom propre.

12. Rappelons encore la manière dont Bartleby fait irruption dans le monde de la diégèse : « In answer to my advertisement, a motionless young man one morning stood upon my office threshold, the door being open, for it was summer. [...] It was Bartleby. » (66) Le personnage advient donc sur le seuil comme le produit quasi instantané d'un énoncé performatif particulièrement efficace, comme s'il naissait une deuxième fois comme un être de fiction (une apparition) dans le récit de l'avoué, par la force redoublée de sa parole, en tant que narrateur *et* avoué. Il est de plus donné à entendre dans le paragraphe suivant que le copiste sera engagé en vertu de son air « singulièrement » (66) posé, dans l'espoir que son calme tempère les excentricités des deux autres copistes, Nipper et Turkey dont le comportement se dérègle respectivement le matin et l'après-midi. Le seuil où il est évoqué dans son immobilité caractéristique — « I like to be stationary », dira-t-il plus tard (94) — est aussi celui où il a toujours déjà été convoqué ou invoqué en imagination, pour se tenir entre les extravagances anté-méridiennes de l'un et les excès postméridiens de l'autre. Autant dire que Bartleby n'existe pas indépendamment du texte et du contexte qui ont suscité son « apparition », l'apparition d'une apparition même, lui-même n'étant aux yeux de l'avoué qu'un être fantomatique — comme lorsqu'il surgit à nouveau sur le pas de la porte de l'étude un dimanche matin, mais de l'intérieur cette fois : « thrusting his lean visage at me, and holding the door ajar, the apparition of Bartleby appeared » (78).
13. De même, si Nipper et Turkey, et Ginger Nut, le garçon de courses, sont des « faire-valoir », des attributs dans la définition du héros, celui-ci accuse donc son caractère d'artifice fictionnel, en équilibre incertain entre deux figures grotesques dont son existence dépend. Si, en outre, leurs noms explicitement inventés peuvent sembler accentuer en retour le réalisme de son patronyme et, en conséquence, de son statut<sup>15</sup>, cette « singularité » souligne son

<sup>14</sup> M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, 21.

<sup>15</sup> Voir à ce sujet les réflexions de I. Watt sur le statut épistémologique des noms propres dans la fiction du 18<sup>e</sup> siècle, que l'auteur attribue à un intérêt commun à la philosophie et au roman naissant pour la définition de l'individu (*The Rise of the Novel*, 19-20).

caractère inassimilable : son nom est signe qu'il reste à part de ce petit monde où chacun a trouvé un petit nom pour chacun — « nicknames, mutually conferred upon each other by my three clerks, [that] were deemed expressive of their respective persons or characters » (61) —, sauf pour lui. D'où le paradoxe que le personnage principal est personnage principal parce qu'il n'appartient pas tout à fait au monde de fiction dont il dépend pourtant, et qu'il intitule.

14. Arrêtons-nous là dans le questionnement de la centralité du personnage principal dans la nouvelle. On comprend que s'il peut être considéré comme l'un des personnages les plus énigmatiques de la fiction américaine, et même mondiale, ce n'est pas seulement parce que son comportement, dans la diégèse, l'est, c'est aussi parce qu'entretissé dans le discours qui le suscite, il met en relief l'énigme de la notion de personnage.

15. Bartleby possède bien tous les attributs par lesquels la critique, dans l'héritage structuraliste en particulier, reconnaît le personnage mais rien de tout ce qui le conforme à cette fonction ne tient véritablement, comme si Bartleby préférerait ne pas être un personnage, principal ou non. Prenons comme exemple la théorie du personnage chez Barthes, qui est loin d'être la plus fermée que l'on puisse trouver. Elle semble confirmer le statut du scribe en tant que titulaire d'un nom propre fonctionnant comme « champ d'aimantation des sèmes<sup>16</sup> », mais nous avons vu que le pôle magnétique nominal est loin de régler de manière homogène et non équivoque le flux des sèmes, pour ne rien dire du fait que les sèmes qui paraissent malgré tout s'associer à lui — pâleur cadavérique, immobilité, réserve, ... — rendent difficile la définition des contours d'un sujet, sauf en négatif — comme énigme impersonnelle. Peut-on dire alors que Bartleby plutôt qu'un personnage est par opposition une figure, comme l'entend Barthes ? En ce sens qu'elle est « une configuration incivile, impersonnelle, achronique<sup>17</sup> », cela semble indéniable, y compris si l'on conçoit son incivilité à la fois comme absence d'état-civil — la biographie de Bartleby frappe le narrateur, et le lecteur, par son défaut — et impertinence — qui met le monde bien policé du notariat tout en émoi. Mais l'adéquation n'est pas aussi évidente lorsque la figure est définie comme « configuration [...] de rapports symboliques<sup>18</sup> », le symbolique étant une manière, certes plus ambivalente, de ramener le complexe au toujours déjà connu.

<sup>16</sup> R. Barthes, « Personnage et figure », *S/Z*, 74.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

16. C'est en fait un des enjeux majeurs de la lecture de Deleuze, vers laquelle nous nous tournons désormais, que de tenter de dépasser, voire de passer outre, cette acception encore trop figée, grammaticale presque, de la notion de figure et de redonner vigueur à l'énigme-Bartleby. Tout ce qui précède tend à signaler le coup de force interprétatif, sans doute inévitable, qui consiste à désigner en Bartleby, l'actant qui n'agit pas, le personnage principal. Je voudrais à présent examiner comment Deleuze, en privilégiant de prime abord la formule, insère le coin de sa lecture philosophique dans l'espace indécis dont Bartleby est le nom. Il s'agira de se demander à quel titre Bartleby a droit aux honneurs de la réflexion philosophique deleuzienne. Restera à se demander, dans un dernier temps, s'il parvient pour autant à se défaire tout à fait des séductions du personnage — même re-traduit en personnage conceptuel — et d'une reconfiguration narrative des enjeux soulevés par son approche critique.

