



université de paris x - nanterre

tropismes

l'hermétisme

1984

n° 1

centre de recherches

anglo - américaines

QUESTIONS SUR L'HERMÉTISME

Contradictions. Dans *La montagne magique* de Thomas Mann, lors d'une des innombrables joutes verbales entre l'humaniste italien Settembrini, adepte enthousiaste de la philosophie des Lumières et du progrès par la culture, et le jésuite Naphta, dont les vues pessimistes sur l'avenir de l'humanité ont des accents nihilistes, Settembrini se lance dans une vibrante apologie de Thoth-Hermès Trismégiste, «l'inventeur de l'écriture (. . .), le protecteur des bibliothèques et l'animateur de tous les efforts de l'esprit», allant jusqu'à l'appeler «Hermès l'humaniste (. . .) à qui l'humanité devait le don précieux du verbe». Sur quoi Naphta réplique que cette vision d'Hermès est bien optimiste et naïve : «Car cela avait été plutôt une divinité simiesque consacrée à la lune et aux âmes, un babouin surmonté d'un croissant, et, sous le nom d'Hermès, avant tout un dieu de la mort et des morts : le dompteur et le conducteur des âmes que les dernières périodes de l'antiquité avaient déjà transformé en un magicien, et dont le moyen âge cabaliste avait fait le père de l'alchimie hermétique». (1)

Ce dialogue illustre bien les contradictions contenues dans le mot d'«hermétisme» : d'une part une tradition lettrée, qui transmet à travers les siècles les secrets de l'écriture et sauvegarde pendant les périodes de trouble et de décadence les trésors des bibliothèques, donc finalement un auxiliaire de la culture et du développement intellectuel — d'autre part une tendance irrationnelle, liée aux mystères, à la mort, pouvant facilement dégénérer en pratiques magiques et rites secrets, c'est-à-dire exactement le contraire de ces lumières

de la raison que défend Settembrini. D'un côté l'ascèse des «monuments of unaging intellect» de Yeats («Sailing to Byzantium»), qui maintient un modèle de perfection formelle dont les secrets se transmettent d'âge en âge, de l'autre un ésotérisme abâtardi, devenu simple recette, vulgarisé sous les formes diverses de l'alchimie, la magie, l'occultisme, la théosophie, l'astrologie, etc. (L'évolution de l'orphisme, d'une société secrète initiatique accordant une importance primordiale aux textes écrits, à une vulgarisation populaire par des thaumaturges sans scrupules, résume bien ce danger d'abâtardissement).

Un écrivain comme Joyce a toujours parfaitement su distinguer cette double nature et en éviter les dangers. Certes il avait de l'écriture et du métier d'écrivain une conception très haute, quasi sacerdotale, proche en cela de Mallarmé (qu'on se souvienne du jeune Stephen dans le *Portrait*, fasciné par le directeur des jésuites qui lui offre, en lui proposant de devenir jésuite à son tour, «secret knowledge and secret power» (2), et identifiant la figure du poète qu'il veut devenir au «priest of eternal imagination» (3)). Et il eut parfois la tentation de faire de certains de ses textes des énigmes à déchiffrer (ainsi on peut voir les versions réécrites successivement de certains chapitres d'*Ulysse* se gonfler de plus en plus de références symboliques cryptiques) au point de prendre un malin plaisir à favoriser des interprétations comme celle de Stuart Gilbert, qui privilégiait la dimension ésotérique d'*Ulysse* et l'expliquait essentiellement par des références mythiques et symboliques (4). En revanche, il ne manquait jamais une occasion de se moquer des abus vulgarisateurs d'un hermétisme de pacotille : occultisme, théosophie, astrologie, et. Certain passages de satire impitoyable en témoignent, en particulier dans *Ulysse*.

