

Arnaud Villani

Gerard Manley Hopkins comme médiateur d'une théorie poétique de l'infini

Hantée par la surabondance de la nature créée, et par la question d'une justesse de l'attitude sensuelle et de la décision linguistique devant cette surabondance, l'œuvre de l'ecclésiastique Gerard Manley Hopkins, à la fois poète et théoricien de la poésie, n'a pas encore trouvé reconnaissance à la mesure de son importance et de sa bouleversante modernité.

« *L'homme n'est pas seul à parler,
l'univers aussi parle, tout parle,
langues infinies* »
(Novalis)

« *Au printemps qui s'en va
plaintes d'oiseaux
larmes dans les yeux des poissons* »,

écrit Bashô, le « bananier », engagé sur sa route étroite vers le Nord profond. Un tel poème est complet, et, comme le dit le poète lui-même, « ajouter un seul mot serait ajouter un doigt à la main »¹. Mais comment se concilient la pauvreté essentielle – un vœu de pauvreté langagière, un maniement subtil du silence – et la complétude, ce à quoi n'avoir rien à ajouter ?

Or une théorie poétique de l'infini a précisément pour fonction d'aborder de front tous les problèmes de débordement et d'inadéquation positive que rencontre la description d'une essence de l'œuvre d'art. Si le sujet ne se perd pas partiellement dans la chose, si la chose ne saute pas dans le poème ou n'y « monte » pas, si le poème ne bouge pas tout seul en jouant avec lui-même, bref si le poète n'est pas confronté au *confondant* sans le prendre pour *confusion*, alors adieu le poétique !

La porosité du poète

« Je travaille sans arriver à rien – voilà, je m'arrête d'écrire, je suis déjà reparti », écrit Bashô, touchant par là une essence. Car voilà bien le poète, né boiteux, de guingois, hôte de l'impouvoir, de la détresse et de l'errance. Et en cela, il ne se destine pas à l'extraordinaire. Il met à jour un être commun, mais recouvert, oublié, proscrit.

Cet être commun qui, autant que le *Logos* d'Héraclite, n'appartient qu'à l'exception, tient à une attitude très complexe, pour laquelle les mots manquent. Les Kabbalistes pensent que si le monde est brisé comme les Tables de la Loi, ses brisures recèlent des paillettes d'or, de sagesse. Le poète est le chercheur d'or de ces brisures. Et, pour pour-

1. Matsuo Bashô, *L'ermitage d'illusion*, trad. Jacques Bussy, La délirante 198.

suivre la métaphore en la radicalisant, on peut dire qu'en tant que tel, dans ses moments de création, il ne perçoit du monde que des paquets d'intensité, des relations et nœuds de relations. L'angulation propre au poète volatilise la chose, détermine la chose à n'être plus une entité, mais une relation, un flux. Et lorsque les choses deviennent flux, puissances, influences, vitesses, le monde est une microphysique.

En quel sens entendre cette idée d'une microphysique poétique ? Et comment la différencier de l'abandon des formes comme contours chez Cézanne, et de son parti-pris des plissements « germinants », des modulations ? Quel est le chemin propre du poète vers la micro-objectivité comme influence exacte de l'infini, modification de la figurativité et libération de la virtualité ? Enumérons-en les étapes :

1) Comme le sait une longue tradition poétologique, le poète ne cherche pas avant tout les significations, mais les signes. Tout lui est oracle de Delphes, tout *sémainei*. La pensée de la fin du moyen Âge et de la Renaissance, est l'une des *eidé* du poétique. Il y est question de signatures (Crollius, Porta...) ou, comme le reprend Hopkins, de « gages » (*sakes*). Le poète est devant le réel comme l'homme pieux au moment de l'*épidémie*. Le réel s'annonce par des signes avant-coureurs, et ce sont eux que le poète saisit : non la chose présente, mais son éclat qui la déborde, non la disponibilité assagie de ce qui *a fini d'arriver*, mais l'approche irrégulière de ce qui *finit par arriver*. Et le poète en reste à ce qui s'annonce : pas de parousie derrière les signes du poétique.