### L'enjeu philosophique de la littérature

---

17. Comprendre l'importance du geste deleuzien suppose de retracer d'abord les enjeux d'une rencontre entre philosophie et littérature, telle qu'elle s'expose en particulier dans l'ouvrage écrit en collaboration avec Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* — où Bartleby fait déjà une apparition. Dans les premières pages de l'ouvrage, un lien est rapidement introduit entre philosophie et création, dont on est porté à penser qu'elle peut se lire comme création artistique. Le statut créateur de la philosophie est affirmé dans sa définition comme « l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts<sup>19</sup> ». Mieux, il est précisé que les concepts « ont besoin de personnages conceptuels qui contribuent à leur définition » (Ph 8) — d'où une relation à creuser entre argument philosophique et récit. En quelques mots, « la question de la philosophie est le point singulier où le concept et la création se rapportent l'un à l'autre » (Ph 16). Même si l'équation création philosophique et création artistique n'est jamais formulée comme telle, le rapprochement n'est pas sans résonance avec la question qui nous requiert — ainsi que Deleuze et Guattari — des liens entre art et philosophie. Ce n'est pas seulement la place de la création dans les deux domaines qui les rapporte l'un à l'autre,

---

<sup>19</sup> G. Deleuze, et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 8. (Dorénavant : Ph, suivi de l'indication de page, entre parenthèses dans le cours de l'article).



mais également sa nature, car le concept n'est pas envisagé, comme c'est la tradition, en tant que connaissance ou représentation, facultés capables de le former (jugement, abstraction), mais comme résultat d'une « auto-position ». C'est en cela qu'il est comparable à d'autres dimensions de la création car « ce qui est véritablement créé, du vivant à l'œuvre d'art, jouit par là même d'une auto-position de soi, ou d'un caractère autopoïétique à quoi on le reconnaît » (Ph 16), « la seule loi de la création [étant] que le composé doit tenir tout seul » (Ph 155).

18. Cette approche a deux conséquences théoriques importantes. L'une est que, en raison des rapports existant entre philosophie ou concept et création, sitôt que la première se tourne vers l'art, elle est conduite à se retourner sur son auto-position — si elle n'est pas plus simplement conduite à se tourner vers l'art pour s'approcher d'elle-même. La deuxième implication découle de l'affirmation de la nécessité du personnage conceptuel qui semble renvoyer, comme je l'ai déjà suggéré, à une mise en récit du concept propice à quelques paradoxes, en particulier dès lors qu'il s'agit de se dégager, comme Deleuze nous y invite, des pièges de la narration et de la mimesis d'action. En l'occurrence, la notion de personnage conceptuel, qui laisse voir les mêmes indécisions, peut être perçue comme une tentative de prise en charge de celles-ci. D'où la nécessité de tenter de mieux la cerner avant d'aller plus loin et de la mettre à l'épreuve du texte melvillien.

19. Deleuze et Guattari prennent soin, avant de définir plus précisément le concept, de distinguer les personnages conceptuels des « personnages de dialogue » (Ph 62). Les derniers exposent les concepts, ainsi chez Platon, tandis que les premiers sont partie prenante dans leur création, opérant « les mouvements qui décrivent le plan d'immanence de l'auteur [le philosophe] » (Ph 62). C'est là, selon Deleuze et Guattari, le caractère particulier de l'énonciation philosophique qui ne fait pas les choses en les disant mais « fait le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel » (Ph 63), véritable agent d'énonciation. Il est question à cet endroit d'« embrayeur philosophique », ce qui pourrait faire croire au lecteur pressé que le personnage conceptuel a une fonction déictique dans une mimesis d'action, comme dans le cas d'un personnage dans la tradition aristotélicienne<sup>20</sup>. Cependant, et la nuance est cruciale, l'embrayeur est cette fois-ci « un acte de parole à la troisième personne où c'est toujours un personnage conceptuel qui dit Je » (Ph 62) —

<sup>20</sup> Aristote, *La Poétique*.

autrement dit, c'est un agencement d'énonciation à envisager plutôt comme une variante du discours indirect libre ou du neutre blanchottien.

20. Ceci n'est pas de nature à restreindre l'indécision du concept introduit, d'autant moins que la première distinction n'est pas non plus étanche — d'où, sans doute, l'intérêt de commencer par elle. S'il faut séparer les deux types de personnages associés au discours philosophique, c'est qu'ils ont propension à être confondus, parce qu'ils coïncident nominalement, tout en ayant des rôles différents. Ainsi Socrate, reconnu comme le personnage conceptuel du platonisme, peut aisément ressembler à un personnage de dialogue si l'on ne prête garde à sa fonction, qui n'est pas strictement assimilable à celle de ses contradicteurs. Sous le nom de Bartleby, de manière semblable, semblent pouvoir se retrouver les deux fonctions, à ce détail près que ce serait avant tout l'avoué qui voudrait, ou voudrait pouvoir, voir en lui un personnage de dialogue — par exemple, comme énonciateur d'un discours sur la préférence qui répondrait à celui d'Edwards sur la Volonté ou de Priestley sur la Nécessité, par lesquels son employeur tente de rendre raison de son mutisme. Ce silence invite de fait à penser que Bartleby est plus justement défini comme un personnage conceptuel, participant à la création de concepts au lieu de les énoncer. Le titre de l'article que Deleuze consacre à « Bartleby » / Bartleby dans *Critique et clinique* prend ici tout son relief. Il n'est pas question d'avoir à choisir exclusivement entre l'un ou l'autre objet d'étude (le personnage, voire la nouvelle, ou bien la formule) — la virgule contrariant cette lecture — ni pour autant de viser une pure équivalence — un personnage ne peut devenir formule sans cesser d'être au sens usuel un personnage, pas plus qu'une formule ne saurait ne pas être affectée par son devenir-personnage. Bartleby dès lors ne se réduit pas à être la formule qu'il prononce, ni même à en être l'énonciateur — à rebours des attentes de la loi ou de la logique, « the doctrine of assumptions » (86). Il en est plutôt le vecteur, ce par quoi la formule passe pour mettre en branle le petit monde des hypothèses (*assumptions*) qui hypothèquent le sens pour que sa transmission ait lieu sans encombre.