Le texte comme mystère et le texte comme énigme. Toute la difficulté vient de ce que, lorsque l'on parle d'hermétisme à propos d'une œuvre littéraire, on parle de deux choses différentes. On peut se référer d'une part à la présence dans cette œuvre d'éléments appartenant à une doctrine fondée sur le mystère, l'initiation, la révélation, les cultes ésotériques (c'est toute la filiation des écrits du *Corpus Hermeticum* attribués à Hermès Trismégiste, ainsi que des traditions antérieures, parallèles et postérieures de l'orphisme, du pythagorisme, des gnostiques, du néo-platonisme). Mais on tend souvent aussi à qualifier une œuvre d'hermétique simplement en raison d'une certaine opacité, impénétrabilité, difficulté de décodage, d'une résistance à l'interprétation. Ainsi l'hermétisme peut apparaître soit comme un contenu

(soubassement philosophique ou simple reprise thématique), soit comme une donnée formelle (densité stylistique, élaboration dans l'écriture même). Le texte hermétique, ce peut être le texte comme mystère ou le texte comme énigme. Les deux aspects peuvent se conjuguer mais ce n'est pas toujours le cas. De sorte qu'on pourrait distinguer entre trois types de textes à dimension hermétique.

D'abord des textes qui font référence à une doctrine hermétique, mais sans que leur élaboration formelle cherche à en faire des textes secrets, cryptiques. C'est le cas, par exemple, de certaines nouvelles de Lawrence, dans lesquelles on a souvent noté des structures sous-jacentes qui renvoient à une tradition ésotérique : purification par la mort sacrificielle, rites d'initiation et de prohibition accompagnant les noces sacrées, rite du meurtre et de la résurrection du dieu (5). Un exemple parmi d'autres : «The Ladybird» qui renvoie aux rites initiatiques, à la figure simiesque du dieu Thoth, à l'alchimie (l'or hermétique), au culte de Cybèle et Isis, à la transmigration de l'âme, au renversement mystique entre visible et invisible (l'image du «dark sun»). Mais la linéarité narrative de la nouvelle, la limpidité du style de Lawrence, le fait que les allusions sont très peu appuyées, comme des échos assourdis parfaitement intégrés dans le corps du récit, font que le texte est éminemment lisible. L'arrière plan ésotérique vient ancrer les conduites des personnages dans une répétition qui tendrait plutôt à actualiser et réactiver le passé mythique qu'à rejeter l'histoire dans un rituel coupé du présent.

On pourrait mettre dans la même catégorie un texte fort différent : le passage du dernier chapitre de *A Portrait of the Artist as a Young Man* où Stephen, sur les marches de la bibliothèque de Dublin, contemple le vol des oiseaux dans le ciel (6). On trouve en effet dans ce court passage des allusions à Thoth, à Hermès Trismégiste, à Cornelius Agrippa et son *De Occulta Philosophia*, à Swedenborg, au bâton de l'augure interprétant le vol des oiseaux (le «ashplant» sur lequel s'appuie Stephen). Stephen est dans la position d'un devin cherchant à lire son propre avenir dans les hiéroglyphes dessinés par les virevoltes des oiseaux dans le ciel. La différence avec la nouvelle de Lawrence est qu'ici les allusions sont délibérément et consciemment évoquées par Stephen qui cherche en elles un miroir de sa propre quête, mais il y a un point commun : l'hermétisme du passage n'est pas dû à une élaboration stylistique particulière (le passage n'est pas plus cryptique que le reste du *Portrait*). Les allusions à la tradition hermétique ne s'accompagnent pas nécessairement d'un hermétisme d'écriture.

Dans une seconde catégorie, on peut placer des textes qui sont d'une très grande difficulté de lecture, mais dont la difficulté est due à une élaboration stylistique très poussée, sans référence particulière à une doctrine hermétique. Dans ce groupe, on mettrait à un extrême des textes d'une apparente «simplicité» et «transparence» qui recouvrent en fait une extrême densité, comme par exemple les poèmes d'Emily Dickinson ou ceux de Georg Trakl, et à un autre extrême des textes dont la lecture même est sans cesse arrêtée par des recherches syntaxiques ou lexicales, parmi lesquels on pourrait classer des œuvres aussi différentes que les «terribles sonnets» de Hopkins, certains poèmes de William Empson ou encore *Finnegans Wake*.

