

René Gallet

Geoffrey Hill :
Le triomphe de l'amour
et l'« excès du mal »

L'idée d'« excès du mal » vient de P. Nemo¹, mais ses analyses personnelles n'empêchent pas une proximité avec la pensée d'E. Lévinas. Pour ce dernier, loin d'être un rameau plus ou moins tardif et nécessaire de la philosophie, la morale en est le départ². Sans se réclamer de la phénoménologie et tout en débordant sa perspective, Hill voit d'abord dans l'histoire, individuelle ou partagée, un « paysage moral » (LI) que marquent les poussées insidieuses, ou violentes, d'injustice infligée jusqu'à la blessure et la destruction.

Ce mal de l'histoire a cependant besoin qu'on reconnaisse sa place, nullement affichée, dans la « suite » (CXXV) des 150 poèmes. L'idée n'en figure pas, par exemple, dès le titre, comme dans le roman de W. Golding, *Sa majesté des mouches*, qui traduit obscurément le « Baal-Zeboub » biblique. La tâche de reconnaissance ne va pas d'ailleurs pas sans des difficultés évidentes. *Le triomphe de l'amour* comprend un matériau divers, contrasté, selon des tons et registres qui ne le sont pas moins comme l'ont déjà noté J. Wainwright et M. Edwards³. Ainsi, dans le contrepoint tonal des poèmes, la dérision de soi s'en prend de façon très audible au sérieux profond, que ce dernier s'en trouve diminué ou, en fin de compte, validé. L'œuvre accueille en fait à peu près tous les aspects de l'expérience humaine « en situation ». Le rapprochement, dans la différence sensible, peut en effet se proposer entre les termes sartriens et les « circonsstances » de Hill. Il n'est pas absurde de voir dans *Le triomphe de l'amour* une sorte de somme existentielle, fragmentaire, où s'ajoutent et se heurtent les faces de l'expérience, et où le détail personnel, même de faible relief, ne peut tout à fait se détacher d'un fond plus d'une fois cataclysmique. Le livre s'ouvre aussi à la nature (désormais plus présente que dans les premiers recueils), à l'interrogation métaphysique, sans oublier l'ample et longue tradition littéraire, philosophique et religieuse qui situe l'œuvre dans un dialogue séculaire, comme chez d'autres modernistes du XX^e siècle.

Mais la création de Hill ne nous avait pas habitués à cette récurrence du « je ». Il est pourtant difficile de croire à une conversion tardive au principe lyrique. Le centre mobile des poèmes semble davantage tenir dans la confrontation entre un « moi » divers et un réel lui-même à faces disparates, quoique le difficile accord avec soi (*a se stesso*, LXI) en constitue certainement un aspect important. Comme signes de cette situation néanmoins relative du « je » on peut prendre l'ouverture et la clôture de l'ensemble. L'entrée en second du pronom sous l'horizon multiple dominant Romsley (lieu d'enfance, ce qui peut rappeler les premiers vers du *Prélude* de Wordsworth, cité ailleurs), et son retrait avant la fin, sous ce même horizon redécouvert, ne sont pas sans parenté avec la manière de Hopkins dans « Le naufrage du Deutschland » (mais la méditation active sur le drame du Deutschland s'est maintenant étendue à l'Europe comme à un vaste territoire tragique).

Malgré son ampleur, le matériau embrassé se relie à l'expérience d'un sujet jeté, dans le cas du poète, à contretemps dans l'histoire pour une « facticité » vigilante ou une « déréliction » exigeante. C'est là que peut se discerner le fil sombre du mal qui parcourt une bonne part des poèmes. Les deux registres de l'éloge / louange et de la critique / prise à partie (*Laus et vituperatio*) concernent souvent en effet des complaisances complices ou, au contraire, des exemples de résistance à l'injustice brutale.

À la réflexion, un tel enjeu paraît bien contenu dans le titre. La référence plus immédiate au modèle de Pétrarque (que suivait déjà à la fin Shelley dans son « Triomphe de la vie ») n'exclut pas, au-delà du *trionfo* paradant d'éros que ponctuent des évocations quasi felliniennes de Pétrone, un engagement d'*agapè* dans l'existence et dans l'histoire. Le contraste des deux notions⁴ correspond aussi largement aux deux attitudes que St Augustin met à l'origine des deux cités mêlées tout au long de l'histoire. Et le titre de l'ouvrage concerné, *La cité de Dieu*, apparaît, comme concept, à un point important, semble-t-il, du chemin de l'œuvre (CXLVI). Lorsqu'il réfléchit aux deux cités (livre XIV, ch. 8), St Augustin distingue deux contrastes, sans doute superposables, entre un amour théocentrique et un autre, égocentrique, mais aussi entre une *libido dominandi* infligée à autrui et un service mutuel généreux. Le second contraste tient, à l'évidence, une grande place dans *Le triomphe de l'amour*. Si ne manquent pas les traces sanglantes, jusqu'à la terreur et l'horreur, d'un étalage historique de *libido dominandi*, il est aussi visible que s'efforce d'y résister une forme authentique d'*agapè*, et le poème CXLIV a peut-être un rôle charnière dans l'affirmation, partielle mais radicale, de son « triomphe ».