21. Néanmoins, considérer Bartleby comme un personnage conceptuel ne va pas de soi, en premier lieu parce qu'il est affirmé que le personnage conceptuel « doit toujours être reconstitué par le lecteur » (Ph 62) et qu'il faut dès lors s'interroger sur le mode et la portée de cette reconstitution ; en particulier, en deuxième lieu, lorsque celle-ci s'opère à l'occasion

de mouvements de transition entre philosophie et littérature. Si Don Juan, figure musicale, « devient personnage conceptuel chez Kierkegaard » et si Zarathoustra, personnage nietzschéen, « est déjà une grande figure de musique et de théâtre » (Ph 64), il reste à comprendre comment ces glissements s'opèrent et quels rapports entre philosophie et art les rendent possibles, voire nécessaires. En tant que personnage conceptuel, Bartleby de la sorte émerge comme une irremplaçable pierre de touche de la pensée de Deleuze au voisinage de l'art ou, de manière qui est peut-être moins restrictive qu'il n'y paraît, de la fiction. Mais demeurons encore quelques temps au même niveau de généralité avant de retrouver enfin le personnage melvillien *et* deleuzien et examinons une autre distinction importante, guère plus facile à manier : personnages conceptuels et figures esthétiques.

22. La différence entre les deux consiste en ce que les premiers sont des puissances de concepts opérant sur un plan d'immanence et les seconds des puissances d'affects et de percepts opérant sur un plan de composition, et qu'ils renvoient ainsi à deux manières de penser (philosophique ou artistique) : « L'art ne pense pas moins que la philosophie, mais il pense par affects et percepts. » (Ph 64) La distinction est également marquée significativement dans la façon d'« affronter le chaos », l'une (la philosophique) sauvant l'infini « en lui donnant de la consistance », l'autre (l'artistique) créant « du fini qui redonne l'infini » (Ph 186). On aura noté que les formules censées faire le départ entre les domaines incluent cependant la possibilité d'intersections, puisqu'à chaque fois la pensée et l'infini sont en jeu et qu'il est implicitement ou explicitement question d'en accueillir l'événement. Il n'est en conséquence pas surprenant de voir les parallèles affluer : on retrouve en fait ici le rapprochement signalé entre deux types de création. Il n'y a rien d'incohérent par exemple à dire que la philosophie ne consiste pas à savoir mais que ce sont les catégories « d'Intéressant, de Remarquable ou d'Important » qui en font le succès ou l'échec — « catégories de l'Esprit » (Ph 80), certes, mais que l'on est plus accoutumé à associer à l'esthétique qu'à la philosophie. Le personnage conceptuel trahit d'ailleurs une plus grande proximité avec la figure esthétique qu'il n'était permis de le penser a priori, comme lorsqu'il est affirmé : « Un grand personnage romanesque doit être un Original, un Unique, disait Melville ; un personnage conceptuel aussi<sup>21</sup>. » (Ph 80) Ils ne sont pas pour autant confondus ou seulement en ce point d'intersection d'une relation chiasmatisque, dans laquelle un concept peut être

<sup>21</sup> La référence est au chapitre 44 de *The Confidence Man*.

concept d'affect et un affect un affect de concept tandis que le plan d'immanence philosophique et le plan de composition de l'art peuvent glisser l'un dans l'autre (Ph 65).

23. La proximité du personnage conceptuel et de la figure esthétique permet de suggérer une autre relation symétrique. La figure chez Deleuze est marquée d'ambivalence, étant à la fois puissance de dé-territorialisation (comme vecteur de sensation) et de re-territorialisation (par un assujettissement toujours possible à la rhétorique, au cliché, ...). D'où la nécessité, affirmée vigoureusement dans *Logique de la sensation*, de « conjurer le caractère *figuratif, illustratif, narratif* » de la Figure<sup>22</sup>. La figure, telle qu'elle émerge des réflexions sur l'art de Bacon, est en occurrence destinée à la fois à éviter le chaos de l'abstraction et les formes établies de la figuration<sup>23</sup>. Affirmer que les figures (ce qui inclut le personnage) « n'ont rien à voir avec la ressemblance ni la rhétorique » (Ph 64), c'est aussi dire qu'il faut éviter de les rabattre sur ces fonctions — ou, s'agissant du personnage, qu'il faut se garder de ne l'envisager que dans la logique propositionnelle du récit énoncée par le structuralisme, suivant l'héritage de la poétique aristotélicienne. Une ambivalence comparable se retrouve en ce qui concerne le personnage conceptuel. Son caractère nécessaire s'éclaire comme avertissement contre le danger d'arraisonnement en termes de savoir de la pensée philosophique dans son affrontement au chaos, en même temps qu'est pointé le risque que cette figure philosophique puisse être un facteur de reterritorialisation. Ce danger est implicite dans la distinction opérée entre le penser transcendantal de la religion ou des sages qui « peuple [le plan d'immanence] de Figures » (Ph 86), car les sages et la religion pensent par figure (Ph 8). Il semble que la figure dans la philosophie entre dans un voisinage troublant avec la figure mythique et de la sorte menace la création philosophique dont le personnage conceptuel est la condition de possibilité<sup>24</sup>. L'oscillation entre déterritorialisation et reterritorialisation vaut donc pour le personnage conceptuel comme pour la figure esthétique et pourrait avoir des incidences dans le domaine philosophique aussi bien qu'artistique.

24. Il nous faut désormais tenter de percevoir comment la notion de personnage conceptuel

<sup>22</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, 13. La majuscule est de Deleuze.

<sup>23</sup> Cf. J.-D. Ebguy, « Narration ou "fabulation" ? ». L'article souligne l'importance des thèses avancées à propos de Bacon pour la définition du personnage littéraire dans les ouvrages ultérieurs de Deleuze.

<sup>24</sup> Il est à noter que la figure picturale ou littéraire n'est pas envisagée dans son voisinage sémantique avec la « Figure » qui est le mode de pensée du Sage, nettement opposé à celui du philosophe. Ce serait l'objet d'un autre travail que de mesurer l'importance de ce point aveugle dans la définition que la philosophie se donne d'elle-même et de ses autres que sont la littérature, l'art en général, et la religion ou le mythe. Le rôle du personnage, du saint ou du héros, et du philosophe pourraient utilement être mises en regard à cette fin.

infléchit la lecture du texte littéraire et, plus précisément, comment elle se fonde dans ce texte à travers la lecture du philosophe. Dans le contexte déjà incertain, nous l'avons vu, de la définition du personnage romanesque (et singulièrement le personnage inventé par Melville), et en raison également de l'ambivalence des concepts mis en mouvement, il apparaît nécessaire maintenant d'examiner le va-et-vient philosophie / littérature opéré grâce à Bartleby.

