



université de paris x - nanterre

# tropismes

*l'hermétisme*

1984

n° 1

centre de recherches

anglo - américaines

## MÉPRISE ET INTERPRÉTATION : HAROLD BLOOM ET L'HERMÉTISME

Ce texte n'a d'autre ambition que d'être une introduction à l'œuvre d'Harold Bloom dans ses rapports avec l'hermétisme. Il a la forme d'une brève lecture de la tétralogie critique de Bloom (*The Anxiety of Influence*, New-York : Oxford U.P., 1973 ; *A Map of Misreading*, New-York : Oxford U.P., 1975 ; *Kabbala and Criticism*, New-York : Seabury Press, 1975 ; *Poetry and Repression*, New Haven : Yale U.P., 1976), et prend pour prétexte un commentaire de la «carte de la méprise» («map of misreading») contenue dans le second volume de la tétralogie.

Au commencement un parti-pris : s'intéresser non à la *tradition hermétique* mais aux *manifestations discursives* de l'hermétisme d'un texte. Poser la question de l'hermétisme est alors un moyen d'aborder le problème du sens. Qu'est ce que le sens d'un texte, comment est-il produit, décrypté, camouflé, interprété ? Et peut-être ce chemin nous amènera-t-il, en fin de compte et de façon plus sûre, à la tradition hermétique.

C'est pourquoi nous avons cherché une définition de l'hermétisme là où nous étions sûr de ne pas la trouver : dans un ouvrage de rhétorique. Le *Gradus* de Gérard Dupriez ne comporte pas d'article «hermétisme». On ne trouve dans le corps du texte que quelques références à l'hermétisme, surtout à l'«hermétisme surréaliste». C'est dans l'article «phébus» que nous avons découvert la seule tentative de définition du terme. Le phébus, on le sait, est cette figure de style qui consiste à présenter de façon peu intelligible, mais

brillante, des idées simples. C'est la forme positive de l'amphigouri, du galimatias, du charabia, termes qui ont — surtout les deux derniers — une connotation péjorative. Et voici comment Dupriez introduit le terme qui nous occupe : «si la difficulté du texte est due à la difficulté du sens, ce n'est plus du phébus, mais de l'hermétisme». Est donc hermétique un texte dont le sens est difficile et dont la forme (la langue) est soit simple soit difficile elle aussi (car la définition est ambiguë sur ce point). L'hermétisme est un phébus inversé (sens difficile, langue simple) ou saturé (sens et langue difficiles).

Cette définition nous éclaire, mais surtout par ce qu'elle ne dit pas, par ce qu'elle présuppose. Une évidence la traverse : le texte hermétique est difficile parce qu'un sens difficile y est caché ; le sens ne s'y donne pas à voir dans l'immédiat, dans la transparence. Mais deux éléments sont sûrs (ils constituent les présupposés du texte) :

- a) le texte — tout texte — a un sens
- b) au désarroi de l'interprétant correspond la maîtrise de l'auteur : il existe quelqu'un pour qui le sens est transparent, qui détient la clé du texte. En bref, il y a dans tout texte un sens et un sujet qui le maîtrise.

Comme chacun sait, la pratique comme la théorie «modernes» du texte mettent en question ces deux propositions. Le sujet y est chassé de sa position centrale de maîtrise : il est situé dans la scène de l'écriture, dans le système de la langue ; sa parole lui vient de l'Autre, du symbolique. Le sujet unique et régulateur, centre de conscience et utilisateur de l'instrument du langage, tel que l'avait décrit la tradition philosophique, se troue clivé, décentré, peut-être dissous. Comme est dissous le sens (unique) du texte : le sens n'est plus conçu comme produit mais comme procès. Le modèle du texte cesse d'être le cryptogramme : le texte n'est plus ce lieu où du sens est transcrit, inscrit pour être communiqué, mais un lieu où s'effectue le procès de construction du sens. A la question : qui l'effectue ? , les réponses varient : le texte lui-même, la Loi, l'inconscient, l'interprète. Le sens n'est donc pas une origine, mais une construction par après coup. On trouvera des conceptions similaires chez tous les auteurs de la modernité : «tout commence par la reproduction» dit Derrida, qui reprend à Freud les concepts d'après coup, de retard.