Avant d'examiner ce poème, il faut reprendre le parcours du livre qui fait plus d'une fois rencontrer l'« horreur » ou la « terreur » (sans identifier pour autant les deux termes) comme intensités paroxystiques du mal dans l'histoire, touchant inégalement ses victimes, ses auteurs, des tiers. Le cadre historique en est souvent le siècle écoulé, à commencer par la seconde guerre mondiale, présente de façon spectaculaire et dissimulée dans l'enfance du poète, comme on le voit dès le poème VII qui évoque à distance le bombardement de Coventry le 14 novembre 1940 :

Romsley, qui l'aurait dit ? – Califourchon d'un
village de crête sacré pour le petit martyr,
Kenelm, la bouche pleine de sang, de caramel.
Château d'eau trapu comme la base
du mâât d'avant d'un supercuirassé. Il aurait pu faire
s'embraser Coventry du tir imaginaire
de ses bordées, quelques années avant que cette ville
blindée ne s'affaisse d'un coup, les canons
à plein feu, sous l'horizon, d'énormes vloums silencieux
d'ombre enflammée bronzant le nocturne
soubassement nuageux de sa poussière désormais légendaire.

Le jeune Hill se trouvait à ce moment assez près de Coventry pour que la destruction lui soit visible et audible. Mais si l'imagination l'implique moralement, sa perception retient aussi des déflagrations un événement de bande dessinée (« vloums » appartient à l'une d'elles). C'est pourtant dans la suite des poèmes un contact originel, engagé par l'imaginaire, avec un foyer de l'histoire.

La « terreur » apparaît peu après, au poème XI, avec les épisodes de Dunkerque et Leipzig, la « colonne de fumée du mazout » obscurcissant l'horizon aperçu dès le premier vers-poème du livre :

Au-dessus de Dunkerque, la tête d'enclume
cisaillée que fait la colonne de fumée du mazout, le vent
qui se met à tourner, sur lui-même, en spirale
façonnée sur son propre tour de potier. Mais sans pluie de feu :
ces phénomènes n'avaient pas encore été répandus
sur l'Europe judéo-christiano-sénéquienne.
C'est à *Daniel*, comme à notre propre
satire tragique, qu'on en revient
pour trouver une maîtrise dans cette affaire, l'art du moment,
l'intermission de la terreur. Comment rappeler autrement
le cri antique, immédiat, ultime –
folie – de Mierendorff à Leipzig, dans la septuple
fournaise de feu ?

L'horizon a pris une couleur plus nettement historique et symbolique. Et l'histoire longue que pratique le poète remonte jusqu'au Livre de Daniel (et sa « fournaise de feu » 3, 6) sinon jusqu'à la sortie d'Égypte des Hébreux ou même au Livre de la Genèse (2, 7). Parmi les « phénomènes » de cette météorologie transcendante, la contrepartie ironique de la « colonne de fumée » est la « pluie de feu » revenue d'un chapitre un peu plus tardif du même Livre de la Genèse (19, 24).

Par ces résonances, la « terreur » dépasse de beaucoup le cadre subjectif, expressif ou expressionniste. La rumeur sacrée que réveille le mot nous rapproche des observations de Burke, que reliaient peut-être celles de R. Otto, où la « terreur » se charge d'effroi religieux, à ceci près que Hill part moins du livre de la nature que de celui de l'histoire. Les remarques de Burke ne se cantonnent d'ailleurs pas dans une sorte d'analyse « existentielle », précoce et balbutiante, du sublime ou du sacré, puisqu'elles signalent que l'« idée de la divinité » dans la « religion chrétienne » délaisse la catégorie de la « terreur »⁵. Burke sous-entend ici l'idée de « kénose » telle que la livre l'un des documents fossiles du Nouveau Testament (Philippiens 2, 6-11), point d'appui pour *Le triomphe de l'amour* dont les trois Hébreux dans la fournaise (Daniel 3, 20) pouvaient déjà offrir une expression visuelle.

