

Michèle Draper

Le poème découpé dans l'œuvre de G. M. Hopkins*

La dynamique de la découpe des formes permet de manière essentielle pour G. M. Hopkins (1844-1889), l'un des plus grands poètes du XIX^e siècle, une réflexion sur l'apparition des figures. Cette réflexion s'amorce de manière significative, dans la prose descriptive des *Journaux* et dans les textes sur la philosophie grecque¹, en particulier dans une traduction partielle du poème de Parménide, au moment où apparaissent dans son œuvre les termes d'*inscape* et d'*instress*. À travers une analyse de la notion de découpe depuis les premiers écrits du poète, nous proposerons une lecture de l'*inscape* du poème.

Dans ses tout premiers écrits, Hopkins s'intéresse de deux manières à la notion de découpe² : par une pratique du découpage étymologique tout d'abord, qui prépare la poétique et la rhétorique des *Journaux* et des poèmes ; par le choix de cette notion comme figure essentielle de l'écriture, ensuite. La figure de la coupure devient alors à la fois le « lieu » limite de la mise en image – il s'agit ici en l'occurrence pour Hopkins de retracer le mouvement des formes naturelles – et la pierre de touche qui rend possible la théorie même des figures poétiques, la théorie du poème.

Dans les notes étymologiques, Hopkins s'intéresse à l'étymologie de la découpe par l'étude spécifique de plusieurs séries de mots : « *flick*, *fillip*, *flip*, *fleck*, *flake* », et « *shear*, *shred*, *potsherd*, *shard* »³. Les verbes « *flick* », « *fillip* » et « *flip* » (donner une chiquenaude, toucher – dans un ordre croissant d'intensité – notamment avec un fouet), et « *fleck* » (moucheter), signifient le coup ou la coupure en surface ; substantivement, « *fleck* » (petite tache, particule), « *flake* » (écaille, éclat, paillette) renvoient à la trace laissée ou au fragment détaché⁴. À la suite de « *shear* » (couper, cisailer), à l'origine

* Je remercie Philippe Beck et Eric Dayre pour leurs suggestions et leurs exigeantes lectures.

1. Tous ces textes, écrits entre 1862 et 1875 (date de composition du « Naufrage du Deutschland »), sont publiés dans *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, ed. H. House, completed by G. Storey, London : Oxford University Press, 1959. Pour plus de commodité, nous entendrons par *Journaux* l'ensemble des journaux publiés en deux parties dans cette édition : les *Early Diaries* (1862-1866), et le *Journal* (1866-1875). Pour les citations suivantes, les références inscrites dans le texte courant renvoient aux pages de cette édition.

2. Nous ne parlerons pas ici des *Sermons et Écrits spirituels* (1879-1888). Une reprise de la notion à partir de ces textes s'imposerait néanmoins.

3. *Journals and Papers*, pp. 11-12. Voir aussi pp. 25 et 31, où Hopkins donne l'étymologie de « *skill* » (l'habileté, le talent), à l'origine diviser, distinguer, qu'il relie à *scindere*, σχίζειν, couper, diviser.

4. Voici comment Hopkins définit ces termes : « *flick* signifie toucher ou frapper légèrement comme du bout d'un fouet, d'un doigt, etc. *To fleck* est un ton au-dessus de *flick*, signifiant encore toucher ou frapper légèrement (et laisser la marque de la touche ou du coup [en anglais, « stroke », également le trait ou le coup de crayon ou de pinceau, et le coup d'archet en musique, Ndt] mais d'une manière plus ample, moins délicate. De là, substantivement, *a fleck* est un morceau de lumière, de couleur, de substance, etc., comme s'il avait été formé ou produit par de telles touches. *Flake* est un *fleck* ample et décidé, une mince lame de quelque chose, un ton au-dessus. Leur connexion se voit plus clairement dans les applications de ces mots aux objets naturels que dans les explications. Il semblerait que *fillip*, généralement prononcé *flip*, soit une variation de *flick*, qui semble néanmoins lié à *fly* [voler], *flee* [fuir], *flit* [fuir, passer fugitivement, voleter], et qui signifie faire s'envoler. La clé de la signification de *flick*, *fleck* et *flake* est l'acte de frapper ou de couper [« striking or cutting »] la surface d'une chose de manière à en détacher un fragment ; dans *flick*, comme dans *to flick off a fly* [faire s'envoler une mouche d'une chiquenaude, Ndt], détacher quelque chose de petit ou de léger de la surface, tandis que *flake* est une mince écaille de surface. *Flay* [écorcher, dépouiller un animal, fouetter, enlever la peau, l'écorce d'un arbre, Ndt] est par conséquent lié, et peut-être *flitch* [débitier un flétan, les dorsales d'un tronc d'arbre, Ndt]. » (op. cit. p. 11, notre traduction).