2) En même temps qu'il court-circuite la significabilité, le poète, tel un chasseur rusé, va chercher en-deçà de l'intelligibilité des situations, leur intelligence, leur sentiment ou ton. Le poète, en tant que poète, n'est pas seulement existentiellement intonné ou tonal, il n'est *que* cette intonation. Il dépasse l'immédiate représentation pour deviner la causalité efficiente et, sous la forme, la force qui fait forme. Ou plutôt *les* forces et la micrologie de leur usine. Poétiser, c'est donc monter en puissance. Novalis l'a vu mieux que quiconque : « La poésie élève chaque élément isolé par une connexion particulière avec le reste »¹ ; « Romanti(c)ser n'est pas autre chose qu'élever à une puissance qualitative. Nous sommes nous-mêmes une série potentielle qualitative. Totalement inconnue est encore cette opération »². Mais en même temps qu'il perçoit cette force comme jeu des forces, le poète la subit et en conçoit comme une angoisse, elle-même micrologique, demi-plaisir et demi-peine, petite perception, puisque, selon Novalis encore, « le vrai poète est un authentique univers en petit »³. Cette sourde angoisse, effroi sacré en raccourci, ressemblant à une pudeur, je la nomme *appréhension*. Le poète ne contemple pas un spectacle en indifférent et de loin, il participe de sa force et en a, *imperceptiblement*, peur. Comme le chasseur, voyant de très loin un signe totalement muet pour tous les autres, il en conçoit aussitôt l'efficacité redoutable, menaçante ou du moins impressionnante. La distance, pour le poète, est sentiment d'une *emprise*.

3) Poète multiplié par la tension de son aguet. Détresse et angoisse focalisent, micrologisent, donne au geste de saisie un tel étrécissement, une telle pointe que cette tension multiplie la faculté sensitive/tonale et passionnelle. Le poète est *sursensible*, non qu'il soit, comme on dit, hypersensible (il l'est aussi), mais surtout que la sensibilité, l'imagination, la mémoire, l'intelligence doivent trouver expression commune dans le minimum d'espace (acuité) et de temps (vitesse). Cependant cela n'est possible que si la

1. *Œuvres complètes, II, Les Fragments*, trad. Armel Guerne, Gallimard 1975, p. 55.

2. *Fragments op.cit.* p. 75.

3. *Fragments, op.cit.* p. 107.

mémoire et l'imaginaire, dans un espace si resserré et dans une situation si intense de faiblesse, trouvent un temps et un espace virtuels pour déployer leurs prodigieuses ressources. Toutes les facultés en sont éclaboussées, vivifiées. Apparition d'une *résonance* dans un libre jeu potentialisé et élargi.

4) Abritant une telle résonance des facultés, mais soumis à la loi du très peu et du très petit (faiblesse : moins de forces) pour en tirer, par le chiasme de la ruse, le maximum d'effets (puissance : plus d'effets, pour reprendre la formalisation de la ruse par de Certeau¹), le poète est comme contraint de s'absenter de lui-même. Aubaine qu'il reproduit aussi souvent que possible, comme le seul vrai sens de la délocation. Il n'est plus astreint aux macro-objets de l'expérience courante, et il perd aussi son moi signalétique. Dépersonnalisation requise pour se mettre au niveau de l'ensauvagement poétique, de ce fameux *Trop* que le *Philèbe* (26d), envisage « pour son bien » de mettre à la torture.

Ce *Trop* n'est pas ici l'énorme surplus de la raison par rapport à l'appréhension immédiate du réel *à bout touchant*, mais bien ce qui apparaît dans la pauvreté et la nudité, dans l'inégalité d'un niveau jamais de plain-pied, dans le déchaînement de ce qu'il faut marier à une caresse. *Pour prendre, le poète se déprend*. Il ne saisit au vif que dans le désaisissement. On verra que le vers comme *versus, mouvement tournant*, y contribue en *soutirant*. Ainsi éjecté de lui-même, le poète est *éjet* devant un *objectile*, ou encore *surjet* (pour traduire ainsi le *superject* de Whitehead) et c'est ce qui lui permet d'amenuiser la distance tout en gardant distance, et de devenir cela qu'il voit et entend. « Tu es cela ». Effet de retour d'une longue boucle d'errance qui ouvre toutes les portes de la chose, elle-même explosée, non qu'elle soit en fragments (car c'est un principe fondamental, *trop* oublié, que c'est toujours en totalité que le poète *appréhende*), mais elle devient totalité fragmentaire. Et alors peut se découvrir une essentielle proximité des choses.