Les renvois religieux divers, ambivalents, de la « terreur » ne se séparent pas d'implications militaires et politiques dans l'histoire contemporaine. Dans ce cas précis « Dunkerque » et « Leipzig » se situent aux deux extrémités du poème comme les parties opposées d'un conflit, que relie la terrible correspondance.

Le poème suivant paraît évoquer les suites d'un bombardement de Leipzig où Mierendorff, socialiste réchappé d'un camp et résistant au sein du Cercle de Kreisau⁶, trouva la mort. L'horreur de la scène ne fait qu'affleurer sous les mots :

Même ce qui avait tenu
se tenait dans la différence. La Hauptbahnhofplatz,
seule, avait été nettoyée au bulldozer. Il restait
des détails particuliers à rappeler ; le vent

était chargé d'une pointe âcre reconnaissable :
décombres de papier, amas compacts de feuilles,
ruine aqueuse et brûlée. Il se disait incapable
de concilier la Pitié ou la Terreur avec la justice
de leur dérélition

L'odeur prenante reçoit comme origine superficielle les « décombres de papier », qui négligent les individus possibles, probables, des « détails particuliers », et laissent enfouis sous les mots, ou dans le silence du poème, les corps en décomposition. Le mot « Terreur » resurgit juste après en un sens nouveau, aristotélien, à côté de l'histoire : la victime est l'innocent ou le juste, comme dans le Livre de Daniel auquel « on en revient ».

Le poème XX, où entre d'emblée cette référence, est sans doute un moment clé dans la progression de la suite. Après le « on » plus confortable, le « je » regarde presque en face un ghetto incendié qui survit sur la pellicule :

Dans le *Livre de Daniel*, correct ?
Parfaitement, monsieur. Permettez :
recadrez sur ce Juif – oui, là,
celui-là. Vous le voyez flamber,
tomber pieds en avant, l'allure retenue,
toujours suspendu,
depuis le toit.
Il lui faudra une éternité
pris en cet instant
d'exposition au monde.
En gros plan il garde les apparences –
ur-Engel sémitique -
supplice terminal pas moins
interminable, les jeunes
martyrs vieillissant dans la fournaise –
merci, Hauptmann – Schauspieler ? –
Repassez-le, sans fin,
il déploie ses ailes de feu
à volonté.

Le spectateur actuel qui commande la projection comme à un officier allemand n'échappe pas au passé. Le moment de l'action et celui de la vision⁷ se contaminent, ce qui n'exclut pas une possible lueur d'outre-temps. L'impressionnant « ur-Engel sémitique », qui passe un instant entre les tirets, semble indemne de la fascination subjective ambiguë, et actualiser un sens, peut-être une épiphanie, venus ou revenus de loin. Dans l'enracinement exterminateur auquel a pu conduire le « ur » germanique⁸, le trait d'union dégage un écho hébraïque de « Ur », la première terre dont se détache Abraham, voire d'un Uriel secrètement théophanique⁹ au sein de la fournaise (là où l'ange de Rilke dans les *Elégies de Duino* – citées au poème XCV – apportait la terreur ou l'effroi : *shrecklich*). L'idée d'un sens furtivement transtemporel de l'expérience se trouve probablement renforcée par la présence, juste avant, de la notion de « monde ». Au-delà

de la technique et du voyeurisme, ou à travers ceux-ci, la charge théologique du terme (« ce monde »¹⁰) est rapprochée d'une théophanie d'abord indiscernable, comme si s'éprouvaient à ce moment précis de l'œuvre deux principes essentiels de la dramatique biblique.

Le poème CIII, consacré à l'épisode de Dantzig, relève du même contexte :

Les défilés de forces ne sont pas, dans cette perspective longue,
les grandeurs d'Aristote. La Langgasse,
à Dantzig, alluma une mèche courte. Les concentrations
d'étendards à *hakenkreuz* apparurent en rudes calicots frais
sortis de la machine et pendus dans les rues, cimiers de la phalange,
nouveaux emblèmes de la terreur. Je n'ai pas retenu celui
des camps de la mort qui abrita le chêne de Goethe
au sein du périmètre. Je ne saurais
vous dire qui me l'a dit ou dans quel bas de page
ceci était tapi. Avec d'autres *dissecta*
membra, les outragés étant ici soumis
non sans mal à ce rassemblement pour d'autres dé-
membres, je l'offre au juge
qui préside à notre art, l'*Ironia* trouvant en soi son plaisir.