Cette «modernité» ainsi décrite peut inspirer, devant le texte hermétique, deux attitudes. On pourra, par exemple, refuser la question

de l'hermétisme du texte, du sens obscur qu'y a caché l'auteur, et poser une autre question : quelle interprétation, qui m'implique, suis-je en train de construire sur ce que l'auteur a dit ? Position classique du cercle herméneutique : celle qu'adopte aux États Unis l'école du «Reader-response Criticism» (dont le théoricien le plus connu est Stanley Fish), celle qu'a théorisé en Europe Gadamer (*Vérité et Méthode*, etc.). Mais on pourra dire aussi : le texte que j'interprète porte les marques de l'influence que j'ai sur lui, et ce plagiat par anticipation m'angoisse. Cette deuxième attitude, qui a sur la première l'avantage d'être folle, est celle d'Artaud accusant Carroll de l'avoir plagié, quatre vingt ans avant lui : «Jabberwocky n'est que le plagiat édulcoré et sans accent d'une œuvre par moi écrite et qu'on a fait disparaître de telle sorte que moi-même je sais à peine ce qu'il y a dedans» (Artaud, *Oeuvres Complètes*, Paris : Gallimard, 1971, tome IX, p. 188). Comme on le voit cet acte de violence est source, pour le successeur plagié, d'une profonde angoisse : l'influence, et son anxiété, se propagent dans les deux sens.

Si l'on applique au texte hermétique les deux conceptions du texte et du sens ébauchés plus haut, on aboutit à deux positions opposées, dont la conjonction constitue un paradoxe.

Le *premier terme* du paradoxe peut s'énoncer ainsi : il n'y a pas de texte hermétique, il n'y a qu'un lecteur hermétisant parce qu'herméneute. On aura reconnu la conception «moderne» du texte et du sens. La proposition peut se démontrer par l'absurde, ou plutôt par le Nonsense. Il existe en effet un genre de texte, le Nonsense, qui proclame sa liberté folle à l'égard du sens, qui se présente comme ouvert, sans profondeur ni contenu, et se dérobe au besoin de sens du lecteur. Mais, en se dérobant, il pousse celui-ci à le refermer, hermétiquement bien sûr, en lui imposant un sens, en fabriquant la clé qui va s'adapter à une porte pourtant ouverte : d'où l'angoisse du lecteur, fasciné par ce vide, contraint de le refermer par une interprétation.

Nous illustrerons la proposition à l'aide d'un exemple de délire interprétatif. Un médecin juif hassidite américain, Ettelson, a publié une plaquette (*Through the Looking-Glass Decoded*) où il prétend montrer que le conte de Carroll est un cryptogramme dans lequel est caché l'essentiel du contenu de la Thora. Il procède par calembour, anagrammes (dans «Bandersnatch» on trouve «Satan»), et lectures en miroir. Prenez, nous dit-il, le mot «Jabberwocky», coupez le en deux, et lisez chacune des parties en miroir ; on obtient «rebbaj yckow», c'est à dire le rabbin Jacob, le nom du Baal

Shem Tov, le fondateur de la secte hassidite. Il s'agit bien d'un délire : on peut affirmer sans craindre de se tromper que Carroll ignorait tout du Baal Shem Tov, et ne se souciait nullement du rituel juif. Mais il faut convenir que les procédés d'interprétation ne font pas subir au texte plus qu'il ne s'impose à lui-même (*Jabberwocky*, on s'en souvient, doit être lu en miroir, et les glosses de Humpty-Dumpty ne sont pas moins absurdes), et qu'ils ressemblent assez aux procédés mis en œuvre par des interprétations «scientifiques» (par exemple les lectures psychanalytiques) ou universitaires (des explications de texte un peu poussées). On se souviendra d'ailleurs que Saussure, dans ses cahiers d'anagrammes, était parti d'une hypothèse aussi hasardeuse et invraisemblable : l'activité anagrammatique des poètes latins, technique d'écriture qui se serait imposée à chaque poète mais n'aurait laissé aucune trace dans la mémoire collective. Ce que les textes d'Ettelson et de Saussure nous montrent, c'est la part que tout décrypteur prend à l'hermétisme du texte qu'il analyse : dans ces deux cas extrêmes, l'interprétation comble le vide de sens du texte, impose à celui-ci ses tracés. Sans doute est-ce le fait de toute interprétation.