Enfin, et ce serait peut-être là que devrait être cherchée la voie royale de l'hermétisme en littérature, on aurait des œuvres qui à la fois puisent leur inspiration dans les sources les plus profondes de la tradition hermétique et témoignent d'une élaboration d'écriture renvoyant à la grande filiation de l'écriture sacerdotale et du texte sacré. Les deux auteurs les plus représentatifs de cette lignée dans la littérature anglaise sont peut-être Blake (on pense particulièrement à un poème comme «The Mental Traveller») et Yeats (les exemples sont là innombrables, avec des sommets comme «A Dialogue of Self and Soul» ou «Vacillation»). La poésie allemande est elle aussi au centre de cette tradition : Novalis avec les *Hymnen an die Nacht*, Hölderlin avec certaines grandes odes comme «Brot und Wein», Rilke avec les *Sonette an Orpheus*.

Symbolisme et hermétisme. Un des écueils lors de l'approche de la notion d'hermétisme, c'est la tentation d'étendre l'acception du terme au point d'y inclure toute élaboration symbolique, toute transmission de sens passant par une figuration à décoder, une construction à interpréter. On peut dire qu'on passe du symbolisme à l'hermétisme lorsque l'interprétation devient déchiffrement, lorsque l'élaboration devient secret, lorsqu'il y a fermeture, parfois véritable verrouillage du texte. En revanche on hésite à qualifier d'hermétiques des œuvres comme le livre de l'*Apocalypse* (malgré son symbolisme très codé qui a engendré des multitudes d'interprétations différentes) ou la *Divine Comédie* (malgré toute son architecture symbolique qui réclame un déchiffrement constant). Dans ces deux œuvres, en effet, se fait jour, derrière les voiles du symbole, un désir d'universalité, un appel à l'interprétation qui finalement ouvre le texte tout en le fermant, ou plutôt le ferme pour mieux l'ouvrir, pour qu'il puisse être interprété de façon aussi universelle que possible. Et c'est en effet un des paradoxes de la dimension hermétique :

plus le texte est univoque (c'est à dire apparemment ouvert, parce que facilement lisible), plus il est en fait fermé, limité (puisqu'enfermé, clôturé dans une seule interprétation). On voit donc que ces notions d'ouverture et de fermeture sont à manier avec précaution.

Deux exemples illustreront la distinction entre symbolisme et hermétisme. On pourrait d'abord comparer la scène célèbre de Gerald et la jument dans *Women in Love* (7) à la scène de l'accident de cheval de Rico dans *St Mawr*, lorsque St Mawr renverse son cavalier, montre son autre face, son ventre blanc, et déclenche la grande vision apocalyptique de Lou (8). Si dans le second cas le texte prend une dimension hermétique, c'est parce que le symbolisme concentré sur le cheval devient à tel point cosmique et englobant qu'il dépasse ce que T.S. Eliot appelle le «objective correlative». Une coupure s'instaure et le lecteur doit faire appel à tout ce qu'il connaît de la «doctrine» de Lawrence pour décoder l'épisode. Alors que dans le passage de *Women in Love* le réseau subtil qui se tisse entre l'homme, la femme, la jument et le train de marchandises suffisait à installer tout un jeu de corrélations symboliques indissociables de la scène elle-même dans ses moindres détails, dans l'épisode de *St Mawr* une solution de continuité apparaît : trop de matériau extérieur doit être injecté dans la scène pour qu'elle devienne compréhensible. L'hermétisme ne vient pas alors d'une volonté délibérée de Lawrence de coder à l'excès la scène, mais de l'incapacité de cette scène à prendre en charge à elle seule la masse de connotations symboliques que Lawrence veut lui faire porter.