CIV

Trouvant en soi son plaisir, comme des vomissements,
l'estomac vidé, aident au plaisir de soi. Les indignations féroces
liées au dégoût de soi ne font qu'une chair.
Pasternak, en prenant son exemple : *shesdesyat*
Shestoy, crient-ils – donne-nous le soixante-
sixième [sonnet, de Shakespeare – ED]. Tu pourrais dire
la même chose en toi-même dans le noir avant de s'endormir
et peut-être arriver à te réconcilier. Rien de vrai
n'est facile – est-ce vrai ? ou vrai jusqu'où ?
Cela doit valoir quelque chose, un certain sacrifice. J'écris
pour les morts ; *N., N.*, pour de vivants
fantômes. Sans plaisanter, pourtant, auto-défenestration.

« Terreur » et « camps de la mort » sont nommés. La réflexion a relayé la vision complexe du poème XX. Dans les « *dissecta / membra* », également victimes laissées sur le passage des « nouveaux emblèmes de la terreur », la dignité du latin, que tranche la coupe du vers, masque mal l'enchaînement de supplices ajoutés aux supplices, alors qu'on a pris soin de préserver dans l'enceinte du camp un emblème végétal de la culture, le « chêne de Goethe ».

Le mouvement heurté du sens amène aux « indignations féroces » (héritées de Swift avec l'« ironie » et la nausée), dont un exemple vient de la version stalinienne de la terreur¹¹. Lors d'un rassemblement de 1948, l'auditoire avait réclamé à Pasternak (qui ne se sentit pas en mesure d'accepter) le sonnet 66 de Shakespeare dénonçant les violents désordres du monde. Le nom russe du sonnet, prisonnier lui aussi comme le chêne goe-

théen même s'il a passé la frontière des langues, est brisé et rehaussé à la manière du latin dans le poème précédent, bien qu'il réponde à la souffrance, étouffée ou scellée de culture, des « *disjecta / membra* ».

Plus haut, dans le poème XXVIII, l'attention s'était tournée vers une histoire apparemment lointaine, et rencontrait d'abord, par un ricochet mental, la guerre des Boers dans sa méditation sur la « Mélancolie » ou sa variante hollandaise :

Comme je l'ai parfois imaginé : la Mélancolie,
à proportion de notre inertie, nous jette
dans la voie des choses violemment
déracinées. Et, pour son propre
accroissement, nous y accorde un peu de possession,
afin qu'ensuite on puisse perdre tout. *Boerenverdriet* -
chagrin paysan ? affliction paysanne ? – impossible
de cesser de ressentir leur terreur rustre, eux dont la chair
est nôtre. Les massacreurs goûtent cette besogne
de distraction : *landsknechts* comme les dépeints Callot,
fourrageurs de la mort affreusement en noce ;
ainsi les donne-t-il à voir parmi nous,
panache flasque, guêtrés, bruits
débraillés de fer : *ruyter, ritterkind*,
chevaucheurs, sur la maigre colline buissonneuse – ohé !
ohé ! – talonnant leur bidet.

L'opacité première du mot hollandais, que tente d'éclairer la traduction tâtonnante, ne livre son fond de « terreur » que dans une appréhension, non plus notionnelle, mais réelle, ressentie, charnelle. Les décollements de sens qu'opèrent les enjambements aident d'ailleurs à suspendre, interroger, écarter la connaissance plus abstraite. C'est un exemple où le mouvement du sens, sa *kinesis*, paraît participer de celui de l'attention, sinon d'une *kenosis* (LVXXXVI rapproche les deux termes) liée à l'effort pour descendre dans la mémoire historique anglaise et y découvrir d'anciens méfaits.

Dans la seconde partie du poème, la réflexion se fait vision par l'intermédiaire d'une représentation de la terreur due à un artiste plus proche d'elle, sinon plus autorisé, le Callot des gravures (auquel nous a préparés le « *Guernica* » du poème XXVI). Mais l'attention passe alors aux « massacreurs ». Le poète, ou le lecteur (« nôtre »), se retrouve pris, dans sa double appartenance syntaxique et métrique, entre la « terreur rustre » des victimes et l'entrain des tâcherons de la mort. Il se peut alors que se superpose aux gravures effrayées l'ombre allègre de certains tableaux paysans de Breughel.

Le mouvement du poème suivant transporte le lecteur sur les lieux. Il le transforme en compagnon étonné des cavaliers sur cette route ancienne de l'histoire :

Quel est cet arbre étrange portant si bien
des fruits si lourds entremêlés aux fleurs nouvelles ;
et qui sont ces
suspendus parmi les branches,
attachés par des liens de remontrance,
comme des traîtres, des martyrs ?