### Signer Bartleby

25. Faire passer Bartleby du plan de composition melvillien au plan d'immanence de la philosophie deleuzienne, le soustraire à la logique narrative à laquelle son statut romanesque peut l'enchaîner pour en faire l'agent d'énonciation d'une philosophie de la déterritorialisation, est un acte fort. Car « c'est le destin du philosophe de devenir son ou ses personnages conceptuels, en même temps que ces personnages deviennent eux-mêmes autre chose que ce qu'ils sont historiquement, mythologiquement ou couramment », au point que Descartes devrait signer « l'Idiot » ou Nietzsche « Dionysos crucifié », l'un pensant en tant qu'Idiot, l'autre dansant en tant que Dionysos, etc. (Ph 62-63) Ce qui m'intéresse donc est ce processus par lequel Deleuze, acceptant en Bartleby un de ses hétéronymes (Ph 62), signe sa philosophie de ce nom, préfère ne pas en tant que Bartleby, et par lequel « [Bartleby] devient philosophe, en même temps que [Deleuze] devient [Bartleby] » (Ph 64), pour paraphraser la relation entre Nietzsche et Dionysos.

26. Il s'agit en définitive de bien comprendre l'allusion à l'« Einfühlung philosophique » (Ph 62), mise en œuvre par le plan d'immanence du philosophe — rebaptisé en cet endroit « plan d'immanence de l'auteur » — et concernant les mouvements du plan, ses concepts et ses personnages. Le terme allemand hésite heureusement entre sens philosophique (capacité de sentir de l'intérieur ; intuition) et sens littéraire ou moral (empathie) à un endroit où mouvements, concepts et personnages sont vus de manière positive. Se marque de la sorte une méfiance envers une trop grande proximité avec la littérature ou une lecture naïve, ontologisante, de celle-ci — d'où ce vocable distancié, parcourant à la fois les domaines de l'affect et du concept. La même distinction se répète dans les pages suivantes lorsqu'il s'agit de ne pas confondre Nietzsche avec un poète, un thaumaturge ou créateur de mythes ou,

inversement, de dire que les penseurs-écrivains (Mallarmé, Hölderlin, Kafka, Artaud et bien d'autres, dont Melville) sont des « génies hybrides », « “à moitié” philosophes mais [...] aussi beaucoup plus que philosophes » (Ph 65). Impossible de ne pas penser à Freud, toujours ambivalent envers la littérature, qui glorifie les poètes d'avoir devancé sa science comme pour mieux pouvoir faire valoir ce que celle-ci apporte à ce qui reste immanquablement informulé dans la littérature. C'est à une conjonction semblable que renvoie Jacques-David Ebguy qui entrevoit derrière la théorisation philosophique « un geste de lecture souverain<sup>25</sup> » ou encore Camille Dumoulié évoquant « la division du travail » entre philosophie et littérature, chez Deleuze et Guattari : « Il semble que l'écrivain joue à l'égard du philosophe le rôle de double, tel le personnage de *Noces à la campagne*, de Kafka, qui désire envoyer son “corps habillé” vivre les aventures qu'il rêvera enfermé dans sa chambre<sup>26</sup>. »

27. Mais gardons-nous de lire ces remarques comme des condamnations d'une opération de relève philosophique, les articles dont ils sont extraits mettant par ailleurs plutôt l'accent sur ce qui nous intéresse ici : la relation différentielle, celle précisément qu'illustre le texte de Deleuze sur « Bartleby » / Bartleby, dans *Critique et clinique*.

28. L'argument s'ouvre sur une négation vigoureuse de la fonction symbolique du personnage de Melville, plaçant le regard critique sur la formule de « préférence négative » plutôt que sur son énonciateur et plus exactement sur les ravages qu'elle produit. Nulle trace d'emprise philosophique, nous n'avons pas affaire à un énoncé de substitution symbolique, même indirectement. Le personnage lui-même demeurant indépendant de l'énoncé dont il est, comme je l'ai suggéré, le vecteur, il paraît au-delà de toute *Einfühlung*. Le mouvement qu'il rend sensible, par la formule, est celui « qui consiste à entraîner tout le langage, à le faire fuir, à le pousser à sa limite propre pour en découvrir le Dehors, silence ou musique » (C 94). Nous sommes bien, comme indiqué plus haut, plus proche du neutre de Blanchot que du héros romanesque, plus proche aussi de ce qu'il appelle le désœuvrement, l'absence d'œuvre, le « centre toujours décentré » de toute œuvre, « où cesse le discours pour que vienne, hors parole, hors langage, le mouvement d'écrire sous l'attrait du dehors<sup>27</sup> ». Une telle intersection

<sup>25</sup> J.-D. Ebguy, « Narration ou “fabulation” ? », 450.

<sup>26</sup> C. Dumoulié, « La Littérature comme délire et le philosophe borderline », 136.

<sup>27</sup> M. Blanchot, *L'Entretien infini*, 45. (Pour une discussion des rapports entre la pensée de Blanchot, celle de Deleuze et de Foucault, cf. P. P. Perbart, « La Pensée du dehors, le dehors de la pensée : Blanchot, Foucault, Deleuze »).

d'une lecture philosophique et d'une critique littéraire dont on sait l'exigence montre, s'il le fallait encore, qu'ici la première ne substitue pas sa formule à l'énoncé littéraire, mais en souligne la performativité sur un autre plan.