Mais il y a aussi un *second terme* du paradoxe : il existe des textes hermétiques, puisqu'il y a des auteurs hermétisants, une tradition hermétique. Le second terme, c'est aussi le plus important : il se présente comme une évidence, une position du sens commun. Il correspond à la première conception du sens : l'auteur hermétisant cache délibérément dans le texte un sens que, dans sa sagesse, il maîtrise.

Saisis ensemble, les deux termes forment bien un paradoxe. Quoique contradictoires, les deux propositions doivent être posées ensemble, elles sont liées (par la domination de la seconde, qui correspond au sens commun). Ainsi le texte nonsensique est ambigu : le procès de signifiante qui s'y manifeste (le sens n'y est ni produit ni origine) engendre un lecteur qui va tenter de le dénier, de le réprimer en imposant au texte un sens. Cette contradiction entre la folie du texte et le bon sens qui l'investit, entre l'absence de sens et la multiplication des règles de surcroît, est *déjà* dans le texte, avant même que le lecteur ne l'aborde : c'est même elle qui caractérise les textes nonsensiques, permet de les ranger dans un genre.

Et les deux positions que met en jeu le paradoxe ont au fond un point commun, dans l'obsession du *procédé* qu'elles partagent. Que l'auteur inscrive un sens dans le texte-cryptogramme, ou que le procès de sens cons-

truisse le texte dans une écriture que ne maîtrise nul auteur, un procédé linguistique est toujours à l'œuvre : de la *clef* comme instrument de codage et de décodage à la *langue* comme système de signifiants dont le jeu engendre le texte. Le terme de procédé est bien sûr emprunté à Roussel : il sert bien à un auteur conscient de ses actes (et de ses ambitions esthétiques) pour produire un texte hermétique. Mais le terme (qu'on se reporte aux analyses de Foucault) s'applique aussi à Brisset : là, le procédé hermétise le texte, c'est à dire la langue française, et exprime comme chez Ettelson un délire d'interprétation.

Après ce long détour, nous voici arrivé à Harold Bloom. Nous tenterons de montrer que sa théorie critique permet d'expliquer ce lien profond entre les deux termes du paradoxe, parce qu'elle permet de les poser en même temps. On peut résumer ainsi son hypothèse principale : le texte poétique du «strong poet» (il désigne par là la grande tradition romantique anglaise, Shelley, Blake, Yeats – trois auteurs auxquels Bloom a consacré trois de ses ouvrages critiques) est produit par une réaction de défense contre un poète précurseur. Ce qui engendre le texte, c'est «the anxiety of influence» : le texte est le produit d'une filiation.

On voit déjà en quoi cette hypothèse propose une solution à notre paradoxe. En effet :

a) le texte poétique analysé est bien hermétique au sens le plus simple : pour le comprendre, il faut en connaître la clé, c'est à dire savoir qui est le précurseur dont l'œuvre domine l'«éphèbe» (le terme est emprunté à Wallace Stevens) et son texte.

b) Mais s'il y a bien à l'origine du texte analysé un sujet-auteur, un éphèbe, le sens n'est pas pour autant maîtrisé par lui : il est produit par une réaction de défense, au sens psychanalytique du terme, contre le prédécesseur. Le texte est une méprise délibérée, «a wilful misprision», une mauvaise lecture, et pourtant la seule bonne, du texte du prédécesseur : le poème est le fruit d'un «misreading», processus suffisamment général pour qu'on puisse en dresser la carte (*A Map of Misreading*).

c) Il y a donc à la fois une origine du sens (dans le texte du maître) et un procès de sens, par *révision* de l'œuvre du maître : Bloom se proclame penseur révisionniste. La solution du paradoxe est intertextuelle : tout poème, dit Bloom, est un interpoème. La relation poétique est duelle : «un poème n'est pas le fruit d'une écriture, mais d'une réécriture», «le sens d'un poème est un autre poème».

d) Bloom va même plus loin, et l'on passe de l'hermétisme à l'herméneutique : la relation n'est pas seulement duelle, elle est ternaire. Bloom reprend le célèbre schéma de Pierce (qui distingue signe, référent et interprétant) et, par une « méprise délibérée », le traduit en ces termes : poème nouveau, texte précurseur, interprétation critique. L'introduction du troisième terme abolit toute différence entre poète et critique : nous avons là une nouvelle version du cercle herméneutique, ou plutôt un « abyme », car la relation d'influence, jamais commencée et jamais finie, peut se poursuivre pour que l'interprétation critique soit à son tour source d'influence (et d'angoisse).