« diviser », qui réfère à l'outil tranchant, à la coupure dans sa netteté, Hopkins relève « *share* » (partager), « *shred* » (fine coupure, lambeau), « *potsherd* » et « *shard* » (teson, fragment), « *shore* » (rivage) défini comme « terre coupée par l'eau », « *shower* » (averse), « une chute d'eau en petits lambeaux ou divisions »¹. Hopkins précise que la clé de ces découpages étymologiques réside dans l'application des mots aux objets naturels ; la variation (que Hopkins nomme également changement de ton) de « *flick* » à « *fleck* », où la modification vocalique correspond à une variation de sens², n'est clairement visible, dit-il, que dans la nature, où de telles coupures se trouvent taillées et dessinées (dans les vagues, les formations de nuages, le dessin des feuilles dans les arbres, etc.). Dans la recherche de ces définitions, Hopkins esquisse une méthode qui deviendra systématique dans les descriptions des *Journaux* : partout, Hopkins montre comment la division, la part du partage (*share*), à entendre aux deux sens de répartition et de séparation, est inscrite dans la nature.

Dans les *Journaux*, Hopkins fait aussi souvent référence à une autre sorte de découpe : celle du découpage anatomique ou de la coupure visible du corps (« *scar* », la cicatrice). Les parties du corps humain sont des métaphores des formes de la nature, et plus précisément des métaphores de leur démembrement (les participes « *vertebrated* » et « *membered* » reviennent fréquemment). On retrouvera ultérieurement dans ce vocabulaire la notion de « stigmaté » et la topique du sacrifice. On pourrait multiplier les exemples.

On se bornera ici à observer que le réseau des étymologies entrecroisées se tisse suivant un principe qui correspond strictement à celui de la différence découpée : les mots, différant à une lettre ou à un phonème près, sont isolés dans leur individualité, et constituent des « pièces », des parties qui vont reconstituer un langage poétique. La peinture par les mots (« *word painting* »), où pour ainsi dire chaque mot est un instrument et une couleur dans la palette, s'inspire largement des *Modern Painters*³ où Ruskin, suivant une démarche explicitement critique, recherche les formes dites parfaites de la nature, le dessin intérieur des choses, afin de démontrer la vérité des formes de l'imagination chez Turner. Hopkins inscrit une dimension critique analogue au cœur de sa pratique poétique. Les termes des *Journaux* soumettent la nature à la forme d'une description dont la vocation est conceptuelle ; et ces mots seront ultérieurement la matière des poèmes.

Dans ses descriptions et dans sa mise en image et en forme des choses créées, Hopkins privilégie les notions de division, de découpe tranchée, parce que cette question engage sa poésie. D'un certain point de vue, ce sont les segmentations et les découpages étymologiques qui seront source de signification pour elle. Poétiser consiste alors à faire de la mise en image d'une forme identifiée à la découpe – d'une forme découpée dans l'espace originellement sans forme – l'événement, l'apparition *dynamique* d'un contour. La nature in-forme de l'espace exige un découpage. Cette intervention impliquera une

1. Alan Ward (ibid., Appendix III, *Philological Notes*, pp. 514-515) précise que ces étymologies provenaient vraisemblablement de l'ouvrage de R.C. Trench, *On the Study of Words*, 10th ed., 1861, de la version révisée par Todd du *Johnson's Dictionary* (1818) et du *New dictionary of the English Language* de Richardson (1836-1837).

2. Alain Ward (ibid. pp. 509-510) remarque que c'est ce qui fait l'originalité des gradations vocaliques (en anglais, « vowel gradation ») de Hopkins. Ce dernier assigne aux degrés de relation entre les mots, non plus simplement une origine étymologique, mais une origine « tonale » (*flick* n'est probablement pas lié à *fleck* d'un point de vue étymologique). Ward précise que l'on rencontre ce type de liaison par le ton dans les mots d'origine onomatopéiques. Nous retrouverons plus loin la notion de ton, de tonalité, à travers le terme de *pitch*.

3. *Modern Painters* figure parmi ses projets de lectures en 1865 (ibid. p. 56). On trouve par ailleurs dans les *Journaux* des références à Turner, et à certains passages de l'ouvrage de Ruskin.

violence qui sera le risque du poème. Une telle poétique se situe donc, dans son premier moment, en dehors de la perspective de la forme finale. Que paradoxalement la poésie de Hopkins commence en dehors d'un espace régi par la dotation providentielle – ou une téléologie – de la forme, c'est ce que fait découvrir l'étude même de la notion de découpe.