Le poète a cessé de tout voir *à la grosse*, il laisse vagabonder ses sens comme des « animaux supérieurs »². Et c'est la dépersonnalisation qui permet l'échange métamorphique de règne à règne. Novalis encore : « pour devenir, l'arbre se change en flamme qui fleurit, l'homme en flamme qui parle, l'animal en flamme qui marche ». Parts animale, minérale, végétale, humaine commencent de former une grammaire mystique, un « petit récit » métaphysique ! Immérgé dans le tissu des choses et des êtres, le poète, positivement débordé, se sent contenir un infini, et c'est pourquoi il ne peut que demander « pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières de l'impossible et de l'illimité »³. C'est pourquoi il ne peut que trembler, balbutier ou boîter.

Cette dépersonnalisation du poète ouvre une modification du voir. Dans cette attitude, le regard est à la fois un voir, un se voir (« voir en soi ce qu'on voit hors de soi » dit Plotin⁴) et un être vu. Comme l'a compris Hopkins, sans doute le meilleur œil de toute la poésie, « ce que vous fixez attentivement paraît vous fixer alternativement, de là viennent la vraie et la fausse intensité de la nature »⁵

5) Mais ici se présente la difficulté majeure d'une théorie poétique baroque ou de l'infini. Si tout passe dans tout, si tout s'entreprime, où s'arrêter, comment et d'où partir, pourquoi prendre assise, au nom de quoi refuser de se laisser envahir par le tout infini

1. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, U.G.E 1980, p. 158.

2. Novalis, *Fragments*, *op.cit.* p. 432.

3. Apollinaire, *La jolie rousse*.

4. Plotin, *Ennéades*, V, 8, 9.

5. Gerard Manley Hopkins, *Carnets, Journal, Lettres*, trad. Bokanowski – Louis René des Forêts, UGE Bibliothèque 10/18, 1976, p. 138.

qui apparaît si sensiblement certain ? C'est ici que Gerard Manley Hopkins est non seulement utile, mais bien indispensable.

Une dernière *eidōs* du poétique me paraît donc se situer à l'exact inverse de cet envahissement par le mineur balbutiant, l'ensauvagement du Trop, l'infini des relations et la perte du visage. Novalis, Hölderlin, Nietzsche ont tous noté, même brièvement, l'importance décisive du principe organique, classique, de l'ordre et de la mesure, pour pénétrer au plus loin dans cette démesure. Ainsi Hölderlin : « Là où s'arrête ta modération, là est la limite de ton enthousiasme »¹. Hopkins a consacré sa vie à polir ce principe. Indissolublement se tiennent ici le poète et l'objet de la vue poétique ou, dans les termes d'Hopkins, l'*instress*, l'accent intense et surabondant de la chose, et l'*inscape*, la forme-structure régulière dégagée par l'observation poétique. Entre les deux termes, une potentialisation : rien (dans la chose ou dans le sujet) ne donne rien (dans le sujet ou dans la chose), mais « beaucoup donne beaucoup plus ». La tâche consiste alors à dégager la forme spécifique, la structure, pénible à déchiffrer. *Journaux* et *Carnets* sont parsemés de notes de ce genre : « il est difficile de démêler l'enchevêtrement composé de l'eau et de dégager la loi des formes et la progression du mouvement »²; « c'est cela qui donne la règle visible »³; « l'organisation de cet arbre est difficile »⁴; « à présent je sais aussi comment un ruisseau tinte... j'ai trouvé à présent la loi des feuilles de chêne »⁵; « j'ai compris un comportement simple des nuages qui m'avait échappé jusqu'alors »⁶. Le poète peut alors retrouver le sens d'antiques métaphores : « j'ai vu comment le flux de la crinière partait symétriquement de là pour gagner toutes les parties du corps si bien qu'en suivant ce flux, on saisissait la forme spécifique de l'animal »⁷. L'*eidōs* du poétique met face à face une *eidōs* du poète et une *eidōs* (au sens de forme engendrante, *Bildungsform*) de la chose. Et l'une ne va pas sans l'autre.