29. Bartleby, énonciateur philosophique transporté du plan de composition melvillien sur le plan d'immanence deleuzien, l'est comme puissance de dé-territorialisation du langage, au travers de sa formule qui provoque ce qu'elle est déjà, par sa quasi-agrammaticalité (C 93-95) : une crise d'interprétation — un « tour critique », dirait Blanchot dans les pages déjà citées, qui fait bégayer le discours de la loi ou la philosophie de l'avoué, lequel ne sait par quel bout la prendre, celui de la nécessité ou de la volonté. Mais Bartleby est là aussi, et de plus en plus nettement à mesure que l'argument se déploie, comme celui qui préférerait ne pas s'allonger sur le divan d'une certaine psychanalyse freudienne, celle-là même contre laquelle l'ensemble du livre est construit, et « son éternel papa-maman » (C 12). Il l'est d'abord à rebours, disparaissant comme personnage au sens classique, dans la protestation qu'il n'est pas une métaphore de l'écrivain, ni le symbole de quoi que ce soit — qu'il est donc inaccessible à « cette infantilisation, cette psychanalysation de la littérature » que Marthe Robert aurait porté à son comble<sup>28</sup>. Mais il l'est, dans un deuxième temps, de façon plus marquée, comme une figure de schizophrénie qui « s'échappe de la névrose du vieux monde » (C 100).

30. Dans cette lecture, qui rappelle par bien des côtés celle faite de Kafka<sup>29</sup>, Bartleby ressurgit et se découpe nettement sur l'arrière-plan de l'argument contre le freudisme, avec une nouvelle question, a priori surprenante, si l'on se souvient qu'il n'est pas censé représenter quoi que ce soit symboliquement : « Peut-être Bartleby est-il le fou, le dément, le psychotique (“un désordre inné et incurable” de l'âme). » (C 97) Le personnage semble devenir presque aussi important que la formule et en particulier existe en opposition à un autre personnage, son employeur, ce qui favorise (ou traduit ?) une *Einfühlung* positive pour l'un et négative pour l'autre — le premier quasi comme un héros messianique par lequel « la psychose poursuit son rêve » (C 101) contre « la fonction paternelle », névrotique, incarnée par le second.

31. À ceci près, cependant, que c'est encore la formule qui opère ses ravages dans la

<sup>28</sup> *Ibid.*, 12-13. (Deleuze fait ici référence à *Roman des origines, origine du roman*).

<sup>29</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*.

langue : « I PREFER NOT TO est aussi un trait d'expression qui contamine tout, s'échappant de la forme linguistique, destituant le père de sa parole exemplaire, autant que le fils de sa possibilité de reproduire ou de copier. » (C 100) Bartleby, en outre, *n'est pas*, au sens strict, celui-ci ou celui-là, ceci cela, mais pourrait évoquer « la *possibilité* d'un *devenir*, d'un *nouvel* homme » (C 96)<sup>30</sup> à opposer à la détermination névrotique dans un processus qui est certes d'identification, reconnaît Deleuze, mais selon les lignes de fuite de la psychose (C 100). Ce n'est donc pas à cet endroit de sa lecture que l'on verra Deleuze se livrer à une réappropriation du texte littéraire par une confiscation de son personnage principal, mais la tendance qu'ont ses analyses « à se centrer sur le "héros" d'une histoire », selon les mots de Rancière<sup>31</sup>, est déjà perceptible. Elle sera plus nette dans la dernière partie de l'article.

32. Le fait important est que c'est à partir de l'affirmation que Bartleby est un Original au sens melvillien — donc potentiellement un personnage conceptuel pour la philosophie — qu'il semble décidément prendre le pas sur la formule, et que, dans le même temps, l'ambivalence de la figure resurgit. Ainsi peut-on lire pour introduire à cette définition de Bartleby :

Chaque original est une puissante Figure solitaire qui déborde toute forme explicable : il lance des traits d'expression flamboyants, qui marquent l'entêtement d'une pensée sans image, d'une question sans réponse, d'une logique extrême et sans rationalité. Figures de vie et de savoir, ils savent quelque chose d'inexprimable, ils vivent quelque chose d'insondable. (C 106)

33. Un débordement de toute forme explicable, une pensée sans image qui paraît s'entêter sans sujet, une logique sans rationalité, un savoir inexprimable et insondable, et ainsi de suite, tout ceci évoque la figure arrachée à la figuration dont nous sommes partis et s'accorde avec l'idée que les Figures originales « défient la psychologie » dont les mots « portent tout langage à la limite du silence et de la musique » (C 106). Néanmoins, on trouve ici tous les points d'appui d'une conception classique du personnage, lequel *sait* et *vit* — alors même qu'il est censé échapper à la connaissance et défier la psychologie — et possède des traits sémiologiques discernables (il est puissant, solitaire, flamboyant dans son expression et sans doute, à bien réfléchir, entêté). On se demandera si c'est bien le Bartleby conçu comme une figure au sens deleuzien dont il s'agit désormais, dans la citation suivante, par exemple : « Et Bartleby,

<sup>30</sup> Je souligne les termes qui placent son existence sur un mode autre que celui de l'identité ou de la coïncidence à soi.

<sup>31</sup> J. Rancière, *La Chair des mots*, 190.



qu'est-ce qu'il demandait, sinon un peu de confiance, à l'avoué qui lui répond par la charité, la philanthropie, tous les masques de la fonction paternelle ? » (C 112) L'*Einfühlung* qui accompagne ici la figure (le personnage conceptuel) qu'elle fait en partie surgir ne se confond pas avec une identification naïve, mais nous sommes entrés dans une zone d'indistinction peu confortable entre le concept d'affect (affect littéraire) et l'affect de concept (dans la bataille qui fait rage entre fonction paternelle et schizophrénie), tous deux vectorisés par Bartleby, promu « héros du pragmatisme » (C 113 ; je souligne), puis en conclusion « médecin d'une Amérique malade, [...] *Medecine-man*, [...] nouveau Christ ou notre frère à tous. » (C 114)