C'est notre arbre à upas ; c'est l'arbre du sommeil
que rien ne brise ; c'est notre ombre
politique transcendante.
C'est l'arbre de l'Angleterre,
orageux et cerclé de fer, tumultueusement en repos.

La proximité surprise du lecteur vient aussi de l'apparition d'une couche historique plus récente, suppliciant les esclaves noirs que chante gravement Billie Holiday dans « Strange Fruit »¹². Le sens ultime de la scène, peut-être originelle sous les repeints sanglants successifs, ne se dégage que dans la seconde partie plus réflexive (réflexion et vision donneraient ainsi à ces deux poèmes une ordonnance croisée). Le démonstratif (« ces / suspendus ») n'a d'abord qu'une force d'attestation flottante. L'explication vient avec le « c'est », initial et décidé, de la seconde partie. Les deux démonstratifs se souviennent sans doute de l'heccéité (*thisness*) de Hopkins (l'un des compagnons généreux du livre), mais affirmée ici dans la clôture destructrice de soi, au lieu de la singularité prodigieuse du « juste »¹³. La découverte progressive des implications de la scène, avec de fréquentes suspensions de sens, détache maintenant l'aspect « politique » (au double sens philosophique et rusé) de la « terreur », associé tout de suite à du « transcendant ». Dans ses échos théologiques le mot fait retrouver le voisinage de Burke et son analyse d'une « terreur » qui se serait déportée de la nature vers l'histoire (mais ses *Réflexions sur la Révolution en France* contiennent aussi une analyse du sentiment de l'« horreur » face à des spectacles sanglants).

« Notre arbre à upas » apporte une explication tirillée probablement, dans l'esprit du lecteur, entre la proximité du possessif et l'éloignement exotique de cet arbre javanais empoisonné. L'espèce en est pourtant sans doute universelle, parente de celle du Livre de Daniel (4, 33), de l'arbre symbolique de la connaissance du Bien et du Mal, ou encore de celui de la Vie transformé en arbre de Mort, sinon en nouvel arbre de Vie portant comme « fruits » les « témoins / martyrs » christiques de la justice.

Le triomphe de l'amour remonte ainsi vers les origines de l'histoire humaine et avance jusqu'à l'actualité (comme le Rwanda, CXXIII), retrouvant des manifestations extrêmes du mal sans qu'elles apparaissent toujours à la surface du texte. L'image du « roc / stratifié » (LI), qui concrétise l'idée de « paysage moral », donc aussi de paysage historique, peut encore s'appliquer à une écriture où se superposent les couches de sens, non sans cassures ou exhaussements. Si le regard direct sur ces intensités sombres se révèle si rare, c'est que l'« attention » est tâche difficile. Le mot apparaît très tôt (XIV) en relation avec Malebranche. Mais à la différence de la « prière naturelle » adressée au principe de vérité en nous, le regard sur l'horreur se montre beaucoup plus douloureux ou trouble, pris peut-être entre le recul oublieux et l'attrait de la jouissance cruelle¹⁴.

Le recul humain face à l'horreur historique n'empêche pas son insistance objective et répétitive. L'idée de « retour » elle-même n'est pas sans revenir au fil de l'œuvre. On l'a vue apparaître dès le poème XI (« c'est à Daniel ... qu'on en revient (*returns*) »). Le mot a bien sûr plus d'une face. D'un côté, la terreur infligée aux Hébreux du Livre de Daniel semble se perpétuer près de nous, ou parmi nous, en ses brusques recommencements. D'un autre, ce Livre peut offrir, dans sa compréhension imagée de l'histoire, un horizon de sens qui transcende déjà le processus de répétition en montrant son mécanisme.

Les « nouveaux emblèmes (*standards*) de la terreur » sont aussi bien de vieux étendards rafraîchis que des degrés techniques et idéologiques rehaussant le fond archaïque.

« Phalange », juste après, signale un autre commencement ancien. Cette modernité de la « terreur » n'est sans doute neuve qu'en partie. Elle est plutôt de l'ordre du « vieux-nouveau » (CXXIII), même si la « *shoah* hébraïque » (CXXIII) constitue une sorte de référence du pire (« hébraïque » faisant peut-être un lien avec les Hébreux de Daniel plongés dans la fournaise). Cette vision longue de l'histoire pourrait aussi donner la raison de la relation si étroite entre attention et mémoire (CXVI), la mémoire devenant une forme d'attention au présent.