Pour tenter de rassembler les éléments du complexe eidétique du sujet, j'aimerais parler pour lui de porosité, comme d'une très haute qualité. Platon le savait, même confusément : tout se joue, en ce qui concerne les poètes, autour de la faculté de métamorphose. Il suffit de dérégler les trois synthèses kantienne pour obtenir, stase suspensive entre la règle et la folie du chaos, une approche du poétique. Le poète est « ouvert à fond », traversé par des flux d'échanges d'éléments de choses (ou de choses *élémentaires*) et d'éléments propres, il bourgeonne et « germine », envahi par le minéral, le végétal et l'animal en des proportions insoupçonnables. Il devient lui-même la « source d'insistance » (le *stream of stress* d'Hopkins) entre nous et les choses. Poète médiateur, poète *sème médiateur*, doté d'une porosité essentielle, qui tient à la tonalité micrologique d'un sens de l'efficacité causale (*comment* les choses le touchent) et de l'accent du monde (*jusqu'où* les choses le touchent). Et pour tenter de répondre à la question initiale d'une différence sur ce point du poète avec le peintre ou le musicien, je dirais que le poète doit encore plus devenir poreux au monde, puisque la matière dont il se sert n'est qu'intelligible, idéale, et manque de cette prégnance immédiate du trait, de la couleur, de la matière dense : il doit inventer un *corps* poétique de toutes pièces.

1. Hölderlin, *Œuvres complètes*, Gallimard Pléiade, p. 605 (trad. Denise Naville).

2. Gerard Manley Hopkins, *De l'origine de la beauté* suivi de *Poèmes* et *Écrits*, trad. Audigier-Gallet, Editions Comp'Act 1989, p. 68 (cf. aussi *Le naufrage du Deutschland*, trad. René Gallet, Orphée, La différence 1991).

3. *Idem*, p. 94.

4. *Idem*, p. 96.

5. *Idem*, p. 98.

6. Gerard Manley Hopkins, *Carnets, Journal, Lettres*, op. cit. p. 141.

7. *Idem*, p. 172.

Inscape et instress comme microstructure de la chose.

Descendre jusqu'au micrologique ne suffit donc pas, il faut y trouver la structure. « Le monde entier est plein de formes dynamiques et le jeu du hasard s'inscrit lui aussi dans un ordre »¹. Hopkins révèle beaucoup de sa théorie dans son texte sur Parménide. Il interprète la fin du dernier vers du fragment XVI, *to pleon esti noëma*, comme « la touffure (*burl*) est pensée ». Tout part du *stress* comme tige, fût de l'arbre, origine, tension, force, intensité. Hopkins dit de Parménide :

« son sens de l'intension (*instress*), du plein (*flush*), du ramassé (*foredrawn*), et de l'inspect (*inscape*) est on ne peut plus frappant... j'ai souvent senti, en éprouvant la profondeur d'une intension (*instress*) et la ferme cohésion de l'inspect (*inscape*) dans une chose, que rien n'exprime aussi pleinement et directement le vrai que le simple oui, est »².

Reconstruisons patiemment : d'abord la touffure comme somme *affolante* des intensités. Et à vrai dire, ce beau comme commencement du terrible n'est pas ce qui menace le poète de folie seulement parce que, comme le dit Deleuze, « c'est trop grand pour lui », mais plutôt parce qu'il s'y mêle d'avance l'énorme culpabilité de ne pouvoir s'égaliser à la tâche. Ainsi le beau, directement appréhendé, paralyse et foudroie (paradigme de Sémélé) parce que *soudain*, tout (le tout) appelle et veut se faire entendre. D'où le *stress* comme intensité capable d'une *injonction*, interprétée comme ce qui, du côté de la chose, a la force de se faire remarquer, d'appeler ou de faire signe : « qualité primordiale de... s'imposer à l'auditeur, de l'intéresser, de le tenir dans l'attitude de celui avec qui on correspond »³. Il n'est pas difficile alors de penser que le poète doit, dans son dire, imiter l'injonction qu'il a préalablement reçue de la chose. Il doit produire sur son lecteur l'effet qu'il a lui-même ressenti devant la chose, son *épidémie*, ou, pour le dire à la façon indienne, son *darshan*, présence réelle de la personne ou de la chose pour laquelle on éprouve amour ou respect. Mais cela ne peut constituer que le dernier acte de ce qui se joue entre le poète et le tout, et où il s'agit de rejeter l'adoration muette ou l'effusion du cœur pour faire parler ce qui a *visiblement* quelque chose à dire Et on ne sera pas étonné de retrouver chez Hopkins cette essentielle pudeur devant la difficulté de la tâche, que Novalis exprime dans les termes mêmes qu'utilisera le poète anglais : « l'intégrale des apparences et la différentielle des idées sont d'un calcul très difficile »⁴ dit l'un, et parallèlement le second : « on ne peut toujours croire à tant de profondeur dans le parti-pris des choses »⁵.