Le sentiment profondément hopkinsien que l'espace pourrait n'avoir aucune forme tient au démembrement de la référence romantique à la cohérence organiciste de la Totalité. Chez Hopkins, la partie renvoie au Tout dans la seule mesure où il y a découpe de la partie dans le Tout : la synecdoque organiciste s'entend alors toujours comme diéresse. La métaphore comme figure du transport formateur du sens affectant la copule¹ est concentrée sur la figure de la coupure, de l'interruption du sens. Si la découpe est l'enjeu, le lieu même de la théorie poétique de Hopkins, il faut alors se demander comment la poésie pose le problème de son propre langage à travers l'image que le langage poétique lui-même découpe parmi les choses – et le langage découpe les choses, pour ainsi dire, structurellement.

En fait, Hopkins a lui-même problématisé la question de la forme poétique en forgeant les concepts d'*inscape* et d'*instress*. C'est la notion d'*inscape* qui nous intéresse plus particulièrement ici dans la mesure où l'*inscape* est à la fois la forme objective, ancrée dans le matériel (*shape*), et la recherche d'une unité intrinsèque du « contour intérieur » et « structurel » (*in-shape* : *in-scape*). L'origine du mot *scape* (comme dans « *escape* » ou « *landscape* ») a fait l'objet d'une correspondance entre Hopkins et le célèbre étymologiste Skeat².

L'*inscape*, qui est la découpe des formes, et permet l'apparition de la belle forme, ouvre l'espace de la représentation, problématisé la dualité du signe, en posant l'exigence de la séparation d'avec l'être, et remplace cette dualité dans une théorie de la signification poétique capable d'intégrer la scission, c'est-à-dire d'en être l'exact tableau, à la façon des tableaux nettement découpés des *Journaux*³. Les poèmes eux-mêmes pourront être lus comme les tableaux de la scission singulière qu'est chacun d'entre eux.

L'*instress* est la tension interne : *in-stress* (in-tension, ou *entasis*) ; c'est-à-dire la marque de l'intentionnalité⁴ qui fait qu'à travers la forme – ou plus exactement à travers la « découpe intérieurement tendue » – de leur être, les formes visent à autre chose qu'elles-mêmes. Dans les *Essais d'Oxford*, l'aller-retour entre le Monde et Dieu, la signification des choses, la possibilité du passage dont l'*instress* est le moteur et l'*inscape* l'événement, obéit à une logique en même temps binaire et ternaire, ou plus exactement trinitaire. Pour décrire ces deux logiques, Hopkins choisit une terminologie musicale : dans l'essai intitulé « Poetic Diction », les modes de signification se divisent en mode diatonique et en mode chromatique. Le premier correspond au mode de la séparation, de la division en formes dures et abruptes (antithèse, contraste, métaphore, comparaison), le second au mode des transitions douces (expression, ton, gradation, intensité).⁵ Comme sur l'échelle diatonique en musique, où les transitions d'une note à une

1. Cf. P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975.

2. Cf. *Further Letters of G.M. Hopkins*, ed. Claude Colleer Abbott, OUP, 1956, pp. 284-286 et pp. 431-432.

3. Cf. l'ensemble des reproductions, *Journals and Papers*, pp. 453-457.

4. Philippe Beck me signale la parenté entre l'*instress* et l'*Innigkeit* hœlderlinienne.

5. «... tandis que les facultés de la Fantaisie et de l'Imagination peuvent se ranger largement parmi ces deux genres, la Fantaisie appartenant plus spécialement à la classe abrupte qu'à la classe transitionnelle. » (*Journals and Papers*, « Poetic Diction », p. 85, notre traduction). Une partie importante de ce texte est citée par Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale*, « Linguistique et poétique », Paris : Les Éditions de Minuit, 1963, p. 235).

autre sont abruptes, en poésie les figures de signification s'organisent toujours suivant le principe de la dissemblance. La forme de beauté qui correspond le mieux à la poésie est donc la « beauté diatonique ». C'est ici que se noue la problématique de la figuration poétique, à travers les concepts d'*inscape* et de découpe. L'*inscape* implique la question d'une proportion de comparaison et de dissemblance donnant à la forme son caractère distinctif. Il thématise toute figuration poétique¹.

