

René Gallet

G. M. Hopkins : L'intensité singulière

Lire Hopkins c'est retrouver, redire la notion d'« inspect¹ » — et souvent s'arrêter. Qu'elle existe, avec importance, dans les écrits est certain. L'auteur attire l'attention sur elle :

Mais de même que l'air, la mélodie est ce qui me frappe le plus en musique et la forme (design) en peinture, la forme, l'ordonnance (pattern) ou ce que j'ai pour habitude de nommer « inspect » est ce que je recherche avant tout dans la poésie².

Mais sa place dans le paysage hopkinsien dépend beaucoup du chemin d'accès emprunté. Les lettres à Bridges, son correspondant le plus stimulant, ont pour cadre essentiel l'esthétique, seul terrain, avec l'amitié, de (demi) compréhension entre eux. La prééminence de l'« inspect » est déjà moins nette dans les *Journals*. Et si l'on choisit la voie plus rare des écrits spirituels (d'ailleurs inédits en français), elle s'inverserait plutôt au profit de l'« intension » (*instress*) ou de notions parentes.

Deux erreurs croisées semblent s'être combinées historiquement. Dans cette pensée fortement tendue, mais livrée par fragments occasionnels en des lieux disparates, le plus reconnaissable était l'idée, assez structuraliste, d'« inspect », où l'on a voulu voir l'expression du singulier et, par là, l'assise de toute l'œuvre, en privant ainsi l'« intension » de sa valeur véritable. La répartition un peu trop convenue entre une forme particularisante et une énergie vague ou monotone surgissement dionysiaque allait pourtant à l'encontre d'énoncés explicites des *Sermons and Devotional Writings*, comme l'a souligné Devlin dans sa précieuse édition (même si « devotional » risque de diminuer des textes qui sont, de toute la prose, ceux où la réflexion est la plus aiguë).

1. « Inscape ». Je reprends l'équivalent proposé jadis par G. Cattai, l'un des introducteurs du poète en France. Les traductions des poèmes par P. Leyris (*Poèmes accompagnés de proses et de dessins*) sont reparues en 1980 (Paris, Seuil). Celles de J. Mambrino en sont complémentaires (*Grandeur de Dieu et autres poèmes*, Paris, Granit, 1980). L'édition de J.-G. Ritz (*Poèmes/Poems*, Paris, Aubier, 1980) comporte des textes omis dans les recueils précédents et une introduction abondante.

2. *The Letters of G. M. Hopkins to R. Bridges*. Londres, O.U.P., 1955, p. 66.

A bien regarder l'insertion textuelle de l' « inspect » il était difficile de le confondre avec le principe d'individuation. Dans cette note représentative des *Journals* :

On avait coupé de l'herbe et fait un peu de foin sur l'une des pentes, et regardant de l'autre côté parmi les andains, qui descendaient vers le fond de la combe et avaient été rincés par un fort [texte incomplet], j'ai saisi un inspect presque aussi fluide et net que le givre sur du verre ou des dalles ; mais je n'ai pu le reproduire par la suite au crayon³.

la structure perçue se révèle commune, ou presque, à trois réalités naturelles, sans parler de sa reproduction possible par le dessin. L'élargissement analogique dans lequel est souvent pris l' « inspect » est le contraire de la restriction qui devrait pointer vers le singulier. Les deux mouvements, inséparables dans un existant, sont déjà repérables dans une lettre de 1879, année à forte tonalité scotiste : c'est au cours de celle-ci qu'est écrit « L'Oxford de Duns Scot » (dont la lettre est une sorte de commentaire indirect) et que le terme de « singulier » (*self*) fait une entrée éclatante dans les poèmes :

[l'emploi du dialecte par le poète régionaliste W. Barnes] rehausse notre admiration pour telle ou telle tournure, exactement comme en architecture cela rehausse notre admiration pour une forme de savoir qu'il s'agit d'une construction ancienne, et non récente ; en soi la forme est la même, mais si on y ajoute celui qui l'a conçue et son mérite personnel, ce détail change tout. Or l'emploi du dialecte a, pour quelqu'un comme Barnes, la fonction de le lier aux choses que lui ou quelqu'un d'autre du Dorset a dites on pourrait dire, ce qui, tout en restreignant son champ, rehausse ses effets. Ses poèmes me charment toujours également par leur « intension » du Sud-Ouest, produit tout à fait particulier à l'Angleterre, que j'associe à des airs tels que « Weeping Winefred », « Polly Oliver » ou « Poor Mary Ann », à Herrick et Herbert, au Worcestershire, Herefordshire, au paysage gallois, et surtout à l'odeur des marguerites des champs et des greniers à pommes⁴.