Reprenons. L'intension en impose à la pensée, par son influx émotionnel. Les jacinthes fraîches écloses « influencent la pensée de cette intensité qui émane d'elles »⁶. Rien ne pourra mieux mettre en évidence la puissance intensionnelle que la théorie de la diaprure dans le poème *Dappled things* : vaches à tavelures, « les grains roses en tachetures de la truite qui nage », le paysage morcelé, le rare et l'étrange, le changeant, le moucheté, si on la relie à une théorie de l'infinitésimal : « Un singulier est un absolu

1. Gerard Manley Hopkins, *Journal*, 24 février 1873.

2. Gerard Manley Hopkins, *Poèmes et Écrits*, op. cit. p. 59 à 64.

3. Gerard Manley Hopkins, *Carnets, Journal, Lettres*, op. cit. p. 241.

4. *Idem*, p. 108.

5. Gerard Manley Hopkins, *Carnets, Journal, Lettres*, op. cit. p. 138.

6. *Idem*, p. 160.

qui est, par rapport à l'absolu de Dieu, comme l'infinitésimal par rapport à l'infini. C'est un infinitésimal dans l'échelle de l'intensité. Et, en un sens, c'est un infini si on le considère comme le ramassement de tout son être. Car une réalité finie, ramassée jusqu'à être un infinitésimal, donne un infini dans l'échelle de l'intensité »¹. D'où un diatonisme préféré à un chromatisme, car il faut des sauts pour que les degrés de l'aspect dans l'échelle des êtres et la proportion du mélange comme bordure, accent et fulguration (*flash* et *flush*), limbes, chevauchements, s'organisent en structure :

« Voir le nid d'aigle en proie aux brumes
pendre, sa dimension triplée »
« L'arc en ciel brille dans la seule pensée
de celui qui regarde, mais pas seulement là »².

Comme le dit plaisamment Meschonnic : « chez nous l'arbre choisit aussi l'oiseau »³. De sorte que si l'on voulait trouver un bon début de théorie esthétique, il faudrait s'adresser, plutôt qu'à Kant, qui passe à côté du problème, à Baumgarten. En restituant la représentation poétique de l'infini comme claire mais confuse, en réhabilitant l'imaginaire, le passionnel, le fabuleux, Baumgarten parvient à d'authentiques formulations : « les représentations singulières sont absolument poétiques » ; « il est plus poétique de susciter des affects intenses » ; « il est poétique de déterminer les imaginations en indiquant ce qui existe avec elles dans l'espace et le temps...une représentation se règle sur la position de mon corps dans ce monde »⁴. Par sa correction toute leibnizienne de l'association entre clarté et distinction, Baumgarten marque à quel point il comprend ce qui monte d'infini depuis la chose et dans le sujet lui-même. Malgré la beauté de la formule de Rilke, plus que « de l'humain », c'est tout un monde de portants et de tirants qu'« abrite » la chose.