Événement, phénomène, *inscape*

Les *Journals* constituent une ébauche de la pensée ainsi que de la pratique poétiques hopkinsiennes – dans le détail, c'est-à-dire par un souci du détail de l'*inscape*, car l'enjeu de l'*inscape* est l'enjeu de la proportion et du détail. Le détail est une certaine proportion et la question de l'*inscape* est la question du degré de comparaison entre la réalité de la nature finie-infinésimale et l'infini. Dans ses *Journals*, Hopkins s'attache à rechercher dans la nature, à travers des descriptions minutieuses, les « types » qui la divisent. Hopkins ne se livre pas seulement à une classification par genres et espèces ; il met en évidence ce qui, dans les formes de la nature, rend chaque chose plus particulière en la différenciant. Il expose la configuration des formes à l'aide du vocabulaire de la géométrie (courbes, paraboles, lignes, carrés, angles). Sa méthode consiste toujours à voir comment les figures géométriques découpent ou inscrivent une division dans les objets naturels. Le verbe « inscrire » doit garder ici son sens plein d'inscription, donc de dessin, car ces formes prononcent, expriment, épellent l'individualité. Chaque forme ou découpe individuelle est belle dans la proportion également où l'une est modifiée, différenciée, modulée au contact de l'autre (« *modified* », « *differenced* », « *modulated* »), et enfin dans la mesure où chacune se distingue et s'individualise (« *distinguish* », « *individualise* »)².

L'analyse géométrique des formes s'accompagne de mots qui font image, de termes métaphoriques désignant le contour (« *outline* »), la bordure (« *skirting* »), le tranchant (« *edge* »), les plis (« *folds* »), les fissures (« *cleaves* », « *cleft* »), les modalités de l'aspect (« *siding* »). Un contour se découpe donc picturalement : la couleur, l'ombre et la lumière tracent un bord, définissent une forme (« *shape out* »), ou bien moulent (« *mould* »), et dans tous les cas, elles séparent et distinguent :

30 juin. Ce jour-là les nuages étaient beaux. À l'opposé du soleil entre 10 heures et 11 heures se trouvait le nuage échevelé représenté sur la page opposée. Les nuages se formaient en côtes horizontales répétées. Vue à distance la rectitude de leurs lignes était merveilleuse. Lorsqu'ils passaient à la verticale, ils étaient à peu près comme dans mon dessin de la page (maintenant) opposée, les côtes délicatement grenées, les déchirures

1. Michel Deguy a repéré un des traits essentiels, sinon le trait essentiel, de cette mise en jeu de l'*inscape* comme une « médiation, une image médiatrice, un schème de l'imagination transcendante mettant en scène le *il-y-a-monde*, œuvrant la synthèse entre les figurants de celui-ci et les métaphores ou « sens figurés » qui constituent le « sens propre » d'un terme, d'un syntagme, d'une langue. » (*Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris : Hachette, 1986, p. 106).

2. Je renvoie à R. Gallet (« Defining Hopkins's Notions and Perspective », *Gerard Manley Hopkins and Critical Discourse*, ed. E. Hollahan, N.Y. : AMS Press, 1993), qui fait une étude précise des notions d'*inscape* et d'*instress* suivant que l'une ou l'autre renvoie tantôt à l'idée de distinction, tantôt à celle d'individualité, ou aux deux réunies. La référence à l'individualité reste implicite dans les *Journals* (le terme « individualise » y est employé une fois, renvoyant à l'*instress* : *Journals*, p. 215).

ciselées¹ de courbes de dentelle et de nids d'abeille, dont les lois étaient exquisément tracées. Ils étaient ainsi au zénith. On voyait de temps à autre des morceaux de nuages équarris, disjoints et dépareillés [*squared odd disconnected pieces of cloud*], ainsi [*dessin*] comme s'ils avaient été séparés d'un tout perdu. Le bleu du ciel était très beau. Près du soleil, des membranes de couleur formant de larges barres, principalement rose (pâle) et bleu-vert, étaient prises dans le tissu d'une toile de nuage de la plus fine dentelle. Plus tard dans la journée, des mèches déchirées de nuage dominèrent comme ceci [*dessin*], etc. Des coins de ciel bleu. Des vrilles et des mèches de nuage.²

Ainsi la différence est doublement découpée : elle l'est sur ses deux bords (par son bord creux et son bord plein) faisant surgir les formes qui composent le vocabulaire hopkinsien, telles que les « *flakes* » (écailles, lamelles, paillettes), « *chinks* » (fentes), « *wedge* » (coin, et tranchant du coin), « *seams* » (coutures), « *blades* » (brins et lames).

Les *Journaux* réfléchissent ce mouvement de découpe dans le vif de la matière qui marque un bord. Hopkins suit en effet une démarche qui vise sans cesse à faire apparaître et à examiner le contour de la forme. De cette attention portée à l'apparition des formes découpées naissent dans les *Journaux* les termes de *scape* et d'*inscape*. L'*inscape* se constitue à partir du mot *scape*, qui vient remplacer le terme de « *shape* ». Ce déplacement traduit une progression dans la pensée du poète. Après avoir parlé de nuages formant des morceaux anguleux (« *clouds which I observed to form angled pieces* »)³ et de collines formées de plans stricts et de coins (« *hills shaped in strict planes and coigns* »)⁴, Hopkins emploie le mot *scape* pour décrire la draperie des tableaux de Holbein et de ses contemporains (« *square-scaped drapery* »)⁵. Le terme d'*inscape* apparaît ici associé au coin (« *Swiss trees are, like the English, well inscaped – in quains* » – ce qui souligne l'équivalence « *quain* » = « *scape* »). Hopkins semble ici vouloir faire de l'angle, du coin, ainsi que de l'étoile les repères de l'*inscape*. Gardner, dans une édition des poèmes⁶, donne de « *quain* » la définition suivante : « *angular excrescences of the conventional star-shape* » (excroissances angulaires de la forme étoilée conventionnelle).