On peut en outre se demander si le retour du « vieux-nouveau » ne se traduit pas, plus abstraitement, en une « métaphysique / de la tautologie qui est à la fois *vaine / répétition* et *logique du monde* » (CXXV). Les italiques marquent une origine extérieure que l'éditeur fictif situe ostensiblement chez Wittgenstein. Le poète connaît la pensée du philosophe, mais plaçant la référence dans le cadre d'une « métaphysique / de la tautologie », il semble, du même coup élargir, ou quitter cette perspective analytique. On peut se souvenir, à cet égard, de sa discussion serrée de J. L. Austin dans son essai « Our word is our bond » paru dans *The Lords of Limit*. Hill y relève l'illusion de transparence à laquelle succomberait Austin lorsqu'il croit pouvoir affranchir le langage de toute ombre poétique et métaphysique¹⁵. Il n'est d'ailleurs pas impossible de songer, dans ce sentiment si vif d'une adhérence intersubjective, même historique, de l'expérience et de la parole, à une parenté limitée, de départ, avec l'école éthique de l'autre grande tradition philosophique du siècle qu'est la phénoménologie, même si le commandement silencieux au respect et à la justice « énoncé » par le visage d'autrui¹⁶ se trouverait ici presque structurellement enfreint. Et plus que la relation au visage, c'est la parole qui devient le foyer de vigilance éthique.

L'attention-mémoire à l'expérience du mal, en particulier comme retour ou répétition entraînant dans ses tourbillons le langage (d'où la résistance de Hill à ses automatismes suspects), porte l'auteur à un élargissement métaphysique et théologique de sa réflexion. Il est en effet probable que la « logique du monde » empruntée à Wittgenstein renvoie également à la notion néo-testamentaire de « ce monde » qui désigne, non la sphère cosmologique ou naturelle, mais celle des relations à autrui, le plus souvent perverties par le recourbement sur soi en cette sorte de « métaphysique / de la tautologie ». Cette « métaphysique » suspendue en fin de vers laisse aussi apercevoir sa part de vacuité que souligne l'adjectif dans la formule « *vaine / répétition* », juxtaposée et sans doute superposable à la première.

Une telle répétition « tautologique » paraît ainsi se rattacher au principe de l'« amour de soi » exclusif que nomme un poème ultérieur (CXXXIX). Le « vieux-nouveau » du mal ne parviendrait alors pas à rompre, même en ses paroxysmes historiques, une logique du même et son cours involutif. Si le titre de l'œuvre possède aussi un sens plein, on doit supposer qu'aux yeux de Hill cette logique n'est pourtant pas inéluctable. On rencontre un premier indice en ce sens au poème XXVI avec la tradition de « *laus et vituperatio* » (« perdue, redécouverte, / renouvelée (*renewed*) »). Contrairement au retour du « vieux-nouveau », « renouvelée » comporte une nuance nette de reprise ou regain. Mais un sentiment de discontinuité positive se trouve, apparemment, dès le second poème dans l'adverbe « *now* », proche ici de « désormais » (« Des fautes furent ici contractées, je suis maintenant convaincu : / auto-molestation de l'âme enfantine, serait-ce ça ? »), qui distend ou arrête l'emprise du passé grâce à un retour sur soi distanciateur.

Une expérience comparable se produit vers la fin de l'œuvre, au poème CXLIV, et

(en négligeant d'autres exemples) une correspondance ou un renfort peut s'envisager entre ces deux moments, le premier plus existentiel, le second plus philosophique après le long parcours personnel, historique, réflexif accompli entre temps. Dans le second cas l'enjeu porte sur le manichéisme¹⁷ et son inscription du mal dans la nature des choses. Cette conception se propose au poète (« manichéen ? ») au moment où va s'achever son parcours d'une histoire dont persistent à son oreille les bruits furieux. Mais le refus catégorique (« Non ») implique, comme énoncé accomplissant (*performative*), une rupture temporelle dont la portée peut rappeler le « maintenant » novateur du début, même si l'auteur doit s'y reprendre, se reprendre, non sans humour¹⁸, avant de réactualiser l'un des derniers psaumes (« *Lauda ? Lauda ? Lauda Sion ? LAUDA !* »).

Il se fait tout de suite l'objection d'un lyrisme de la facilité ou du désespoir (« cri lyrique ? » CXLV) et la rejette, non sans l'appui objectif qu'apportent les résistants allemands au nazisme (« Moltke, les deux Bonhoeffer, von Haeften »), placés en regard à la page précédente, plongés eux aussi dans la fournaise et renouvelant, même s'ils sont quatre, l'attestation des Hébreux de Daniel.