C'est pourquoi il faut partiellement prendre le contrepied du bel article de Michèle Draper dans *Po&sie*⁵ : « Le poème découpé chez Hopkins ». Hopkins ne prône pas seulement la découpe et le fragment, mais aussi bien et indissociablement la totalité. Dans le vrai poème, *le tout est fragmentaire et le fragment holistique*. Ainsi, dans ces notes du *Journal* (23 février 1872) : « Une autre nuit, par la fenêtre de la galerie, je vis un paradis tavelé ; la lune, à peine indiquée par une tache bleue, se faufilant dans un nuage plus sombre, aux lisières, et sous de longs flocons effrontés, blancs et gonflés comme des plumes ». Il y a, au niveau du tout, la même structure que dans chaque fragment (principe de fractalité). Le tout peut se dissocier en mouvement centripète homogénéisant et un mouvement centrifuge hétérogénéisant, mais il est plus juste de concevoir que ces deux mouvements contiennent chacun leur contre-mouvement, et que le tout apparaît toujours comme un *croisement en épaisseur*. Dès lors, c'est dans le détail que le poème se répète : vers, rime, rime intérieure, assonance, allitération, métaphore, dénégation, opposition (le poème ne connaissant, pas plus que le processus primaire de l'inconscient, la négation).

1. *De l'origine de la beauté...op. cit.* p. 141.

2. *Idem*, p. 38 <je souligne>.

3. Henri Meschonnic, *Dans nos recommencements*, Gallimard 1976 p. 76.

4. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Æsthetica*, précédé de *Méditations philosophiques, Considérations sur la poésie et Métaphysique*, L'Herne 1988.

5. Revue *Po&sie*, dir. Michel Deguy, n° 77, Belin 1996.

En quel sens le vers est-il retraits ? Il répète un mouvement tournant, avance, s'arrête, puis reprend. Il revient sans cesse, refaisant son sillon, et à *tout bout de champ*, retirant et soutirant, effaçant ce qu'il vient de poser. Le poème comme *versus* est une sorte d'ardoise magique, une tapisserie du monde, chaque nuit défaite, chaque jour refaite. Le poème retend l'arc de son dire, remet de la tension, refonde. Comme une vague, mais celle du vers apporte son tribut même mineur, mot, impression, dénégation, rythme, sonorité, silence. Le poème fini est comme le rivage du matin, avec ses frises de corail marquant les divers étiages de la nuit. Le vers est *césure de retrait*.

Mais retrait, comme nous le montre l'attitude poétisante d'Hopkins, veut dire aussi que le poète se retire, de la chose, de la situation du poème, de lui-même, ou qu'il y est *sans avoir l'air d'y toucher*. Le geste propre du poète est l'effleurement. Appréhension d'un contact direct, et appréhension comme toucher indirect. C'est aux choses que s'adresse aussi la caresse du poète : « Tout ceci était là et seul manquait le regard »¹. En allant et revenant, le poète volatilise, laisse voir son profil, perd à jamais en retrouvant pour toujours (paradigme d'Orphée, où la poésie serait Eurydice), absente la présence, éloigne le proche, commence un rythme que ne fait que répéter celui des accents, de la métrique et de la prosodie. Le poème est appréhension désaisissante, bifurcation tourbillonnante sur fond de retrait.

Mais en définitive, fractalité, retrait comme marques distinctives ou essence du poème reposent sur la *résonance*, forme strictement immanente de l'infini. Hopkins en a fait la description selon deux mouvements contrastés, Mallarmé la théorie poétique, Deleuze la théorie philosophique. Le poétique n'est ni mot, ni chose, ni image ni idée, mais Sens, Exprimé, ou Noème. Ainsi l'*étoile du soir* ou l'*étoile du matin* par rapport à l'étoile-chose, l'étoile-mot etc. Qu'entendre par là ? L'étoile du soir est en situation, elle a une chair, un monde, une *traîne virtuelle*. Le *lekton* fait comme une buée autour de la chose, autour du mot, l'environne d'événements, de séries purement singulières formées d'intensités (on sait à quel point la pensée de Duns Scot et son *hecceité* ont marqué Hopkins) dont la plupart restent implicites, mais non moins instantes. Définition même de la virtualité, réelle sans être actuelle. Entre mots et choses s'articule le devenir poétique. Dès lors, ce qui fait poésie dans le poème est faculté de combiner ses séries virtuelles en les faisant résonner deux à deux. C'est ici que prennent place la comparaison, et surtout l'image et la métaphore, comme double capture, d'un sujet et de choses en procès de volatilisation, et départ de *réaction en chaîne*. Le temps se plie et se chiffonne (Serres) de sorte qu'un point très lointain d'un autre lui devient soudain très proche. Si Novalis peut comparer le poète à un conducteur et un isolant du courant poétique², s'il peut décrire « les seins comme la poitrine élevée à l'état de mystère, le mort comme l'homme élevé à l'état de mystère absolu, l'extérieur comme l'intérieur devenu mystère »³ en produisant en même temps, par ces aphorismes fulgurants, l'état de mystère qu'il évoque, c'est que le poème est par essence le feu mis à la traînée de poudre, ou cette scintillation où les mots, selon la définitive intuition du Mallarmé de *Crise de vers*, « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries ». Ce sont des départs de séries qui fusent dans le texte poétique de la prose de Jean Paul⁴ :