Si les formes en arête, en coin, en carré ou en étoile, sont associées à la genèse des termes de *scape* et d'*inscape*, c'est d'abord parce que Hopkins recherche les formes abruptes de la nature. Le *scape* est forme extérieure et forme perçue, l'*inscape* est découpe intérieure et intrinsèque, dans les formes anguleuses, ou formes d'angles. Le *scape* est en quelque sorte le cadre, le contour qui met en évidence, et l'*inscape* est la limite, la ligne matérielle de la différence entre le contour et ce qui, intérieurement, n'est

1. Nous traduisons par « ciselées » le terme « *fretted* ». Il faudrait pouvoir restituer la polysémie du mot : le mot signifie dans son premier sens ronger (cf. l'allemand *fressen*), produire une forme par érosion, agiter (par exemple l'effet du vent sur la mer), d'où le sens figuré d'agitation de l'âme, d'inquiétude ; dans un deuxième sens (dérivé du vieux français *frete*, qui a donné *frette*) le mot désigne un ornement en treillis, un motif fait d'un entrelacs de lignes, d'où les sens verbaux de sculpter, chantourner, découper, et de diaprer, varier, diversifier. Cette seconde étymologie a donné un troisième sens, non moins pertinent dans le contexte hopkinsien : la touche ou la touchette sur un instrument à cordes, servant à marquer la position des doigts pour produire les notes.

2. *Journals and Papers*, p. 27. Ce texte était accompagné de dessins. Notre traduction.

3. *Journals and Papers*, p. 168. C'est également ici que le terme d'*instress* apparaît pour la première fois dans les *Journaux* (« *Query has not Giotto the instress of loveliness?* ».)

4. *Ibid.* p. 169.

5. Le seul titre que Hopkins mentionne est *Le Christ au tombeau* ; cette draperie découpée en carré est, dit Hopkins, la marque distinctive de la peinture allemande à l'époque de Holbein (*Journals and Papers*, p. 170, en date du 7 juillet 1868).

6. G.M. Hopkins, *Poems and Prose*, ed. W.H. Gardner, London : Penguin, 1988 [1^{re} ed. 1953], p. 249.

plus le contour. L'*inscape* est un rapport de proportion et un degré de ressemblance, une ligne césurienne qui inscrit la dissemblance, une ligne formée et formatrice, formelle et matérielle, sur la base même de l'expérience perceptive. C'est par cette limite, qui est dans le contour mais qui n'est plus le contour, et par le déplacement temporellement contourné ou retardé induit par le processus de la découpe, que l'universel se ponctue et se condense en devenant individuel et particulier.

C'est dans un texte intitulé « Parménides », datant de l'hiver 1867-1868 (c'est-à-dire quelques mois à peine avant la première occurrence de ces termes dans les *Journaux*), que les termes de *scape* et d'*inscape* apparaissent pour la première fois dans un contexte philosophique. Dans cette étude du Poème de Parménide, l'*inscape* et le *scape* sont associés à un double mouvement par lequel les modalités de l'Être et du Non-Être sont considérées comme leurs côtés, leurs versants. Le phénomène est à la rencontre des deux côtés. Cette rencontre est toujours une question de proportion :

Car le monde phénoménal [...] est le bord, le limbe, le chevauchement, le mouvement de mélange / de deux principes qui se joignent dans la forme visible [*scape*] de toute chose – probablement l'Être, considéré dans sa modification ou dans son *versant* [*siding*] d'unité ou d'Être particuliers, et le Non-Être, considéré dans son *versant* de Multiplicité. On peut les appeler tous les deux deux degrés d'*aspect*¹ dans l'échelle de l'Être. Le raccourci des figures et l'équivalence expliqueront toute différence possible. *L'inscape sera la proportion du mélange.*²

Le *scape* semble bien renvoyer à la forme des phénomènes, à l'enveloppe extérieure et visible des phénomènes définis comme bord (« *brink* »). Le « *scape* » renvoie au chevauchement (« *lapping* »), aux lisières ou franges (« *limbus* »), à l'entrelacs (« *run and mingle* »), que forme l'*inscape*. Le *scape* est découpage du monde phénoménal, et la dynamique de ce découpage est fournie par l'*inscape*, qui se constitue proportionnellement à la partie et au contour et par différence d'avec ce contour. Comme tel, l'*inscape* du *scape* (ou *phénomène*) n'est pas nécessairement visible, ou apparent. C'est un schème.