La solution que Bloom apporte au paradoxe revient donc à établir un lien entre l'hermétisme et l'intertextualité : deux notions qui ont en commun de faire appel au concept de tradition (la tradition hermétique ; l'intertexte comme véhicule privilégié de la tradition). Mais on peut donner au moins deux définitions de l'intertextualité. Chez Barthes ou Kristeva, l'intertexte est infini, formé de textes ou discours anonymes : ce sont les fils qui tissent le texte, le déjà-lu, déjà-écrit de Barthes ; lieux communs et clichés en fournissent une bonne illustration. Chez Bloom au contraire l'intertexte est explicitement biographique : il n'y a pas d'histoire littéraire, dit-il, il n'y a que de la biographie littéraire. Le lien intertextuel est un lien personnel, entre l'éphèbe et son maître, auquel il est lié par contrat. Le contrat est scellé au cours de ce que Bloom appelle une « scène primitive » : la scène de l'instruction.

Révisant allégrement Freud, Bloom distingue chez lui deux « scènes primitives », pour en ajouter une troisième. Le contenu qu'il donne à ces scènes montre que le terme est utilisé de façon peu orthodoxe, car elles correspondent plutôt à des fantasmes oedipiens : posséder la mère, tuer le père. A ces deux « scènes primitives », il ajoute celle-ci : recevoir l'enseignement de son maître, « a scene of instruction ».

Mais la méprise est double, car le terme même de « scène de l'instruction » est une allusion à l'article de Derrida sur Freud, « Freud et la scène de l'écriture » (in *L'Écriture et la Différence*, Paris : Seuil, 1967), dont l'influence est visiblement source d'angoisse pour Bloom. Aussi tente-t-il de s'en démarquer : opposer implicitement « la scène de l'instruction » à « la scène de l'écriture », c'est réaffirmer, contre Derrida, la présence d'un sujet comme origine du texte, un sujet certes dédoublé, mais sujet de ses défenses et donc toujours, en dernier ressort, maître de son discours. Le terme de scène de

l'instruction est alors bien choisi, car la relation n'a pas pour résultat de faire éclater le sujet, mais bien de le former : pour caricaturer, on dira que Shelley est un meilleur poète après 1815, c'est à dire après avoir lu Wordsworth et s'être laissé instruire par lui.

Nous pouvons maintenant donner une formulation plus complète de l'hypothèse de Bloom. Le «strong poet» écrit pour se défendre de l'angoisse causée par l'influence de son maître. Au cœur de cette angoisse, il y a la conviction d'être arrivé *trop tard* (le concept de «belatedness» est central chez Bloom, il provient de Freud, à travers la lecture qu'en fait Derrida). Pour surmonter l'angoisse de cette relation, qui passe par les six étapes obligées de la scène de l'instruction, le poète «méprend» (le terme est utilisé à dessein de façon indue, pour traduire «misread») le texte de son maître : son propre texte est un contre-sens, une erreur délibérée, mais créatrice et nécessaire. Mais prendre un texte à contre-sens, ce n'est pas se laisser aller à l'arbitraire du délire, c'est établir avec lui des relations régulières et descriptibles : le texte de l'éphèbe est donc lié à celui du maître, - a) - par des relations de *révision* («revisionary ratios»), - b) - par des relations psychiques de *défense*, - c) - par des *tropes* qui les manifestent dans le texte et - d) - par des séries d'*images*.

Comme on le voit, l'hypothèse est forte, comme le montre la «carte de la méprise» («map of misprision»), qui énonce six étapes pour chacune des relations a) . . . d), et établit entre elles une homologie. Tout comme il y a six stades dans la *scène de l'instruction*, que nous indiquons ici :

1) *Election Love* : le pouvoir du précurseur s'empare du poète, et assimile celui-ci à son maître. La scène de l'instruction commence par une expérience de possession.