L'attention que *Le triomphe de l'amour* porte à l'expérience humaine lointaine ou récente, notamment dans ses flambées de terreur, l'amène ainsi à reconsidérer différentes visions de l'histoire. Si l'éventualité manichéenne interroge cette attention, celle-ci questionne à son tour (CXXIII) la croyance en une perfectibilité qui met en des moyens seulement humains l'espoir de réduire ou résorber le mal historique. L'un de ses illustres représentants anglais, même s'il appartient au cycle postromantique des Lumières, J. S. Mill, sous-estimait ainsi la nature du phénomène de Terreur et sa possibilité de « retour » lorsqu'il parlait de simples « aberrations temporaires »¹⁹. Le poète, on l'imagine, se situe encore moins « par-delà le Bien et le Mal » puisque le xx^e siècle a si peu éteint la question²⁰. L'« excès du mal » comme retour paroxystique s'accorde mieux avec l'idée kantienne d'un « mal radical » excédant lui-même la raison dans son origine²¹, encore que les poèmes n'évoquent Kant nulle part.

NOTES

1. *Job ou l'excès du Mal*, Paris, Grasset, 1978.

La présente étude abrégée, pour l'essentiel, un exposé fait à l'Université de Warwick dans le cadre du colloque Geoffrey Hill (23 mai 2001) qu'avait organisé Andrew Benjamin pour le Centre for Research in Philosophy and Literature.

Toutes les références sont à l'édition américaine (*The Triumph of Love*, Boston et New York : Houghton Mifflin Company, 1998). D'autres éditions comportent, semble-t-il par erreur, le sous-titre « poème ». Même s'il est peut-être discutable, le mot désignera ici chacune des parties de la « suite ».

Les traductions sont le plus souvent reprises, avec quelques corrections, des n° 9 et 13 (à paraître) de la revue *Conférence*.

2. E. Lévinas, *Totalité et infini*, Paris : Livre de Poche, 1990, p. 340. Cf P. Huneman et E. Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, Paris : Armand Colin, 1997, p. 128. L'ouvrage se trouve plus d'une fois à l'arrière-plan de l'étude.

3. M. Edwards, « La poésie impure (sur Geoffrey Hill) », *Conférence*, n° 9, Automne 1997, p. 235-247, et « Quotidian Epic : Geoffrey Hill's *The Triumph of Love* », *The Yale Journal of Criticism*, XIII, I (2000), p. 167-176.

J. Wainwright, « Geoffrey Hill : *The Triumph of Love* », *PN Review*, XXVI, 5 (mai-juin 2000), p. 13-21.

Je n'ai pu bénéficier de l'étude précieuse, mais connue

trop tard, de P. Walker, « "The Triumph of Love" : Geoffrey Hill's Contexture of Grace », *Sewanee Theological Review*, XXXIV, 3 (Pentecôte 2001), p. 275-298.

4. Ceci sans préjuger du bien-fondé de cette opposition, également contestée, que Nygren voit entre *eros* et *agapè* (*Dictionnaire critique de théologie*, dir. J.-Y. Lacoste, Paris : P.U.F., 1998, p. 37. Cf Max Scheler, *L'homme du ressentiment*, ch. 3). Mais G. Hill semble ici plus proche de l'arrière-plan luthérien, qui est celui de Nygren et, d'une autre manière, de Kierkegaard.

5. E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford et New York : Oxford UP, 1990, p. 64 (II, 5).

6. Ce cercle de Kreisau retient souvent l'attention de Hill. L'un de ses membres, le pasteur résistant Dietrich Bonhoeffer était déjà au centre de la vision de « Arbres de Noël » (*Scènes avec arlequins et autres poèmes*, Paris : Editions de la Différence, 1998).

7. Action passée, vision / mémoire, réflexion, écriture semblent souvent liées dans la poétique de Hill (sur une source possible de ce modèle v. l'étude jointe à *Le château de Pentecôte et autres poèmes*, Paris : Obsidiane, 1978, p. 50).

8. V. les analyses de l'expérience « auctoctone » ou « apatride » qu'offre J.-Y. Lacoste à propos de Heidegger, « En marge du monde et de la terre : l'aise », *Revue de méta-*

physique et de morale, n° 2, 1995, p. 185-200 – repris dans *Le monde et l'absence d'œuvre et autres études*, Paris : P.U.F., 2001.

9. Abdiel, présent comme lui dans *Le paradis perdu* de Milton, apparaît dès le poème XXIII, et c'est une sorte de *Paradis perdu* pratiqué ou existentiel que l'on trouve au poème XXVI.