La forme (*design* — utilisé plus tôt comme équivalent de l' « inspect ») est la « même » dans les deux objets considérés, c'est-à-dire ce qui se rapproche de la « nature commune » de Duns Scot. Le décisif vient ensuite avec un « détail » qui « change tout » (*makes a world of difference*), introduisant une différence singulière, en un double sens. A la fois elle restreint⁵ et ajoute, se dérobe à la représentation et prolifère dans sa présence comme « intension ». L' « association » évoquée ne se confond pas avec le processus plus rigoureux et facilement objectivable, par l'énoncé ou le des-

3. *The Journals and Papers of G. M. Hopkins*, Londres, O.U.P., 1959, pp. 226-227.

4. *Letters...*, p. 88.

5. D'où l'intérêt particulier, dans les poèmes, des négations qui souvent signalent l'irréductible du singulier. On le voit dans la strophe de « Henry Purcell » qui suit, tout comme dans les sonnets de 1885 par exemple.

sin, de l'analogie. L'effet propre à la poésie de Barnes est une profusion serrée, incoordonnable, de même que la musique de Purcell, en s'opposant d'abord, prodigue son intensité touffue :

*Passions chez lui ni teneur, feu fier ni crainte sainte,
Amour, pitié, ou tout ce que douces notes non siennes pourraient nourrir,
C'est le trait forgé qui m'atteint ; c'est la redite
De l'être propre, abrupt qui tant presse et peuple l'oreille*
(Henry Purcell)

Ce « peuplement » (*throngs*) est en vérité plus près d'une cohue, ainsi que le dit une note de retraite de l'année suivante :

*Je me trouve comme homme et comme moi-même quelque chose d'extrêmement déterminé, en extrême acuité (pitch), de plus distinct et d'une acuité plus haute que tout ce que je vois ; je me trouve avec mes plaisirs et mes peines, mes capacités et mes expériences vécues, mes mérites et ma culpabilité, ma honte et mon sens de la beauté, mes périls, espoirs, craintes et toute ma destinée, plus importants pour moi-même que tout ce que je vois. Et lorsque je me demande d'où proviennent toute cette multitude et cet amoncellement (*throng and stack*) d'être si riches, si distinctifs, si importants, rien de ce que je vois ne peut me répondre⁶.*

Ici pointe l'idée d'« acuité », à laquelle est étroitement liée l'« intension ». C'est par elle que la réflexion de Hopkins rencontre l'heccécité (principe d'individuation) scotiste :

*Il convient de remarquer que le choix au sens d'adopter un parti et d'en écarter un autre, réel, n'est pas ce en quoi consiste réellement et à strictement parler la liberté d'acuité (*freedom of pitch*). Elle est choix comme lorsqu'on dit en anglais « parce que je veux » (*because I choose*), ce qui ne veut rien dire de plus (et le dit avec précision) que j'intensionne ma volonté à l'égard de telle ou telle chose. Et c'est cette liberté et nulle autre, non la liberté de champ (*freedom of field*), que possède la liberté divine à l'égard de ses propres actes nécessaires. Et nulle liberté n'est plus parfaite, car la liberté de champ n'est qu'un accident. Ainsi l'acuité est aussi finalement la simple positivité, ce par quoi l'être se distingue du rien et du non-être et est plus qu'eux, et elle s'exprime avec précision dans le *do* anglais (le simple auxiliaire) qui, lorsqu'on l'emploie ou l'accentue, comme dans « il l'a dit, il l'a effectivement dit » (*he said it, he did say it*), ne signifie pas qu'à nos yeux le fait soit davantage tel, mais que nous l'affirmons d'autant plus. (C'est aussi au fond la copule en logique et le *a* gallois de « Efe a ddywedodd »). De sorte que si c'était de l'anglais correct, on pourrait traduire cette acuité en disant « l'effectivement être » (*the doing be*), « l'effectivement choisir », l'« effectivement telle ou telle chose » dans ce sens. Là où il ne serait pas question de volonté, elle deviendrait fait pur ; là où intervient la volonté, elle est action libre,*

6. *The Sermons and Devotional Writings of G. M. Hopkins*, Londres, O.U.P., 1959, p. 122.