2) *Covenant Love* : dans cette deuxième étape se conclut le contrat poétique qui lie l'éphèbe au maître. Un accord profond se dégage entre leurs deux visions poétiques : mais l'accord se fait par adaptation de la vision de l'éphèbe à celle du précurseur.

3) *Muse Inspiration* : ici commence la différence, c'est à dire la rivalité. L'éphèbe choisit une Muse, différente de celle de son maître, et donc rivale. Ainsi le choix par Wordsworth de la Nature comme source d'inspiration oppose celle-ci à la Muse de son maître Milton.

4) *Incarnation* : l'éphèbe se fait poète, se présente comme une nouvelle incarnation de ce personnage ; autrement dit il s'affirme, à côté de son maître, comme distinct de lui.

5) *Interprétation* : l'éphèbe interprète son maître : il n'est plus possédé par lui, mais au contraire le soumet à son action. La scène de l'instruction raconte l'histoire d'une émancipation. La fin nécessaire en est donc :

6) *Révision* : l'éphèbe révisé son maître, c'est à dire le « méprend » : la « carte de la méprise » décrit les six étapes de cette révision.

Avant de passer à l'explication de la carte, une brève parenthèse. Le lecteur aura sans doute remarqué l'obsession du nombre qui caractérise l'œuvre de Bloom : il y a chez lui une véritable mystique du nombre, ce qui est d'ailleurs caractéristique de la tradition hermétique, et le chiffre six semble jouer un rôle particulièrement important. On pourra donc dériver (délirer ?) à partir de ce chiffre (« a convenient number to state » comme dit Lewis Carroll) : six, c'est trois multiplié par deux. Un coup d'œil à la carte de la méprise montre qu'elle ne comporte pas seulement six étapes, mais que celles-ci sont regroupées en trois groupes de deux éléments, liés par une relation de substitution. Le deux est donc le nombre de l'anthithèse et de la substitution, mais aussi de la relation duelle entre le maître et l'éphèbe. Et le trois est le nombre de la même relation, devenue ternaire lorsque s'y adjoint le critique ; c'est aussi celui des trois scènes primitives (et, par delà, du célèbre triangle qui les inspire) ; enfin, le chiffre trois a valeur mystique pour deux des maîtres de Bloom : Vico (tout lecteur de la *Science Nouvelle* a été frappé par la présence insistante de divisions ternaires) et le Kabbaliste Isaac Louria.

Le nom de ce dernier nous ramène à la carte de la méprise (cf. page suivante) : le reste de ce texte n'est qu'un commentaire de cette carte. La dialectique du révisionnisme que la carte décrit est explicitement empruntée à Isaac Louria. Au reste, le troisième ouvrage de la tétralogie de Blomm s'intitule *Kabbala and Criticism* : le lien entre la pensée de Bloom et la tradition hermétique se fait explicite.

Isaac Louria est un kabbaliste juif du seizième siècle. On trouvera dans *La Kabbale* de Scholem (Paris : Payot, 1975) une étude de ses principales conceptions, dont nous ne retenons ici que ce qui peut éclairer l'œuvre de Bloom. Le mythe kabbalistique de Louria, nous dit Scholem, répond

DIALECTIC OF REVISIONISM	IMAGES IN THE POEM	RHETORICAL TROPE	PSYCHIC DEFENSE	REVISIONARY RATIO
<i>Limitation</i>	Presence and Absence	Irony	Reaction-Formation	Clinamen
<i>Substitution</i>	↕	↕	↕	↕
<i>Representation</i>	Part for Whole or Whole for Part	Synecdoche	Turning against the self. Reversal	Tessera
<i>Limitation</i>	Fullness and Emptiness	Metonymy	Undoing, Isolation, Regression	Kenosis
<i>Substitution</i>	↕	↕	↕	↕
<i>Representation</i>	High and Low	Hyperbole, Litotes	Repression	Dacmonization
<i>Limitation</i>	Inside and Outside	Metaphor	Sublimation	Askesis
<i>Substitution</i>	↕	↕	↕	↕
<i>Representation</i>	Early and Late	Metalepsis	Introjection, Projection	Apophrades