34. Mais ce n'est pas comme si l'affect n'avait pas toujours déjà été là, par exemple dès le premier paragraphe dans ces lignes à la « gloire » de la formule prononcée par « un homme maigre et livide », « qui affole tout le monde » et que « chaque lecteur amoureux [...] répète à son tour » (C 89). Il n'est pas anodin de voyager du plan de composition au plan d'immanence avec un personnage dans ses bagages et la question du besoin de personnage conceptuel en philosophie en devient plus mystérieuse, en même temps qu'apparaissent les risques de l'exercice. On assiste à un retour similaire dans un passage consacré aux forces invisibles auxquelles s'affronte la peinture de Bacon. Rendant compte de celles-ci à propos de plusieurs études de visages déformés<sup>32</sup>, Deleuze se livre à la comparaison suivante, véritable mise en récit miniature, héros au centre : « C'est comme des forces affrontées dans le cosmos par un voyageur trans-spatial immobile dans sa capsule. C'est comme si des forces invisibles giflaient la tête sous les angles les plus différents<sup>33</sup>. » Le besoin de personnages conceptuels apparaît ainsi plus nettement. Ils sont une réponse à la question « comment rendre visibles des forces invisibles<sup>34</sup> ? », qui est celle à laquelle, selon Deleuze, l'art de Bacon apporte une solution — et sans nul doute celui de Melville et de son voyageur immobile et « inscrutable » (86), Bartleby : « a vagrant, a wanderer, who refuses to budge » (91).

35. Les séductions du personnage, malgré tout, ne sont pas sans danger. Première raison à cela, le personnage conceptuel « doit toujours être reconstitué par le lecteur » (Ph 62) : nul ne peut jamais jurer que la perspective conceptuelle ne produit pas elle-même de déformation ou

<sup>32</sup> *Three Studies for a Self-Portrait* (1967), *Three Studies of Isabel Rawsthorne* (1968), *Three Studies for Portrait of George Dyer (on Lightground)* (1964) et *Four Studies for a Self-Portrait* (respectivement ill. 71, 72, 74 et 75 dans G. Deleuze, *Francis Bacon*, vol. 2).

<sup>33</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon*, 40.

<sup>34</sup> *Ibid.*

d'inversion. Et si, par exemple, l'art de Bacon plutôt que les forces invisibles rendait visible la contrainte formelle, autre force dont l'invisibilité peut tenir au trop d'évidence ? Non pas la déformation du visage mais sa formation sous l'action violente de forces structurantes qui lui imposent ce que Lacan appelle, à propos du corps, la forme « orthopédique de sa totalité », « l'armure enfin assumée d'une identité aliénante<sup>35</sup> » ? Plus généralement, la lecture philosophique, transformatrice de figure esthétique en personnage conceptuel, par le fait même contribue à maintenir le regard sur l'œuvre dans des limites formelles, rétablissant dans son discours des partages qui ne sont pas nécessairement stables dans l'œuvre. Constituer Bartleby en personnage conceptuel *ipso facto* met le personnage au cœur du rapport au texte et rejette dans l'ombre des traits cruciaux de la dynamique textuelle — d'autant plus que s'amoinde l'attention portée à la formule, désormais attachée au personnage comme « trait d'expression » plutôt que force impersonnelle de bouleversement. D'où, en partie, le reproche adressé par Ebguy à une perspective finalement « réductionniste » qui « paraît faire l'impasse sur les *complications* du travail de la matière romanesque<sup>36</sup> ».

36. Il est aisé d'acquiescer à l'idée que « la perspective, pourtant bien éclairante<sup>37</sup> » ouverte par Deleuze ne rend malgré tout pas compte du complexe agencement textuel — et pas seulement romanesque — de la nouvelle. C'est le paradoxe d'une approche qui professe une méfiance extrême face à la contrainte figurative — et c'est là l'un de ses apports indiscutables à la critique littéraire — mais qui pour autant se trouve irrésistiblement attirée vers une figure esthétique (le personnage) qu'elle fait migrer en bonne place dans son discours. Ainsi, au bout du compte, exige-t-elle pour elle-même un effort similaire à ce qu'elle attend d'un travail critique : arracher la figure à la figuration ou à la narration. Il est cependant tentant de disposer de ce paradoxe en déclarant qu'il n'est qu'apparent car l'objet n'est pas en soi le texte littéraire.

37. En effet, on comprend mieux la portée de la première et de la dernière phrase du chapitre sur « Bartleby », si l'on voit dans la dernière plus qu'une reprise, une explicitation de la première, le tout étant à replacer dans le contexte général — fréquemment négligé dans les commentaires du texte deleuzien — d'une dispute avec la critique psychanalytique, celle en

<sup>35</sup> J. Lacan, « Le Stade du miroir », 93-94.

<sup>36</sup> J.-D. Ebguy, « Narration ou "fabulation" ? », 450.

<sup>37</sup> *Ibid.*

tout cas pour laquelle tout est affaire de symptôme ou de fantasme à rapporter à l'auteur ou son représentant, le personnage. En quelques mots : il fallait tirer la littérature des griffes de la psychanalyse (personnage conceptuel privilégié : Marthe Robert), et enrôler dans cette bataille le soldat Bartleby dont il s'agit d'affirmer qu'il « n'est pas le malade mais le médecin d'une Amérique malade » (CC 114). L'ironie veut cependant que de la sorte la philosophie se retrouve sur les croisées de l'approche énoncée par Freud dans « Le Créateur littéraire et la fantaisie », lequel Freud ne parvient pas à se détacher d'une vision classique du roman comme récit bâti autour d'un héros, représentant fantasmatique de « Sa Majesté le Moi<sup>38</sup> ». Le personnage conceptuel deleuzien, du coup, possède une hérédité chargée : par ses liens à la figure romanesque mais aussi avec le personnage conceptuel psychanalytique, lui-même déjà hérité du roman (familial ou non). De ce point de vue, remarquons-le, l'essentiel serait d'arracher le personnage à la figuration de type freudien, d'empêcher que le devenir du personnage ne soit arrêté par une réinscription dans une rhétorique psychanalytique, une séquence fantasmatique ordonnée selon le triangle œdipien. De fait, la philosophie croirait encore trop à la grammaire du récit, à une certaine raison dans le langage, pour pouvoir se débarrasser du personnage<sup>39</sup>.