- morale. Et un tel « effectivement-être », et la suite ou chaîne de telles acuités ou « effectivement-être », préalablement à ce que la nature les recouvre, est le singulier, la personnalité ; mais ce n'est pas véritablement le singulier : le singulier ou personnalité donc commence à exister avec l'intervention de la nature.

Cette acuité ou quel que soit le nom choisi n'est-il pas alors identique à l'heccitas de Scot⁷ ?

L'étrange est qu'à une proposition aussi nette ait correspondu un refus pratique de C. Devlin, qui ne va pas jusqu'au bout du renversement de perspective commencé⁸ et qui, de par la qualité de son édition des *Sermons and Devotional Writings*, a néanmoins fixé jusqu'à maintenant le cadre de notre compréhension de Hopkins.

Sans chercher un recouvrement exact du vocabulaire du poète et de celui du théologien médiéval, les polarités fonctionnelles chez l'un et l'autre sont comparables : l'« inspect » joue davantage le rôle de la « nature commune » de Duns Scot et l'« acuité » apporte le degré de détermination singulière⁹, comme l'heccéité. L'« acuité » rejoint aussi, par un aspect au moins, la définition que donne E. Bettoni, après E. Gilson, de l'heccéité : « intensification de l'actualité de la nature commune qui ne la modifie pas formellement¹⁰ ». Dans « l'effectivement être, l'effectivement choisir, l'effectivement telle ou telle chose », il y a une réalité ou essence qui ne trouve son accomplissement qu'avec l'insistance particulière de l'« effectivement », autrement dit de l'« acuité¹¹ ». Et la fameuse distinction, dont on tend à faire une opposition, entre « volonté élective » (choix) et « volonté affective » (désir) ne se comprend pas différemment (à cela nulle surprise : l'analyse de l'« acuité » a pour contexte une réflexion sur la volonté) : « si celles-ci représentent une seule et même faculté, alors la première représente la faculté dans son acuité¹² ». Le choix est la position pleine du désir, l'acuité ultime qui l'accomplit ou sur-accomplit :

7. *Ibid.*, p. 151 ; souligné par l'auteur.

8. De même qu'il apparente l'« inspect » non à l'essence, « nature » (comme y invite Hopkins), mais à la *species specialissima*. En d'autres termes, il majore la singularité de l'« inspect » et minore celle de l'« acuité » (négligeant par ailleurs l'« intension »).

9. « Acuité » et « singulier » sont distingués dans le passage, sans doute parce que le second terme est ambivalent : il désigne parfois le principe de singularité, mais le plus souvent le singulier existant.

10. *Duns Scoto Filosofo*, Milan, Vita e Pensiero, 1966, p. 102 (cf. E. Gilson, *Jean Duns Scot. Introduction à ses positions fondamentales*, Paris, Vrin, 1952 et *Jean Duns Scot ou la révolution subtile*, publié par C. Goémé, Paris, F.A.C., 1982).

11. Hopkins cherche ici à dégager le jaillissement de l'effectivité en l'isolant de la « nature » ou essence. Ce n'est que dans son rapport à l'essence/« inspect » que cette effectivité pure devient effectuation, ou que cette « position », au sens actif, devient capacité de jeu et d'« exposition ».

12. *Sermons...*, p. 142.

*La mémoire, l'entendement et la volonté affective sont incapables par eux-mêmes d'un objet infini et ne tendent pas vers lui ; ce sont des puissances finies, susceptibles de trouver chacune un objet adéquat. Mais la tendance dans l'âme vers un objet infini vient de l'arbitrium. L'arbitrium en lui-même est la personnalité ou individualité de l'homme et le place en un sens au même niveau d'individualité que Dieu ; ainsi dans la mesure ou Dieu est réalité une, singulier, être individuel, il est objet d'appréhension, désir, recherche pour l'arbitrium de l'homme*¹³.

Les caractéristiques de l' « arbitrium »/choix reprennent en fait les aptitudes de la « nature » pour leur donner comme champ l'infini.