Sur cette idée de théophanie en retrait v. les analyses de J.-L. Chrétien au ch. 1 de *Lueur du secret*, Paris : Ed. de l'Herne, 1985.

10. V. *Dictionnaire critique de théologie*, ouv. cité, p. 752.

11. Je dois à M. Edwards, M. Niqueux et M. Aucouturier les éléments de cette lecture.

12.

« *Southern trees bear strange fruit,
Blood on the leaves and blood on the roots,
Black bodies swinging on the southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.* »
(ponctuation ajoutée).

Le rapprochement est de V. Burling. L'important essai récent de Hill, « Language, suffering, and silence » (*Literary Imagination*, I, 2 (automne 1999)), qui évoque en ce sens certains « negro spirituals » confirme sa perception.

Les « liens de remontrance » suggèrent une résistance immobile où luttent les liens de l'esclavage, puis de la mort, et la protestation solennelle, quoique muette, de « remontrance ».

13. « *Selfless self of self* » dit le poème « Sur le portrait de deux beaux jeunes gens », explicitant l'idée du « juste » présente dans « Comme la martin-pêcheur flambe... » (v. « G. M. Hopkins et la terre singulière », *Conférence*, n° 4, printemps 1997).

14. La « sanglante volupté » que St Augustin diagnostiquait chez un ami épris des jeux du cirque (*Confessions*, VI, 8). Les 120 journées de Sade peuvent ainsi servir de cadre formel au recueil suivant, *Speech! Speech!* (Washington : Counterpoint, 2000), sans incohérence avec le chiffre, supérieur, des psaumes dans *The Triumph of Love*.

15. *The Lords of Limit. Essays on Literature and Ideas*, Londres : André Deutsch, 1984, p. 148-149.

16. *Totalité et infini*, ouv. cité, p. 238.

Toute la section (« Asymétrie de l'interpersonnel »)

mériterait une attention plus détaillée. La poétique de Hill paraît également convaincue que « la parole ne s'instaure pas dans un milieu homogène ou abstrait, mais dans un monde où il faut secourir et donner ». Mais l'asymétrie interpersonnelle est sans doute plus gravement compromise dans la perception de Hill.

17. Donc, selon l'historien des idées R. Brague, l'un des quatre grands modèles métaphysiques travaillant depuis longtemps la culture européenne (*La sagesse du monde*, Paris : Fayard, 1999, ch. 6).

18. Comme le remarque M. Edwards « LAUDA ! » laisse aussi entendre « louder » (« plus fort ! »).

19. *On Liberty*, New York et Londres : Norton and Company, 1975, p. 5.

Sur la nature de la Terreur v. l'article du *Dictionnaire critique de la Révolution française*, dir. par F. Furet et M. Ozouf, Paris : Champs / Flammarion, 1992. *Le passé d'une illusion* (Paris : Livre de Poche, 1995) envisage une forme de son « retour », non sans laisser poindre plusieurs fois l'idée d'un « mystère du mal » (ainsi p. 53) échappant, semble-t-il, à la rationalité de l'historien.

Certes J. S. Mill ne se hasarde pas à voir, à la manière de Spencer, eschatologie sécularisée et alors si influent, une « disparition finale du Mal » (cité dans A. Desmond et J. Moore, *Darwin*, Londres : Penguin, 1992, p. 394).

20. Comme elle le serait aux yeux d'une « aristocratie » qui peut « blesser, violenter » au besoin « le faible et l'étranger » conformément à la « volonté de puissance », au « fait primordial de toute l'histoire » (*Par-delà le Bien et le Mal*, Paris : 10 / 18, 1962, p. 209-210 (IX, 259) – la section suivante nuance le propos). Sans permettre la confusion avec les terroristes cavaliers, le poème XXVIII rappelle l'asymétrie de la connaissance du mal, pleinement réelle pour la victime, éventuellement dans sa chair. Son dépassement non abstrait ou « métaphysique » serait celui de More ou Southwell (XLV) affrontant la terreur pour soi.

21. *La religion dans les limites de la simple raison*, Paris : Vrin, 1979, p. 65-66. Kant situe son propos de « simple raison » en dehors du sens théologique propre au récit, plus symbolique, de la Genèse, pour ne retenir de celui-ci que sa valeur philosophique (« il suffit que ce sens soit vrai en soi », p. 66). Plus largement v. M. Vetö, « Note sur le mal radical selon Kant », *Le Mal. Essais et études*, Paris et Montréal : L'Harmattan, 2000.