De plus, toujours dans le « Parménides », l'*inscape* qui contient en lui la notion de « *shape* » comme découpe est la proportion du mélange de l'Être et du Non-Être, eux-mêmes « deux degrés d'aspect » dans l'échelle ou la gamme de l'Être (« *two degrees of siding in the scale of Being* »)³, rapportant l'Un au Multiple, le Semblable au Dissemblable, le Même à l'Autre. En chaque chose, l'*inscape* est ce qui introduit la différence dans la chose et ce qui fait tenir ladite chose. Hopkins, au début du « Parménides », dit :

1. Nous traduisons « *siding* » (de « *side* », le côté) tantôt par « *versant* », tantôt par « *aspect* », qui est la traduction retenue par J.-P. Audigier et R. Gallet.

2. *Journals and Papers*, p. 130 (je souligne). Traduction J.-P. Audigier et R. Gallet, *De l'origine de la beauté, suivi de Poèmes et d'Écrits*, Paris : Éditions Comp'act, 1989, p. 63, légèrement modifiée.

3. Dans un texte inédit, Hopkins cite ce passage du *Sophiste* (253 b-c) où Platon définit la dialectique comme la science qui permet de savoir à quel point les choses sont en consonance ou en dissonance, grâce à la division générique, et par conséquent comme la science qui fonde le discours dialectique : « Eh bien, puisque les genres, nous en sommes convenus, sont, eux aussi, mutuellement susceptibles de pareils mélanges, n'aura-t-on pas nécessairement besoin d'une science pour se guider à travers les discours, si l'on veut indiquer avec justesse quels genres sont mutuellement consonants et quels autres ne se peuvent souffrir ; montrer s'il en est même qui, établissant la continuité à travers tous, rendent possibles leurs combinaisons, et si, par contre, dans les divisions, il n'en est point d'autres qui, entre les ensembles, sont les facteurs de cette division ? » (*Le Sophiste*, Paris : Les Belles Lettres, 1985 [1^{re} éd. 1925], nous soulignons). L'*inscape* comme « *proportion du mélange* » est, dans un sens, le *logos* dialectique lui-même, ce par quoi apparaissent la cohérence (voir infra), la connexion, l'accord ou le désaccord des choses, à l'image de l'art de la combinaison des lettres, à savoir la grammaire (cf. *Sophiste*, 253 a). L'*inscape* est bien la configuration du poème en ses multiples divisions, jusque dans la prosodie de ses voyelles (ou dans le rythme de ses éléments), dans sa dièrésis « comme figure d'infini dans la diction » (Michel Deguy, *Choses de la poésie et affaire culturelle*, p. 110).

«... *how fast the inscape holds a thing* » (avec quelle fermeté l'inscape tient une chose attachée¹, adhère à la chose). On notera ici l'ambivalence sémantique de « *fast* » qui évoque la rapidité, voire l'instantanéité de l'événement de cette cohésion, en même temps que sa fermeté : la co-hérence même d'une cohésion, au sens étymologique de l'adhésion, « d'adhérer ensemble ».

Pierre Leyris, dans l'introduction à sa traduction des *Poèmes accompagnés de proses et de dessins*², propose comme traduction d'*inscape*, « dessin », « motif intime », ou « schème intrinsèque : schème de l'intrinsèque ». Cette traduction doit être considérée comme l'expression du résultat de ce qu'est l'*inscape*, et elle ne rend peut-être pas la dimension dynamique de ce schème, plus exactement le processus de schématisation comme in-tension.

Une image de Hopkins lui-même³ expose peut-être non pas simplement le résultat, mais le mouvement constitutif de ce schème : il s'agit du rapport de la main au gant. La main se glisse dans le *scape*, et lui confère sa mobilité, sa possibilité vivante et plastique, son individualité ; en même temps le *scape* va comme un gant à l'*inscape*, lui confère son contour, sa visibilité ou son phénomène extérieur. Le phénomène invisible, mais sous-entendu, c'est la main dans le gant, l'*IN-scape* dans le *scape* ; et de la même manière encore le *scape* devient comme la main, aussi individuel que la main puisque la main l'anime, le meut, et lui donne forme, pour ainsi dire organiquement, y compris dans les plis ultérieurs du tissu du gant. Toutefois, l'objet « concret » est l'idée dans le nom, la main dans le gant, car l'abstraction du seul Nom est aussi redoutable que celle de l'Idée pure. Néanmoins, et c'est encore la particularité de la métonymie hopkinsienne, contenant et contenu, contour et « motif intime », *scape* et *inscape*, gant et main, nom et idée sont tout à fait séparables, dans la mesure où chacun est intrinsèquement déjà découpé : le gant n'est pas une peau mais une seconde peau, une peau essentiellement découpable, mais non moins découpable que la main ou que l'Idée elles-mêmes. Et de fait, nous retrouvons plus loin les images de la peau coupée et du stigmaté⁴, ainsi que le « déjà » de la temporalité qui est propre à ces « figures », s'agissant de l'*inscape* dans *Le Naufrage du Deutschland*.