#### CARTE DE LA MÉPRISE

aux questions historiques de l'exil et de l'expulsion des juifs d'Espagne. C'est un mythe ternaire, qui articule les trois grandes doctrines du *Zimzum*, ou limitation propre de Dieu, de la *Schebira* ou vase brisé («the breaking of the vessels») et du *Tikkun*, restauration et réparation de la souillure du monde provenant du vase brisé. Au début du drame du monde, il n'y a pas une émanation ou une révélation par laquelle Dieu sort de lui-même et se communique, mais un acte inverse de retrait sur soi, de limitation, de rétraction et de contraction. C'est cette rétraction de Dieu qui permet que quelque chose existe, qui n'est pas tout à fait Dieu : mais c'est aussi la forme la plus extrême de l'exil. L'espace originel ainsi libéré, d'où Dieu s'est retiré, est un lieu de tensions, traversé de forces contradictoires : une crise y éclate, la brisure des vases, qui est chute et exil, énonce le besoin d'une rédemption pour un monde où tout se trouve en défaut, inachevé. Le *tikkun* est le moment de cette rédemption : c'est un retour, une redemption, une représentation au sens étymologique.

Ce mouvement ternaire, de la rétraction à la représentation est utilisé par Bloom pour décrire, sur le mode de la répétition, celui du nouveau poème ; il correspond à la «dialectique du révisionnisme» (colonne de gauche de la carte) : limitation-rétraction, substitution-crise, représentation-reconstruction. Le maître se retire, laissant vide un lieu où apparaît l'éphèbe ; un renversement-crise se produit, par lequel l'éphèbe se réapproprie l'espace ainsi libéré. Ou encore, l'éphèbe se retire en lui-même, par ascèse, mais par un renversement qui est une crise le maître fait retour en lui pour le hanter comme reviennent les morts. On reconnaîtra dans les deux phrases précédentes la glose du premier et du dernier moment de la dialectique du révisionnisme (*clinamen-tessera* et *askesis-apophrades*).

Les termes sont obscurs, et appellent un commentaire : nous commenterons donc la colonne de droite de la carte (les termes utilisés dans les autres colonnes ne font pas difficulté).

Le *clinamen* est la «méprise» poétique. Ce type de relation entre l'éphèbe et son maître a une illustration littéraire privilégiée dans les relations – de rejet et de dépendance tout à la fois – qu'entretiennent Satan et Dieu chez Milton. Le terme est emprunté à la physique épicurienne, où il désigne la dérive (la «déclinaison») des atomes : le symbole même de l'effet sans cause. L'éphèbe se sépare de son maître comme dérive un atome, provoquant un retrait ou une rétraction de sens du maître. Cette séparation est l'épisode premier et central de la révision.

La *tessera* : la première figure de la méprise correspondait au *zimzum*. Elle provoque une crise, et une reconstruction, décrite sous le nom de *tessera*, «completion and antithesis». Le terme désigne le tesson qui marquait l'initiation dans les mystères, par exemple ceux d'Eleusis ; il est emprunté à Lacan et, par l'intermédiaire de celui-ci, à Mallarmé. La *tessera* marque un retour vers le maître, mais dans la différence : le poète complète son maître, mais dans la méprise. L'éphèbe relit le poème de son prédécesseur, en changeant le sens des termes.

La *kenosis*, définie par Bloom comme «répétition et discontinuité» est un processus de «vidage» : le terme est emprunté à St Paul décrivant le Christ qui «se vide» de sa divinité pour se faire homme. Le poète se vide, se défait et s'isole, ce qui est une façon de se défendre contre son prédécesseur : nouvel exemple de la rétraction du *zimzum*.

L'étape suivante, est donc inverse, est celle de la *démonisation* (*daemonization*), que Bloom nomme «contre-sublime». Le vide de l'éphèbe à la fin de l'étape précédente est compensé par la production d'une position poétique, d'un sublime qui se mesure et s'oppose à celui du maître. Le terme provient de la philosophie néo-platonicienne, où il désigne un être intermédiaire, ni homme ni dieu, qui s'introduit dans l'esprit de l'adepte pour l'assister : l'éphèbe s'ouvre au *daimon* qu'il perçoit chez son prédécesseur, et qui dépasse le prédécesseur lui-même (parce que celui-ci fait partie d'une tradition, c'est à dire d'une chaîne maître-éphèbe, le long de laquelle le *daimon* circule).