Dans le *Portrait* de Joyce le symbolisme, même très élaboré, reste toujours décodable car il est inclus dans une configuration, dans un réseau où les images les plus hermétiques s'éclairent peu à peu à l'intérieur de tout le système de variations, permutations, corrélations qu'elles entretiennent entre elles tout au long du livre. Ce qui ponctuellement peut sembler hermétique s'éclaire dans l'avancée du texte qui fonctionne comme une stratégie soigneusement mise en place. Le symbolisme est pris dans une combinatoire textuelle. En revanche, il est une section de livre dont l'aspect énigmatique résiste à la lecture, c'est le journal de Stephen, à la fin du dernier chapitre. Les images, fulgurantes mais fugitives, fragmentaires, inachevées, ne sont plus englobées et charriées par une continuité narrative (même si cette continuité est souvent pleine de décrochements). Par le procédé du journal intime, Joyce a gommé tout excipient narratif, d'où un aspect cryptique, épigrammatique, presque «métaphysique» (au sens de «baroque» du 17ème siècle). Le texte

devient énigme, la phrase devient parabole, l'image devient figure. Et cette énigme pour le lecteur n'est que le reflet de l'énigme que Stephen est devenu pour lui-même au moment précis où il croyait enfin s'être coulé dans la *persona* du poète, qui en fait lui échappe. L'hermétisme du style vient de ce que les épiphanies de Stephen nous sont données quasiment à l'état brut, sous forme ponctuelle et discontinue, sans prise en charge par un narrateur-manipulateur qui les éclaire par une subtile mise en place du texte. Comme d'une part le roman, à chaque étape de l'évolution de Stephen, mimait à la 3ème personne le style que Stephen *aurait* utilisé, à ce moment précis de son développement et des influences littéraires qui jouent sur lui, si c'était lui qui avait pris en charge la narration, et comme d'autre part, dans cette dernière partie, Stephen est nu, a abandonné la défroque des influences littéraires mal digérées, il s'ensuit qu'il est dépossédé de tout discours, qu'il n'a plus à sa disposition que des fragments erratiques, hétérogènes, non unifiés. Il est privé de ce jeu de double instance (instance du personnage / instance du narrateur) qui faisait toute l'ambiguïté et la richesse du reste du roman. Le texte apparaît alors sur le mode du manque et de la rétraction, incomplet, presque mutilé. Les énigmes gardent leur secret car Stephen, moins que tout autre, n'a de réponse.

Ainsi, si l'on compare le texte de Lawrence et celui de Joyce, on voit que leur impénétrabilité a des raisons opposées. Dans le cas de Lawrence on a un hermétisme en quelque sorte par excès (débordement de la charge symbolique par rapport à l'objet sur lequel elle s'investit, et débordement de l'instance de l'auteur). Dans le cas de Joyce on a un hermétisme par défaut, par rétraction (réduction extrême du substrat textuel et retraite stratégique du narrateur).

Le texte hermétique n'est pas celui qu'on pense. Un paradoxe, déjà évoqué plus haut, est au centre de toute étude de l'hermétisme : le fait que l'impénétrabilité d'un texte peut être aussi bien due à sa complexité excessive qu'à une « simplicité » extrême. Il y a en effet d'une part un hermétisme dû à tout un travail de torsion, de désarticulation syntaxique et lexicale du langage (Mallarmé, Hopkins, William Empson, *Finnegans Wake*). L'hermétisme semble alors venir de ce que l'écriture s'éloigne des normes syntaxiques et lexicales du « langage courant » (on verra plus loin l'ambiguïté de cette notion de « langage courant »).

Mais à l'opposé, et c'est là l'aspect probablement le plus fascinant de l'hermétisme en littérature, on trouve des textes dont l'opacité vient précisément d'une apparente «transparence» stylistique totale : certains poèmes de Blake dans les *Songs of Innocence* et les *Songs of Experience*, certains poèmes d'Emily Dickinson ou de Georg Trakl. La prose française moderne est particulièrement riche de ce type d'opacité par transparence qu'on trouverait chez Bataille (*Madame Edwarda*, *Le bleu du ciel*) ou chez Marguerite Duras (*Le ravissement de Lol V. Stein*). Peter Handke (*L'angoisse du gardien de but au moment du penalty*) nous offre un exemple parfait de cette prose neutre, «blanche», réduite, insaisissable parce que trop lisse. Mais le sommet de ce type d'hermétisme est peut-être dans certaines courtes nouvelles de Kafka dans le recueil *La muraille de Chine* (en particulier «Le chasseur Gracchus» et «Le pont»). Et, pour revenir encore à Joyce, peut-être que les courtes nouvelles de *Dubliners*, avec leur «simplicité» lisse sur laquelle on n'a aucune prise mais qui recouvre des abîmes, sont beaucoup plus opaques et impénétrables que les virtuosités linguistiques de *Finnegans Wake*.