Théorie du contour et sens de la forme abrupte

La théorie de l'image chez Hopkins (qui recouvre et déplace dans le même temps la théorie rhétorique des figures du discours) soulève le problème de la représentation ou de la représentabilité à partir d'une tradition platonicienne. Les principaux textes fondateurs de sa théorie de la beauté s'intitulent ici « De l'origine de la beauté : un dialogue platonicien », et « La position de Platon par rapport au monde grec ». L'autre tradition à laquelle Hopkins se rattache, à partir de 1872, est celle de la scolastique et plus parti-

1. « *Fast* », traduit la fermeté du lien (« *fasten* », attacher).

2. G.M. Hopkins, *Poèmes accompagnés de proses et de dessins*, trad. P. Leyris, Paris : Seuil, 1980 [1^{re} éd. 1957].

3. G.M. Hopkins, « Notes on the History of Greek Philosophy », unpublished Oxford Essays, cités par T.A. Zaniello, « The Tonic of Platonism : The Origins and Use of Hopkins's « Scape » », *Hopkins Quarterly*, 1991. Dans ce texte, la main, c'est l'Idée, et le gant, c'est le Nom, au sein d'une confrontation entre réalisme et nominalisme.

4. On pourrait parler du fétichisme métaphysique, chrétien, de Hopkins : obsession de la marque sacrée de l'absence, fétichisme de la mémoire, que l'on retrouve au cœur de la revalorisation de la notion d'imagination depuis Aristote. Le stigmaté comme mémoire-empreinte de l'image, de son symbole. « Tautologie + figuration = tautégorie », équation posée par Michel Deguy dans « Témoinage » (*Holderlin*, Les Cahiers de l'Herme n° 57, Paris, 1989, pp. 131-142). C'est l'axiome même de la mémoire.

culièrement celle du réalisme scotiste. Ce détour par la théorie est pertinent à double titre : dans la mesure où la méthode dialectique platonicienne est une théorie de la division, et dans la mesure enfin où l'héritage tragique contenu dans la dialectique sera également compris dans le discours scolastique, ainsi que dans le projet poétique de Hopkins.

Dans son pseudo-dialogue platonicien, cherchant à déterminer la différence entre la poésie et la prose, Hopkins se défend en apparence de vouloir soumettre la définition de la poésie au « couteau » de la méthode dialectique :

« ...Quelle différence de principe existe-t-il donc entre la prose et la poésie ? [...] »

Le professeur répond :

« Ah, mon ami, c'est un point sur lequel je dois m'attendre, je le sais, à ce qu'on m'accable de critiques plus que sur tout autre. Je prévois qu'on va m'infliger une kyrielle de définitions sublimes et faciles de la poésie, que la Poésie est ceci, et que la Poésie est cela, que par un trait d'esprit superficiel je ne dois pas chagriner l'esprit du Poète, car je ne puis le sonder, que cette divine faculté ne doit pas être rabaisée au microscope et au scalpel, que chaque fois qu'une fleur s'épanouit et dédie sa beauté au soleil, là il y a de la Poésie, que je suis un Positiviste (ce à quoi je n'ai en un sens aucune objection), que je suis un abject tripoteur qui irait fureter et herboriser sur la tombe de sa propre mère, que je suis ce charognard qui n'attend (si tant est qu'il attende) que l'occasion de dépecer le cœur du Poète en présence de la foule, que je suis un Philistin spécieux de la pire espèce, que Shakespeare et Wordsworth et Tennyson et beaucoup d'autres ont jeté sur moi leur malédiction, que ma seule récompense sera de finir rongé, ratatiné, racorni, sous l'effet de la haine des haines, du mépris des mépris, dont le Poète, le Poète par excellence authentique et idéal, m'accablera. »

Et il termine en disant :

« Ma foi, j'ai bien l'impression de m'être laissé aller, dans mon énergique prédiction, à donner une description vive et poétique de cet effet final. »¹

Ce texte ironique et radical renvoie à l'encan le rêve d'une poésie qui croit pouvoir se passer de sa théorie – c'est-à-dire de sa découpe dialectique. Dans le même temps, et c'est toute son ironie, il prend bien soin de marquer les limites de toute définition théorique, et ainsi, indique à la découpe dialectique du poème qu'elle doit également annoncer le quasi-sacrifice de sa théorie et de ses définitions dialectiques. C'est ce sacrifice qui s'annonce subrepticement dans la ligne métaphorique du scalpel (« *dissecting knife* »), et du charognard (« *carrion vulture* ») que l'on retrouvera dans la suite du texte.