38. Mais, écarter de la sorte le paradoxe énoncé plus haut, tout en soulignant un enjeu essentiel de la lecture de Deleuze, en restreint sévèrement le propos. Le souci de « sauver l'infini » est suffisamment apparent dans la démarche du philosophe, y compris dans sa querelle avec la psychanalyse, pour ne pas s'en débarrasser cavalièrement comme d'une affaire interne à la philosophie. Pour la critique littéraire, il faut au contraire accuser réception de l'avertissement lancé à la fin du chapitre sur les personnages conceptuels dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* :

La critique implique de nouveaux concepts (de la chose critiquée) autant que la création la plus positive. [...] Qu'est-ce qui est inintéressant par nature ? Les concepts inconsistants, ce que Nietzsche appelait les « informes et fluides barbouillis de concepts » — ou bien au contraire les concepts trop réguliers, pétrifiés, réduits à une ossature ? Les concepts les plus universels, ceux qu'on présente comme les formes ou valeurs éternelles, sont à cet égard les plus squelettiques, les moins intéressants. On ne fait rien de positif, mais rien non plus dans le

<sup>38</sup> S. Freud, « Le Créateur littéraire », 42.

<sup>39</sup> Je paraphrase ici le propos de Nietzsche : « La “raison” dans le langage : ah ! quelle vieille femme trompeuse ! Je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire... » (F. Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, 965).

domaine de la critique ni de l'histoire, quand on se contente d'agiter de vieux concepts tout faits comme des squelettes destinés à intimider toute création, sans voir que les anciens philosophes auxquels on les emprunte faisaient déjà ce qu'on voudrait empêcher les modernes de faire : ils créaient leurs concepts, et ne se contentaient pas de nettoyer, de racler des os, comme le critique ou l'historien de notre époque. Même l'histoire de la philosophie est tout à fait inintéressante si elle ne se propose pas de réveiller un concept endormi, de le rejouer sur une nouvelle scène, fût-ce au prix de le tourner contre lui-même. (Ph 80-81)

39. Deleuze et Guattari auront donc inventé le concept nouveau, intéressant, fluide, de personnage conceptuel. Certes, la difficulté demeure que, pour la théorie littéraire, il ne possède pas nécessairement tous ces caractères, en ce sens que le concept squelettique de personnage n'est pas tourné contre lui-même ni tout à fait réveillé mais accepté sans retour critique. Si, dans la philosophie, le personnage (conceptuel) introduit le bougé de l'art et ouvre le discours à la pensée du dehors, le risque est toujours que, dans la critique textuelle, il maintienne le discours dans des limites anciennes. Mais la théorie littéraire n'opère-t-elle pas de transferts comparables du plan de composition au plan d'immanence, qui peuvent fréquemment, selon des modes variables, en passer par le personnage<sup>40</sup> ? En ce cas, elle peut apprendre de la philosophie à se garder de la figuration, de l'illustration et de la narration, à les conjurer, mais aussi à se méfier de la tendance qu'ont les figures esthétiques, un temps déterritorialisées, à se reconfigurer sur d'autres scènes.

40. Restons-en, en ce qui concerne ce trop vaste débat, à ce révélateur particulier qu'est le personnage. Si les philosophes, comme je viens de le remarquer, ne sont pas les seuls à signer Bartleby, il n'en est que plus intéressant d'examiner, au moins brièvement, les enjeux de cette *Einfühlung*, de ces efforts pour éviter que l'histoire exemplaire de Bartleby, son silence, ne soient perdus pour la philosophie (ou la critique) — comme pour la littérature, aux yeux de l'avoué<sup>41</sup>. Ce qu'il faut interroger est l'intérêt particulier trouvé à ce personnage ou, plus précisément, cette attention, qui conduit à un désintérêt quasi total pour cet autre, son employeur, lui-même fasciné par le scribe. Signer Bartleby, en l'occurrence, c'est ne surtout pas recourir à la seule signature qui vaille à l'office, celle de l'homme de loi — et oublier

<sup>40</sup> Un seul exemple, parmi tant d'autres, mais d'autant plus intéressant qu'il ne part pas du présumé du personnage : le livre récent de B. Arsić, *Passive Constitutions or 7 ½ Times Bartleby*, qui décline sa lecture très fouillée et astucieuse de la nouvelle de Melville en 8 chapitres qui associent à chaque fois Bartleby à un concept particulier : « Bartleby or Error », « Bartleby or Melancholy », « Bartleby or Stupidity », etc.

<sup>41</sup> « I believe that no materials exist, for a full and satisfactory biography of this man [Bartleby]. It is an irreparable loss to literature. » (59)

singulièrement sa qualité de narrateur, signataire implicite du récit. L'affaire est d'autant plus curieuse que le narrateur-avoué (à ces deux titres) est une sorte de philosophe tenté de signer Bartleby, d'assigner son silence à une philosophie, tout en étant prêt, face à cet original, à se tourner vers l'imagination pour comprendre ce qu'il ne peut résoudre par son jugement (72) — c'est-à-dire à abandonner, au moins partiellement, l'inspiration traditionnelle de la philosophie (la vérité) pour se tourner vers les catégories de l'intéressant, du remarquable ou de l'important.

41. C'est ensemble qu'il faut envisager le choix de Bartleby et le refoulement du personnage / narrateur écrivain — c'est-à-dire de la narration et de l'écriture —, choix aussi surprenants l'un que l'autre. Bartleby est cette figure énigmatique, selon l'image couramment véhiculée, d'un écrivain interrompu, alors que même lorsqu'il écrivait il n'écrivait pas / plus, étant copiste et, à ce titre, privé de signature sur ses textes : attracteur étrange de la philosophie qui ferait de lui l'image d'une création toujours suspendue dans l'acte de ne pas créer littérairement<sup>42</sup> et signerait à la place de ceux qui ne signent pas. L'avoué, par contre, est l'écrivain (philosophe raté ?) qui écrit (ou narre) de ne pas savoir conceptualiser son personnage et qui a pouvoir de signature bien qu'il soit dépourvu de nom. Et c'est cette position ambiguë, quant à la création littéraire aussi bien que philosophique, dont la philosophie se détourne. Mais il n'y a là pas plus d'antipathie qu'il n'y aurait d'empathie pour le personnage de Bartleby. Nous avons plutôt affaire à un impensé critique qui concerne la relation plus étrange encore qui lie le scribe qui ne copie plus (le texte légal) et l'homme de loi qui se trouve fasciné par la littérature au point de s'y risquer alors que tout, dans sa personne ou son personnage d'homme de loi rassis — « an eminently *safe* man » (60) — l'en détourne. Dit autrement, la suspension de la copie est interruption du cours de la loi (loi de succession, de transmission) et son affolement, qui se révèle condition de possibilité d'un retour de la loi sous la bannière de la littérature. C'est ce rapport-là qui est l'impensé — qui n'est pas un rapport diégétique, une configuration narrative — et qui met la philosophie et la critique véritablement aux abois parce qu'il est, au sens fort, « unaccountable » (89). C'est l'inconcevable de l'agencement énonciatif — de tout agencement énonciatif, sans doute —