Si pour Hopkins le foyer du réel est bien constitué par une « acuité » ou intensité singulière s'affirmant de l'intérieur d'une « nature »/« inspect » pour l'accomplir ou l'excéder (l'ancien « parformance » rendrait bien ce mouvement), son œuvre est à considérer d'un œil neuf. Au-delà d'un répertoire de formes stables, on y découvrira une énergétique diversifiée en effectuations propres :

*Toute chose ici-bas fait une et même chose :
Dispense l'être intime habitant en chacune,
S'agit, advient en propre, dit et redit « moi-même »,
Criant « Ce que je fais est moi : pour ce je vins »*

(« Le martin-pêcheur arde... »)

Comme la « redite/De l'être propre, abrupt » dans la musique de Purcell l'accès du singulier à lui-même coïncide avec une insistance. Là où l' « inspect »/« nature commune », saisissable et descriptible, favorise et fonde la comparaison, le singulier nie, par définition, l'analogie. S'il se compare, c'est avec lui-même en se redoublant. Par-delà le cernable, il donne naissance à des images intenses, elles-mêmes reprises dans une poétique inédite de l'accentuation où la figure pourra se dépasser en présence¹⁴.

L'un des aspects les plus saillants des vers qui précèdent est la force d'interpellation de « criant ». L'individu, tout irréductible qu'il soit¹⁵, n'est pas enclos. Dans son être *distinct* il y a un écart et une intensité. Il advient à

13. *Ibid.*, p. 138-139.

14. Cf. plus loin. Entre la figuration et la présence pure (comme dans le cas de l' « intention » divine) il existe une notion tierce, associant intensité et lisibilité, celle de « gages » (*sakes*), qui est l'empreinte, le travail de la singularité dans une « nature » ou son retentissement au-dehors (cf. R. Gallet, *G. M. Hopkins ou l'excès de présence*, Paris, F.A.C., 1984). C'est elle qu'invoque « Henry Purcell » :

*Qu'avec oh ! son air des anges il m'élève, me dépose ! mais j'aurai
Au regard ses gages, ses insolites lunules, son plumage marqué sous
L'aile...*

15. « Lorsque je compare mon être-singulier, mon être-moi-même, avec quoi que ce soit d'autre, toutes les choses, toutes au même degré, me repoussent par une différence radicale, de sorte que la connaissance que j'ai de lui, qui est si intense, ne provient que de lui seul... » *Sermons...* p. 123.

lui-même par une effectuation, une « performance » dont l'énergie se livre et se répercute ou, selon le point de vue complémentaire, peut être éprouvée par un autre. C'est dire que l'œuvre est peuplée de rencontres, voire de chocs entre ces singularités ardentes. Alors que le critère exclusif de l'« inspect » aboutit à une ordonnance immobile, aimantée par l'esthétisme notamment préraphaélite, l'idée d'« acuité » propre donne à découvrir un univers animé d'un dramatisme à la fois biblique et baroque.

L'une des conséquences de ce changement, qui est aussi bien un prolongement, du point de vue est de restituer à l'œuvre poétique une unité tant synchronique que diachronique, à l'encontre de la tendance courante qui ne lui concède qu'une identité fracturée ou morcelée. La thèse d'un conflit entre un sensualisme plus ou moins masqué et un refus ascétique et rêche du monde est généralement déconsidérée dans ses formulations les plus frustes ; mais il se pourrait qu'elle soit moins dépassée que refoulée dans certaines lectures averties.

A considérer d'assez près la pratique perceptive dans les *Journals and Papers* comme dans les poèmes, on peut voir qu'elle s'organise facilement de la même façon que l'expérience religieuse, selon une dialectique non contrainte où à une initiative du sujet visant un « inspect » extérieur succède une réceptivité face à l'« intension » de celui-ci (comme lorsque l'oiseau marin, image de la musique de Purcell, « évente notre esprit de neuve merveille ¹⁶ »).