D'ailleurs l'exemple de *Finnegans Wake* est lui-même représentatif de tous les malentendus contenus dans cette notion d'hermétisme. Ce texte passe en effet pour l'œuvre hermétique par excellence (création d'un langage autonome, prolifération d'inventions lexicales, superposition de niveaux mythiques et symboliques). En fait ce qui apparaît inaccessible au premier abord est tout à fait lisible une fois qu'on passe du domaine de l'œil à celui de l'oreille. Le texte a en effet été écrit pour être lu à haute voix, de sorte que ce qui peut apparaître comme monstruosité lexicale lorsque l'œil le perçoit devient beaucoup plus univoque lorsque la voix doit le prononcer. Au contraire de l'œil qui saisit en même temps, en les juxtaposant, les diverses composantes lexicales, la voix est obligée de faire un choix, car elle opère dans un continuum sonore linéaire alors que l'œil perçoit une plage visuelle, une configuration spatiale où les divers éléments restent présents sans s'annuler les uns les autres. Ainsi, il y a souvent dans *Finnegans Wake* toute une musicalité du rythme de la phrase qui charrie et emporte les créations verbales les plus énigmatiques, qui neutralise en partie tout ce qu'elles avaient d'incompréhensible. Les références les plus hermétiques sont portées par un soubassement rythmique inhérent à la langue la plus simple et la plus familière : ballades, chansonsnettes, *nursery rhymes*, proverbes, maximes, clichés. Le matériau le plus érudit et le plus cryptique est ainsi «naturalisé» par tous ces *patterns* qui traînent dans nos mémoires. L'histoire des philosophes se résume en une comptine, les symboles les plus anciens de l'humanité circulent à livre ouvert sous

forme de rengaines de rue. D'hermétique, le texte devient alors extraordinairement *ouvert*.

Par ailleurs, si *Dubliners* peut apparaître plus impénétrable que *Finnegans Wake*, cela tient probablement à l'alternative inclusion/exclusion qui domine tout rapport au texte hermétique. A la lecture de *Finnegans Wake*, on se dit assez vite qu'on pourra toujours venir ajouter sa propre interprétation aux autres, que c'est un champ ouvert, *all-inclusive*. L'impression d'exclusion est beaucoup plus forte avec *Dubliners*. Alors que *Finnegans Wake* apparaît comme un immense terrier aux multiples entrées, dans lequel on peut circuler dans tous les sens, une espèce de corps de mutant toujours en état de démembrement et de remembrement, sans cesse en proie à des soubresauts, *Dubliners* serait plutôt une forteresse à la Vauban, autour de laquelle on tourne sans pouvoir trouver d'ouverture, un texte dont on a l'impression qu'on ne le possèdera jamais si on n'en trouve pas *la* solution. Excès d'entrées (et de sorties) dans *Finnegans Wake*, absence d'entrée dans *Dubliners*, l'hermétisme semble être davantage du côté du texte centripète que du texte centrifuge.