<sup>42</sup> Je n'oublie pas, en écrivant cela, le livre de G. Agamben, *Bartleby ou la création*, qui traite justement de la création comme acte de suspension, pure potentialité, mais comme Deleuze, le philosophe italien tend à négliger l'importance du dispositif énonciatif de la nouvelle qui complique la thèse philosophique. Cf. R. Pedot, « Potentiality, Narrative and Plot: Reading Agamben Reading Bartleby ».

dont la philosophie se détourne en regardant de préférence vers le personnage. Les personnages, eux, peuvent être insondables, ils ne manquent pas de l'être, mais ils sont là — pour l'auteur comme pour le lecteur, philosophe à l'occasion, philosophe d'occasion — pour sauver notre lien au monde sitôt que nous côtoyons l'impensé de la création. Impensé qui concerne autant la philosophie que la critique littéraire dans un entretien infini.

## Bibliographie

---

AGAMBEN, GIORGIO. *Bartleby ou la création*. Saulxures : Circé, 1995.

ARISTOTE. *La Poétique*. Trad. ROSELYNE DUPONT-ROC et JEAN LALLOT. Poétique. Paris : Seuil, 1980.

ARSIĆ, BRANKA. *Passive Constitutions or 7 ½ Times Bartleby*. Stanford : Stanford UP, 2007.

BARTHES, ROLAND. *S/Z. Tel Quel*. Paris : Seuil, 1970.

BLANCHOT, MAURICE. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.

DELEUZE, GILLES et FÉLIX GUATTARI. *Kafka : pour une littérature mineure*. Critique. Paris : Minuit, 1975.

DELEUZE, GILLES et FÉLIX GUATTARI. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Critique. Paris : Minuit, 1991.

DELEUZE, GILLES. « Bartleby, ou la formule ». *Critique et clinique*. Paradoxe. Paris : Minuit, 1993. 89-114.

DELEUZE, GILLES. *Francis Bacon : logique de la sensation*. 2 vol. La Vue le Texte. Paris : La Différence, 1981.

DERRIDA, JACQUES. *La Vérité en peinture*. Champs. Paris : Flammarion, 1978.

DERRIDA, JACQUES. « Préjugés : devant la loi ». *La Faculté de juger*. Critique. Paris : Minuit, 1985.

DUCROT, OSWALD et TZVETAN TODOROV. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Points. Paris : Seuil, 1972.

DUMOULIÉ, CAMILLE. « La Littérature comme délire et le philosophe borderline ». GELAS, BRUNO

- et HERVÉ MICOLET, dir. *Deleuze et les écrivains : littérature et philosophie*. Nantes : Cécile Defaut, 2007. 125-140.
- EBGUY, JACQUES-DAVID. « Narration ou “fabulation” ? la “question” du personnage dans la pensée de Gilles Deleuze ». LAVOCAT, FRANÇOISE, CLAUDE MURCIA et RÉGIS SALADO, dir. *La Fabrique du personnage*. Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée. Paris : H. Champion, 2007. 439-452.
- FREUD, SIGMUND. « Le Créateur littéraire et la fantaisie ». 1908. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Connaissance de l'inconscient. Paris : Gallimard, 1985. 31-46.
- HAMON, PHILIPPE. « Pour un statut sémiologique du personnage ». GENETTE, GÉRARD et TZVETAN TODOROV, dir. *Poétique du récit*. Points. Paris : Seuil, 1977. 115-180.
- HARDY, THOMAS. *Tess of the D'Urbervilles*. Ed. TIM DOLIN. Penguin Classics. Harmondsworth : Penguin, 1998.
- LACAN, JACQUES. « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». *Écrits : 1*. 1966. Points. Paris : Seuil, 1970. 89-109.
- MELVILLE, HERMAN. « Bartleby ». *Billy Budd, Sailor and Other Stories*. Ed. HAROLD BEAVER. Penguin Classics. Harmondsworth : Penguin, 1970.
- MELVILLE, HERMAN. « Bartleby, the Scrivener ». *Melville's Short Novels*. Ed. DAN McCALL. A Norton Critical Edition. New York : W. W. Norton, 2002. 3-34.
- MELVILLE, HERMAN. *Moby Dick; or, The Whale*. Ed. HAROLD BEAVER. The Penguin English Library. Harmondsworth : Penguin, 1972.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Le Crépuscule des idoles*. *Œuvres : 2*. Dir. JEAN LACOSTE et JACQUES LE RIDER. Bouquins. Paris : Laffont, 1993.
- PEDOT, RICHARD. « “The Unaccountable Bartleby” : comment lire la réticence ». *La Réticence*. Dir. LILIANE LOUVEL. *La Licorne* 68 (2004) : 309-322.
- PEDOT, RICHARD. « Potentiality, Narrative and Plot: Reading Agamben Reading Bartleby ». *Tropismes* 16. À paraître.
- PERBART, PETER PÁL. « La Pensée du dehors, le dehors de la pensée : Blanchot, Foucault, Deleuze ». GELAS, BRUNO et HERVÉ MICOLET, dir. *Deleuze et les écrivains : littérature et*

*philosophie*. Nantes : Cécile Defaut, 2007. 39-55.

RANCIÈRE, JACQUES. *La Chair des mots : politiques de l'écriture*. Incises. Paris : Galilée, 1998.

WATT, IAN. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. 1957.  
Harmondsworth : Penguin, 1963.