En permettant l'expérience d'une énergie singulière, la rencontre perceptive échappe à des distinctions moralisantes. Et dans cette acuité éprouvée des choses peut passer aussi bien une attestation ponctuelle de l'intensité divine. Le réel comporte ainsi un excès possible de présence à vrai dire infini, une tension proprement parousiaque. C'est ce que dit un sonnet : « L'univers est chargé de la grandeur (« gloire »/« Schékinah ») de Dieu. / Ses feux viennent jaillir comme, agitée, flamboie feuille d'or », et que répètent les notes de méditation :

Toutes choses donc sont chargées d'amour, sont chargées de Dieu et, si nous savons les toucher, produisent des étincelles et s'enflamment, donnent des gouttes et s'épanchent, résonnent et le disent ¹⁷.

A partir de la prééminence de l'« acuité » ou de l'« intension », on voit aussi se réduire la cassure supposée entre les poèmes de 1877 ou 1879 et ceux de 1885 (les trois grandes années créatrices, après « Le naufrage du Deutschland » au tournant de 1875). Selon la conception habituelle, ces derniers feraient basculer l'œuvre dans une intériorité noire alors que les premiers montreraient une immersion heureuse dans la nature. Mais la

16. Ces deux temps se reconnaissent sans peine dans les quatrains du célèbre sonnet « Le Faucon », où le « puis » du vers 5 constitue une charnière apparente. Les strophes II et III du « Naufrage du Deutschland », où l'initiative est cette fois-ci divine, s'ordonnaient déjà de la sorte.

17. *Sermons...*, p. 195.

relation au monde y est déjà saturée de tension dramatique. Par exemple, le langage de l'effet dans « Printemps » (1877) :

... la grive

A travers les futaies sonores rince et serre si fort

Notre tympan qu'on est frappé à l'entendre comme d'éclairs

est repris du vocabulaire théophanique du « Naufrage du Deutschland » et reparaitra dans certains poèmes « terribles » de 1885. L'intensif *do [... does so rince and wring...]* avait d'abord servi à Hopkins à dire son « acuité » personnelle face à l'« intension » divine dans l'ode de 1875, et traduira plus tard l'idée d'heccéité en marge des *Exercices* de saint Ignace.

Réciproquement, l'œuvre seconde au sein de l'œuvre que seraient les sonnets dits « terribles » (par Bridges) résulte pour une large part d'une construction artificielle. Dans les manuscrits, ils ne forment pas ce bloc de ténèbres que supposent les éditions successives (l'édition définitive, en préparation, devrait atténuer cette impression), voisinant par exemple avec un poème de la nature comme « Branches de frêne¹⁸ ». Il est d'autre part difficile de les réduire à une psychologie accablée. Non que l'accablement ne soit dans certains, mais leur registre n'est pas pour l'essentiel psychologique. Le déchiffrement du vécu qu'ils proposent eux-mêmes est surtout dramatique avec des références à l'ouragan qui heurte Job ou à la lutte de Jacob avec l'ange¹⁹, loin donc d'une simple exhalaison mélancolique. Le dernier, probablement, des sonnets désolés de 1885 s'ouvre également sur

-
18. Un autre sonnet, plus tardif, de la désolation mêle intériorité et description printanière :

*Tu es juste vraiment, Seigneur, si je dispute
Avec toi ; mais, maître, aussi je plaide juste.
Pourquoi le succès aux voies des pécheurs ? Et pourquoi
Une fin à mes efforts toujours déçue ?*

*Si tu étais mon ennemi, O toi mon ami,
Comment pourrais-tu pire, en vérité, me faire
Revers et traverses ? Oh, les soulards et proies de luxure
Avancent plus à leurs heures libres que moi qui use*

*Ma vie, Maître, à ta cause. Vois, aux talus et fourrés
Quelle épaisseur feuillée ! Leurs festons revenus
De cerfeuil frisé, regarde ! Et le jeune vent qui joue*

*En eux ; les oiseaux bâtissent — mais moi rien ; non, je force
Eunuque du temps, et n'engendre aucune œuvre vive.
O mien, Dieu de la vie, à mes racines envoie la pluie.*

19. ... Ici ! Rampe,

*Misérable, sous le secours qui sert dans l'ouragan : toute
Vie la mort achève et chaque jour meurt au sommeil.*

(« Non, de pire, rien... »)

(La construction de la dernière phrase est volontairement ambivalente.)

... Cette nuit, année-là

De ténèbres passées, j'ai lutté, misérable, avec (mon Dieu) mon Dieu.