Les pièges de la transparence. Nous avons jusqu'à présent sans cesse rencontré les notions de «transparence» et d'«opacité». Or ces deux mots sont redoutablement ambigus. On a tendance à appeler «transparent» un texte qui est sous-marqué stylistiquement, qui n'«accroche» pas, qui ne bloque pas la lecture par des difficultés stylistiques — et à appeler «opaque» un texte sur-marqué stylistiquement, dont l'élaboration est telle que la lecture en est rendue difficile. Mais en même temps, on est amené à se contredire et à reconnaître qu'un texte peut apparaître totalement opaque en raison même de sa transparence. Le malentendu vient de cette définition du style comme marque, comme élaboration à partir d'une norme «neutre», d'une espèce de degré zéro qui serait le «langage naturel». Or cette notion de marque se révèle vite insuffisante. Un texte sur-marqué peut être totalement dépourvu de style (c'est le cas des parodies, des pastiches, c'est aussi le cas des parodies involontaires que sont les «recherches de style» des romans-feuilletons de magazines). Et un texte sous-marqué peut être la plus haute expression du style (comme dans les exemples cités plus haut de Kafka et de Marguerite Duras). Inversement le style dit du «langage courant», de la conversation quotidienne, est imprégné de tournures souvent très idiosyncratiques qui en font un langage sur-marqué. Ainsi, à partir du moment où on se réfère à cette notion de marque, on est inévitablement amené à se demander *par rapport*

à *quoi* elle est une marque, et on est renvoyé à un cercle logique. Le degré zéro s'évanouit très vite. Il n'y a en fait jamais que de la marque, c'est à dire que la notion de marque se dissout.

Une des nouvelles de *Dubliners*, «Araby», offre de façon tout à fait fascinante tous les traits d'un hermétisme allié à une extrême simplicité apparente : limpidité, concision, linéarité narrative, neutralité du style. Pourtant à deuxième lecture ce texte provoque une espèce d'insatisfaction. D'une part, tout peut être réduit et épuisé à l'intérieur du schéma actanciel de la nouvelle et résumé platement comme : «les désillusions de l'imaginaire enfantin mis en présence des réalités de la vie» (une espèce de *Bildungsroman* en raccourci). Mais en même temps la nouvelle semble dessiner une sorte d'espace en creux que le lecteur est appelé à combler. On pourrait dire qu'une des raisons de l'hermétisme du texte vient d'un décalage très fort entre le lexique et la syntaxe du récit, entre trajet vertical et trajet horizontal. A mesure qu'on avance dans la lecture, une faille se creuse entre d'une part la très forte charge de connotations émanant de certains mots et d'autre part l'apparente monosémie désespérément plate, linéaire, univoque du déroulement de l'histoire. Au point que certains mots (comme par exemple «waste», «blind», «central apple-tree», «chalice», «eastern», «light», «shadow»), qui importent avec eux dans le texte des strates de sens multiples, finissent par dessiner tout un réseau qui vient en quelque sorte se superposer progressivement et insidieusement au déroulement de l'histoire, le parasiter, pointer vers un surplus de sens que ce déroulement (et en particulier le point de vue de l'enfant) ne parvient pas à prendre en charge, à investir. C'est ce qu'on pourrait appeler un *appel de sens* (un peu comme on parle d'appel d'air). C'est cet appel de sens qui va susciter le recours à d'autres modèles de fonctionnement que la simple linéarité de l'histoire. Le meilleur terme pour définir cet appel de sens serait peut-être celui d'*insistance* : il y a quelque chose qui *insiste* derrière la neutralité de la narration, qui demande à être pris en charge.

Mais, inversement, un autre type de tension se fait jour dans le texte et contribue à le faire apparaître incomplet à la lecture. Au contraste entre monosémie de la structure et polysémie du lexique vient s'ajouter une tension entre l'état de fragmentation des unités ponctuelles et la configuration qui se dessine lorsque ces unités sont distribuées dans un déploiement narratif. Et cette fois la révélation du sens est du côté du déploiement, l'hermétisme au contraire du côté de la fragmentation et la discontinuité. On pourrait dire en simplifiant que plus c'est ponctuel, plus c'est hermétique,