L'*askesis*, ou «purgation et solipsisme», est une nouvelle rétraction, une nouvelle limitation. Le disciple se retire et s'isole : il ne se vide pas, il se sépare de tous. C'est le moment fort de la répression poétique : il correspond à un processus de sublimation.

Enfin, dernière étape, l'*apophrades*, c'est à dire le retour des morts, cette fête religieuse athénienne où, une fois par an, les morts revenaient pour un jour occuper la maison qu'ils avaient habitée. Le poète, isolé et débarrassé de l'angoisse de l'influence, ouvre de nouveau son texte au précurseur. Et il ne s'agit pas d'un retour circulaire aux cinq premières étapes de la scène de l'instruction, mais plutôt d'une spirale : l'emprise du précurseur est maintenant acceptée, dans la mesure où celui-ci est mort.

A chacun de ces six modes de révision correspond un mécanisme psychique de défense (deuxième colonne de la carte à partir de la droite). Ainsi au *clinamen*, dérive de l'éphèbe, correspond la formation réactionnelle (« reactive formation »), que les psychanalystes définissent comme un contre-investissement conscient, de force égale mais de direction opposée à un investissement inconscient (par exemple, une pudeur exagérée s'opposant à des tendances exhibitionnistes). On voit l'intérêt qu'il y a à décrire le premier rapport de l'éphèbe au maître comme une réaction de défense, une décision consciente d'écrire *contre* le maître, décision qui manifeste à l'égard de celui-ci une forte dépendance inconsciente. A l'autre bout de la chaîne, on trouvera les défenses psychiques que sont l'introjection et la projection, en correspondance avec le retour du maître dans l'*apophrades*. Ce couple de termes joue, chez les psychanalystes, un rôle important dans la description de la genèse du moi et de l'opposition entre sujet et objet (moi et monde extérieur). L'éphèbe devient poète « in his own right » en incorporant les quantités du maître mort (ce qui est une forme d'identification) et en projetant-rejetant sur lui ce qu'il dénie en lui-même : façon de connaître dans le maître, en le projetant sur lui, ce que l'éphèbe méconnaît en lui-même ; façon aussi de montrer leur dépendance, et cette chaîne jamais rompue qui les lie.

Aux modes de révision correspondent également des types d'images. La présence et l'absence sont caractéristiques de la relation de *clinamen*, elles décrivent en quelque sorte naturellement et le point de départ dans la scène de l'instruction (présence) et la séparation du *clinamen* (absence). Et lorsque les morts reviennent, distribuant une fois pour toutes les rôles du maître et de l'éphèbe, apparaissent les images de l'antériorité et du retard (« early and late »), qui manifestent que l'un est mort et l'autre, venu trop tard, éternellement dépendant de lui.

Enfin, à chacune de ces étapes correspond une figure de rhétorique. Si le *clinamen* est renversement, si le mode de défense psychique qui lui correspond est la formation réactionnelle, il est normal qu'il s'exprime dans la figure de l'ironie, l'*illusio* de Quintilien, où l'on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre. C'est bien l'équivalent tropique de ce brusque écart, de ce « swerving » qu'est le *clinamen*. Et dans la dernière étape apparaît la métalepse ou transumption, que Bloom définit comme une métonymie sur une métonymie, c'est à dire une forme d'allusion. Le *Gradus*, reprenant Fontanier, la décrit comme une forme de métonymie, d'allusion, d'euphémisme, et H. Suhamy (*Les figures de Style*, Paris : PUF, 1981) comme une litote

de politesse («je ne veux pas vous déranger plus longtemps») est une façon de dire «je m'en vais»). Bloom voit dans cette figure «the major mode of literary allusion» : à la fin du parcours, qui est la fin du poème, le poème précurseur est assimilé par l'éphèbe, qu'il hante sous forme d'allusion. Cette allusion rend manifeste le déplacement qu'impliquent la révision et la méprise. Et l'on admirera cette clôture rhétorique qui est tout à la fois celle du poème et de son analyse en termes de révision : le processus va de l'*illusio* à l'*allusio*.