(« Non, je ne veux, putride réconfort... »)

une « position » propre (« Non, je ne veux, putride réconfort, Désespoir, pas me repaître de toi ») où la négation redoublée est l'une des marques les plus sûres de l'attestation singulière.

Ces sonnets de 1885 semblent mieux éclairés par un paradoxe théologique central à la pensée de Hopkins. Le retentissement dans l'ordre humain de l'« acuité », « intension » ou singularité divine se fait dans la jonction de traits apparemment contradictoires, et plus précisément l'alliance d'un négatif et d'un positif extrêmes : « Tu es, je l'ai appris, foudre et amour, gel et chaleur » (« Le naufrage du Deutschland »). Des formules semblables se retrouvent jusque dans les derniers poèmes. Ce paradoxe est, peut-on penser, le mode propre qu'a l'infini de s'inscrire dans le fini. Un autre point remarquable est qu'il n'est pas réversible. Le négatif précède toujours le positif, comme si la puissance divine était l'incompréhensible commencement de sa douceur.

Une telle expérience est au cœur du « Naufrage du Deutschland », bien qu'elle soit dédoublée en modalités complémentaires : l'une, extérieure, concernant la franciscaine de la seconde partie, l'autre, intérieure, qui occupe la première partie et a pour noyau les strophes II et III²⁰.

Le retour obligé à l'ode de 1875 ramène de la totalité déployée et diverse de l'œuvre à son jaillissement premier. « Le naufrage du Deutschland » paraît en effet contenir l'essentiel de ce que les autres poèmes de la maturité détailleront avec des variations qui restent comprises dans sa singularité originelle. Elle serait ce que Hopkins nomme *foredrawn*, une densité presque ponctuelle, l'acte de position dont le foisonnement contenu se livre ensuite dans une multiplicité extérieure.

En même temps qu'elle porte en elle à peu près toute l'œuvre à venir, l'ode frappe par sa qualité irruptive. Les poèmes de jeunesse n'ont pas de valeur préfiguratrice. Et après les avoir détruits au moment de choisir la vie religieuse en 1868 (plus par volonté de rupture que de négation : il en laisse subsister de nombreux témoins), Hopkins les récusera une seconde fois, stylistiquement, après avoir instauré sa poétique. Son œuvre surgit ainsi par une « position » abrupte que prolonge son excès intérieur, à l'inverse d'une naissance à soi progressive, odysseenne.

Au principe du « Naufrage du Deutschland » il y a (strophe I) le retour de l'« intension » divine : « mais me touches-tu de nouveau ?/Une fois encore j'éprouve ton doigt et te trouve ». Il ne peut être pris pour un effet vague ou convenu : « tout ce qui se rapporte à moi dans le poème est rigoureusement et littéralement authentique... rien n'est ajouté à titre de surcharge poétique », est-il précisé à Bridges. Et cette littéralité soulignée serait ce qui permet à Hopkins de sortir de la « littérature²¹ ».

20. Cf. plus loin. La dualité des points de vue, entre extérieur et intérieur, ordonne aussi, deux à deux, les six sonnets « terribles » de 1885, ainsi que d'autres sonnets désolés.

21. Le problème du rapport entre le poète et le jésuite est presque aussi souvent évoqué que mal engagé lorsqu'on le pose à partir d'images peu pertinentes de l'état de poète .../...

Ce que détaillent les strophes II et III :

*Oui, j'ai dit oui
Oh à l'éclair et fêrle assenée ;
Tu m'as, plus franc que langue, entendu confesser
Ton épouvante, ô Christ, ô Dieu ;
Tu sais les murs, l'autel, tu sais la nuit et l'heure :
La pâmoison d'un cœur dans ta lancée et ruée
Jeté bas et foulé de ton horrible haut :
Le diaphragme roidi par la pesée, sanglé du feu de l'intense.*

*Formidable, sa face
Devant, le fracas de l'enfer
Derrière, où trouver une, où trouver une place ?
J'ai déployé force d'ailes en cette passe
Pour d'un bond du cœur fuir au cœur de l'Hostie.
Mon cœur il t'a fallu l'aile de la colombe,
L'instinct du pigeon voyageur, je puis m'en vanter,
Pour fulgurer de flamme à flamme, pour t'élever de grâce à grâce ²².*

n'est plus le moment de l'écriture, de la répétition, mais l'expérience originelle qui mérite quelque attention, située comme elle l'est au jaillissement de l'œuvre. En détachant l'image de la « fêrle assenée », on pourrait invoquer un surmoi soudainement agressif, mais ceci ne peut dispenser de la logique du texte. L'unité de lecture est constituée par l'ensemble des deux strophes. L'effroi et l'horreur devant l'irruption de la hauteur, radicale démesure, divine est le premier temps d'un paradoxe où cette intensité insoutenable se convertit ensuite en énergie personnelle : l'écrasement initial est l'occasion d'un brusque essor, les termes dominateurs du début changeant brusquement de sujet.