mais que dès que le réseau se dessine, du sens se met à passer. Mais il faut alors distinguer nettement entre structure narrative et configuration symbolique, entre histoire et figure, entre déroulement et réseau. Le dévoilement (ou plutôt le faux dévoilement, prévisible depuis le début, mais que l'enfant ne *pouvait pas* voir encore) qui s'opère dans la nouvelle, n'a rien à voir avec le dévoilement progressif et linéaire d'une énigme (ce que Barthes appelle dans *S/Z* le «code herméneutique» (9)). Le dévoilement, dans «Araby», n'est pas linéaire et séquentiel, il est discontinu et régressif. Il est la cristallisation, en certains points privilégiés de la nouvelle, qui en sont les moments épiphoniques, d'une configuration qui était déjà là, latente, sous-jacente, en creux, depuis le début, mais ne *pouvait pas* surgir à l'existence, parce qu'elle était délibérément fragmentée et disséminée dans l'avancée narrative, un peu comme, dans ces dessins-devinettes d'enfants, une figure se dissimule dans un fouillis d'arbres et de nuages, jusqu'à un moment précis où la plage visuelle de l'image s'ordonne soudain en un espace tel que la figure y apparaîsse. Ainsi, dans «Araby», le dévoilement est dans le passage soudain de la discontinuité et la dissémination à une figure nouvellement ordonnée. La meilleure façon de décrire de passage est d'utiliser des métaphores : cela ressemblerait un peu au phénomène de *précipité* en chimie, lorsque, à partir d'un certain seuil de saturation dans un liquide, la substance qui y était dispersée en suspension se solidifie soudain — ou encore, comme lorsque la limaille de fer, sous l'effet d'un champ magnétique, se met à s'ordonner soudain en lignes de force. Tant que cette cristallisation ne s'est pas produite, le texte joycien reste hermétique car le déroulement narratif reste incapable de prendre en charge les unités ponctuelles. Il peut les dérouler, mais il ne peut pas les ordonner. Au contraire, une fois que la cristallisation s'est faite, une fois que la combinatoire est en place, on s'aperçoit alors qu'il ne s'agit pas en fait d'une révélation, d'une découverte. Tout était là, potentiellement, virtuellement, mais on ne pouvait pas le voir. D'où l'impression parfois très statique du texte joycien : tout semble obéir à une programmation initiale et le texte n'est finalement que l'actualisation inexorable et immuable de cette programmation. Tout le «mouvement» du texte, toute la «découverte» n'est finalement que dans le moment où cette programmation passe de l'invisible au visible.

Se pose alors la question du *seuil*. A partir de quel seuil de lecture passe-t-on de la structure chronologique à la configuration, de l'avancée progressive au réseau réversible, du linéaire au tabulaire ? C'est là qu'intervient toute la stratégie de l'écriture joycienne, la mise en place, en des points soigneusement choisis, de nœuds stratégiques qui sont un peu comme des

embrayages permettant de glisser d'un niveau à un autre, en une espèce de *dispatching* ferroviaire, aiguillages permettant de changer de voie.

Ainsi, l'écriture de *Dubliners* subvertit deux dimensions essentielles de l'hermétisme : d'une part l'opposition entre transparence et opacité, d'autre part la notion de dévoilement et de révélation. Le secret du texte était au bout du compte un faux secret, l'initiation n'est qu'une initiation parodique. Et le lecteur se trouve insidieusement contaminé par cette chute : il cherchait là où il ne pouvait pas trouver, mais lorsqu'il trouve ce qu'il cherche, c'est sous une forme telle qu'il ne peut que refuser de le reconnaître et opérer une retraite stratégique. La fermeture est alors hermétique.

André TOPIA

NOTES

- (1) -- Thomas Mann, *La montagne magique*, Fayard, 1961, p. 565-566.
- (2) -- *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Panther, 1977, p. 144.
- (3) -- *ibid.*, p. 200.
- (4) -- Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, Faber, 1930.
- (5) -- John B. Vickery, «Myth and Ritual in the Shorter Fiction of D.H. Lawrence» in *Myth and Literature*, ed. by John B. Vickery, University of Nebraska Press, 1966.
- (6) -- *op. cit.*, p. 202-203.
- (7) -- D.H. Lawrence, *Women in Love*, Penguin, 1960, p. 122-125.
- (8) -- D.H. Lawrence, *St Mawr*, Penguin, 1950, p. 73-79.
- (9) -- Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, p. 26.