1. *Vivats dans la moisson*, éd. Comp'Act p. 93.

2. Novalis, *Fragments*, op. cit. p. 402.

3. *Idem*, p. 255.

4. Jean Paul (Frédéric Richter), *La vie de Fibel*, trad. Kopp et Pichois, UGE Bibliothèque 10/18, 1967.

« Le long ruban rouge flottant dans le ciel ; le Waldberg enneigé par la lune, les étoiles filantes qui tombaient du milieu des étoiles fixes, les champs étincelants des petits pois en fleur, un gros oiseau de proie blanc qui ne voulait pas quitter la girouette du clocher, les arbres d'un bosquet voisin qui approchaient doucement leurs cimes »,

chaque intensité ajoutant à la diaprure de toutes les autres. Ce véritable poème en prose ne cesse d'*entrer en résonance*, au-delà d'un certain seuil d'élévation en puissance, lorsque le beaucoup déclenche le beaucoup plus. C'est le poème, mots et séries virtuelles qu'ils abritent, qui commence à s'agiter par lui-même, pour lui-même, par renvois, parallélismes, contrastes, sauts, atténuations, éloignements et rapprochements. De même, ce petit poème de Bashō :

« Au Mont-des-Tempêtes
Dans l'épaisseur des fourrés
Un chemin de vent ».

Répliques de vent-tempête, mont et épaisseur, opposition de chemin et d'épaisseur, de vent et de mont, de chemins et de fourrés, jeux d'épaisseur des virtuels fourrés dans ces quelques mots. Pauvreté. Complétude. « Fluide et nonchalante ampleur »¹

En sorte qu'il est nécessaire d'asseoir cette théorie du poétique comme retrait-réplifiable-résonant, sur son postulat : il y a de l'infini pour le poète, à portée de main, à portée de quotidien, dans les mots, les choses et les choses-dites (*lekta*). Cet infini n'a l'air de rien. Le poète ne cherche pas la richesse : « jamais la langue n'est trop pauvre au poète »². En revanche, elle peut être trop générale. Le général ou l'universel sont la certitude que la chose ne bouge plus, que le mot n'a pas de virtualité réservée, ou plutôt que la virtualité résonante du poème, le fameux *ptyx* où la plupart des commentateurs ont oublié de voir le mot grec désignant la *conque marine* purement résonante, a été négligée, mise entre parenthèse. La rencontre d'un poète micro-intonné, d'une chose micro-structurée, et d'un poème micro-texturé, je l'appellerai le *micro-infini devenu sensible* : présence existentielle, portée philosophique du poème. Il nous donne l'infini en abrégé, il le fait voir circulant sauvagement dans le triangle parfaitement mobile où tous les angles se modifient et transforment l'angularité en poétique, en point de vue du poétique. Hopkins est le médiateur de la poésie parce qu'il a exactement vu ce mouvement virtuel du sujet, de la chose et du poème et qu'il a tenté d'en construire poétiquement la *méchané*, le statut calculable. Etre poreux, pour le poète, comme accueil de touffure, recul pudique devant elle, avancée à nouveau pour en écouter parler les heccéités et « ce qui dans le mécanisme est au-delà du mécanisme »³, accomplissement de sa tâche au poste assigné, et réponse à la mort, c'est laisser venir cette angularité complexe, régulée et touffue, hétérogène et homogène, des choses-dites, qui abrite le micro-infini et le dissémine.

1. Hopkins, *Journal*, 23 février 1872.

2. Novalis, *Fragments*, op. cit. p. 56.

3. Hopkins, *Journal*, 17 août 1874.