Plutôt qu'une ou quelques images typées (quoique aussi classiquement bibliques), il faudrait relever leurs accumulation et disparate, qui sont le signe d'une insuffisance de la notion même d'image. La réalité éprouvée déborde les capacités de représentation et la strophe culmine sur cet infigurable qu'est l'« intension » (*instress*), désignée — les notes de retraite le prouvent — dans « le feu de l'intense/insistance » (*fire of stress*). Et le terme de « grâce » employé ensuite n'est qu'un autre nom de l'*instress* divin.

et de celui de jésuite. L'exemple de la « poésie métaphysique » (ou baroque) du XVII^e siècle anglais pourrait désobstruer la compréhension. L'expérience spirituelle et la théologie y alimentent, et parfois informent (cf. L. Martz, *The Poetry of Meditation*, Yale, Univ. Press, 1954 ; *The Paradise Within*, *ibid.*, 1964), la création poétique.

A s'en tenir à la chronologie, force est de constater que Hopkins ne devient vraiment poète qu'une fois jésuite (7 ans après son entrée au noviciat en 1868). Les exercices de jeunesse font partie d'une convention d'époque, comme ses dessins ruskiniens. Malgré la qualité de quelques-uns, ils ne témoignent pas d'une vocation éclatante ou exclusive, et leur existence littéraire leur vient, par un reflet rétrospectif, de l'œuvre de la maturité.

22. Trad. P. Leyris avec quelques modifications.

L'hypothèse à laquelle il faut se résoudre est que la poétique hopkinsienne naît à ce point précis. Le problème auquel Hopkins est confronté est celui de la présence stylistique à donner au plus singulier de tous les existants, alors même que la figuration est déficiente. Le contexte est bien à l'acuité. Le « oui » redoublé (*I did say yes*) qui répond à l'« intension » divine, synonyme possible d'« acuité », anticipe le seul texte où il sera question de l'heccéité scotiste. Et de même qu'une singularité se dégage des réalités finies par la négation, l'acquiescement plein à l'intensité infinie (pour Scot, en Dieu singularité et infini s'échangent) est ce qui donne à l'homme, non un surcroît extérieur, mais le comble de son être propre²³.

L'invention du « rythme bondissant » (*sprung rhythm*) est alors à comprendre comme une tentative de « correspondance », au sein du langage, à cette même singularité pressante. L'irruption de ce rythme permet de porter la poésie au-delà de sa nature commune. En ne prenant en compte que les syllabes accentuées (un accent équivaut à un pied, quel que soit le nombre des syllabes inaccentuées, qui peut être nul), il apporte une acuité inédite, il « rend la poésie intense/insistante » (*stressy*). Le terme est celui qui désignait l'action de la grâce dans la strophe II du « Naufrage du Deutschland ».

La conjonction notionnelle entre la théologie de Hopkins et sa poétique n'est sans doute pas fortuite. Il y a même des signes précis du contraire. « Depuis longtemps hantait mon oreille l'écho d'un rythme nouveau que je réalisai maintenant sur le papier », explique-t-il, mais ce n'est qu'en composant « Le naufrage du Deutschland » qu'il « arrête ses principes ». Et le recours à ce rythme et à son intensité particulière est justifié précisément par des exemples tirés de la strophe II où s'affirme l'extrême de l'« intension » divine. Il semble bien que l'exigence d'une métrique plus ardente trouve là son origine. Le « rythme bondissant » est encore qualifié d'« abrupt », comme l'« être propre, abrupt » de Purcell. C'est dans « le distinct, original, étrange, écarté²⁴ » que se marque le mieux la volonté divine en sa singularité inépuisable.