L'ensemble de cette carte de la méprise décrit donc la relation personnelle de révision qui lie le poète à son précurseur. Mais bien que l'intertextualité soit biographique, le précurseur n'est pas pour autant une source : la relation n'est pas nécessairement consciente. Et l'hypothèse est, comme nous l'avons dit, forte : cette carte décrit l'œuvre du «Strong poet» dans sa totalité, mais également chaque grand poème de l'éphèbe (*Poetry and Representation* applique la carte à des poèmes particuliers), *même s'il est inachevé*. Ainsi le poème de Shelley, *The Triumph of Life*, interrompu par la mort du poète, est soumis à l'analyse au même titre que les autres. Il y a chez Bloom une désinvolture et un mépris du sens commun qui ne sont pas un de ses moindres charmes. La meilleure preuve en est que le mouvement d'influence va dans les deux sens, comme la relation entre Artaud et Carroll : Shelley a deux types de précurseurs, Milton son ancêtre mais aussi Browning et Hardy, ses éphèbes, qu'il plagie par avance.

Nous pouvons maintenant conclure, en énonçant le rapport entre l'œuvre de Bloom et l'hermétisme :

1) Il s'agit bien d'une œuvre *hermétique*. Elle s'ancre explicitement dans la tradition hermétique, elle fait du nombre un usage magique, elle refuse le bon sens positiviste. Elle postule un réseau de correspondances on pourrait dire d'analogies forcées qui fonctionne comme une clé, en fonction de laquelle les textes considérés doivent avoir été écrits. Mettant au centre de sa réflexion la relation entre maître et disciple, Bloom appartient bien à la tradition hermétique.

2) Mais cette œuvre est aussi *hermétisante*. Elle manifeste un délire paranoïaque d'interprétation (dont nous avons trouvé d'autres exemples chez Ettelson, Brisset ou Saussure). A ce titre elle appartient à la tradition de la critique littéraire, dont c'est la fonction de trouver des clés à des textes, de les réduire. Bloom nous dit que la critique littéraire a le choix entre la tautologie

(tout le poème est dans le poème) et la réduction (le sens du poème est hors de lui). L'analyse de Bloom transforme tout texte (tout poème «fort») en un texte hermétique dont il nous livre la clé. Il dilue ce faisant la notion traditionnelle d'hermétisme : dans son corpus figurent Shelley et Yeats, mais aussi Wordsworth.

3) Enfin, ces textes sont *herméneutiques*. La chaîne de l'influence est mise en abyme par l'introduction du critique comme éphèbe de l'éphèbe. Ce qui met le lecteur, indéfiniment, en position d'éphèbe du critique. Cette position le contraint à sortir de la conception positiviste du sens (le moment dominant, des sens commun, du paradoxe énoncé plus haut) : l'abyme des méprises subvertit l'hermétisme, qui n'est que l'autre face de la conception positiviste du sens. Cette sortie du bon sens se paie : dans le paradoxe, l'exagération, la provocation, la désinvolture, la contradiction.

4) Sans doute ceci est-il délibéré. Ce qui apparaît derrière l'hermétisme de Bloom, c'est une théorie de la parodie, empruntée à Nietzsche : «l'homme est une parodie de Dieu». Et Bloom ajoute : le poème est la méprise d'un autre poème et de lui-même, parodie d'une parodie et auto-parodie.

5) Dans la contradiction, avons-nous dit. Le texte de Bloom en manifeste une au plus haut point : il est même produit par elle. D'une part il fait de tout texte le résultat d'une relation personnelle entre un éphèbe et son maître, entre un fils et son père. D'autre part, il laisse clairement apparaître qu'il a non *un* maître, mais une multitude de maîtres : Loria, Vico, Nietzsche, Freud, Derrida, et tous les poètes qu'il commente. Loin d'être le produit d'une tradition hermétique unifiée (une chaîne maître-éphèbe), sa clef est un assemblage baroque de concepts.

6) Harold Bloom m'inquiète, et tout ce texte n'a été qu'une vaine tentative de me débarrasser de l'angoisse que provoque en moi sa lecture. Ceci, on l'aura compris, n'est qu'une forme, à la fois sommaire et extrême, de *clinamen*.

Jean-Jacques LECERCLE