L'intense, l'abrupt du « rythme bondissant » serait ce qui permet, au-delà de la figuration, de prolonger la présence singulière. C'est dire que, comme elle, il ne peut être qu'effectuation. Et Hopkins revient à diverses reprises sur l'exigence pour sa poésie d'une diction, mise en acte :

23. « ... la correspondance [des élus] à la grâce... ressemble à une participation à leur propre création... A l'inverse, les méchants et réprouvés ressemblent à des demi-créations et n'ont qu'une moitié d'être » (*Sermons...*, p. 197).

24. Le déroulement de « Beauté piolée » résume à peu près tout ce qui a été dit :

Gloire à Dieu pour les choses bariolées.

Pour les cieux de tons jumelés comme les vaches tavelées,

Pour les roses grains de beauté parsemant la truite qui nage :

Les ailes des pinsons ; les frais charbons ardents des marrons chus ; les paysages

Morcelés, marquetés — friches, labours, pacages :

Et les métiers : leur attirail, leur appareil, leur fourniment.

.../...

... tant qu'elle n'est pas dite elle n'est pas effectuée (performed), elle ne s'effectue pas, elle n'est pas elle-même. Le rythme bondissant redonne à la poésie son âme et son essence. De même que la poésie est éminemment parole, parole purifiée de ses scories comme l'or dans le creuset, ainsi elle doit posséder éminemment les éléments essentiels de la parole. Or l'accentuation (emphasis), l'insistance (stress) est l'un de ceux-ci : le rythme bondissant rend la poésie intense ; il la porte, en la purifiant, à un degré d'accentuation beaucoup plus lumineux, vivant, éclatant que l'accentuation régulière, mais banale, du rythme courant, tout comme la poésie en général est plus lumineuse que la parole courante²⁵.

Cette nécessaire effectuation ou « performance » (il y a dans le terme une « forme »/« inspect » qui s'accomplit en intensité, insistance propres) signifie qu'à son tour l'œuvre ne peut s'enclorre. Elle se redouble et s'outrepasse par une force de retentissement. On peut songer à la libéralité et « dépense » baroques animant le Bernin²⁶ ; mais, pas plus que cette surabondance ne se complaît en elle-même, elle ne s'absorbe dans une dissipation à vide. Il s'agirait plutôt d'une tension destinatoire qualifiée, à une occasion, de « force d'invite » (*bidding*) :

*Je veux dire l'art ou la vertu par lesquels tout ce qu'on dit vise ou interpelle directement l'auditeur, le tenant dans l'attitude de correspondant, de destinataire ou au moins de personne concernée, constituant d'un bout à l'autre un acte de communication — et dans lesquels est écarté tout ce qui n'invite pas, ne porte pas*²⁷.

(Le mot s'applique ailleurs à l'initiative de relation entre Dieu et Adam, l'excès singulier de l'essence divine par rapport à elle-même.) Le poème hopkinsien surpasse le simple équilibre formel. Comme « toute chose ici-bas » qui « s'agit, advient en propre, dit et redit “ moi-même ” », il participe d'une sorte de pathétique de la Création, appelant en son destinataire à la relance des énergies arrêtées.

*Tout le distinct, original, étrange, écarté
 Ou le changeant, le moucheté (qui sait comment ?)
 De vif et lent, doux et amer, radieux, ombré,
 Il le pro-Créé dont la beauté ne change :
 Louange à lui »*

(trad. P. Leyris pour les tercets)

Le simple figurable, qui donne prise à l'analogie, se dépasse avec la seconde partie dans la foison de singuliers indéfinissables, soumettant le langage à une forte tension à mesure que l'on remonte vers leur source. Le « lui » final, quelque peu plotinien, est, comme le *haec* de Scot, l'aboutissement de la restriction singularisante.

Le bigarré intéresse Hopkins parce qu'il atteste le foisonnement intérieur au singulier (c'est presque déjà les « gages » de « Henry Purcell ») qui, joint à l'innombrable des singuliers, renvoie au propre de Dieu.

25. *The Hopkins Research Bulletin*, n° 4, p. 10 — souligné par l'auteur.

26. Cf. Y. Bonnefoy, *Rome, 1630*, Paris, Flammarion, 1970.

27. *Letters...*, p. 160 — souligné par l'auteur.