La découpe dialectique de l'essence de la poésie commence ici par la redéfinition du rapport de mutuelle appartenance entre la poésie et la prose déjà énoncée par Wordsworth en 1800 et 1802 dans la préface des *Lyrical Ballads*. Elle consiste à préciser cette

1. *Journals and Papers*, « On the Origin of Beauty », pp. 106-107. Traduction J.-P. Audigier, op. cit., p. 39-40, légèrement modifiée. Ce texte date de mai 1865.

distinction à l'aide d'une théorie de la division poétique suivant les formes abruptes, suivant le principe du parallélisme (hérité de la tradition de l'exégèse poétique biblique depuis Robert Lowth¹) qui est lui-même un mode diatonique que Hopkins opposera au mode de la transition chromatique. C'est bien une division du poème dans et comme sa forme même, une découpe du poème, sous la forme d'une antithèse et d'un parallélisme internes à sa propre cohérence, que Hopkins tente d'opérer à travers le discours du professeur dans ce texte fondateur de sa théorie.

Hopkins achève son dialogue par l'analyse du poème de Richard Garnett intitulé « The Nix » qui lui permet d'illustrer le principe fondamental du parallélisme antithétique de la manière suivante :

« ...Je veux simplement dire que les œuvres d'art sont composées, ayant unité et subordination ; n'en est-il pas ainsi ?

– Certainement et chacun des éléments coordonnés a une unité propre par rapport à ceux qui lui sont subordonnés.

– Exactement et venons-en à ce travail de charognard, à ce dépeçage anatomique de la dernière strophe. De l'ensemble de cette strophe nous pouvons faire deux morceaux inégaux, l'un constitué par le premier vers, et l'autre par le reste de la strophe. Ceux-ci forment l'antithèse entre la Nixe et la jeune fille. *Chaque morceau peut à son tour être démembré*, le premier en « She smiles in scorn » et « She disappears », et le second, d'une articulation plus riche, d'abord en deux membres inégaux dont le premier est constitué par le deuxième vers de la strophe et le second par les deux derniers vers, *chacun de ces vers pouvant ensuite être divisé à son tour.*

And here I sit and see no sun

est exactement semblable à

She smiles in scorn, she disappears

sauf que dans ce dernier l'absence de "and" renforce l'antithèse. »²

La méthode dialectique est donc ici appliquée pour redéfinir ce qui fait la matière des figures rhétoriques de l'antithèse et du parallélisme en poésie ; lesquelles viennent fonder le mode *poétique* comme mode de la *division* de la forme poétique et des figures du poème. Hopkins donne également ici une méthode de lecture. Mais le « théoricien-vautour » qui dissèque le cadavre du poème et s'en nourrit, est à son tour – dans la logique d'une ironie qui se renverse – lui-même en passe de devenir victime, sacrifié sur l'autel de la Poésie qu'il a réduite en poésie : « *let me spell poet with a little p and perish.* » (« j'écirai poète avec un *p* minuscule, dussé-je en périr »³). La découpe anatomique, appliquée cette fois à la poésie, est l'enjeu de la dialectique et de la poésie : elle est leur enjeu à toutes deux, et dans le même temps. C'est encore pourquoi la poésie de Hopkins interroge la tension qui est au cœur du poème de la dualité ontologique, car le poème contient, c'est-à-dire « propor-

1. Bishop R. Lowth, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trad. G. Gregogy, 2 vol., London : J. Johnson, 1787. La poésie hébraïque à travers le modèle du parallélisme antithétique relève donc plutôt du domaine de la Fantaisie diatonique.

2. *Journals and Papers*, p. 114 (nous soulignons). Traduction J.-P. Audigier, *op. cit.* p. 50, légèrement modifiée.

3. Trad. J.-P. Audigier, *op. cit.* p. 40.

tionne » la dualité entre Dieu et le Monde, entre le Fini et l'Infini, la Présence et l'Absence, le Virtuel et le Réel, le Même et l'Autre, l'Être et le Non-Être.

Dans la tension douloureuse que soutiennent poésie et dialectique, une tension dont la proportion est l'*inscape* du poème, la poésie et la dialectique théorique existent de manière unitaire et dissociée par un partage mutuel. Le parallélisme antithétique inscrit chez Hopkins l'énigme de l'essence de la poésie : celle du déchirement, du démembrément théorique qui l'affecte. Au sens propre, ce sacrifice est l'aune de la possibilité du poème. Or, Hopkins montre que ce sacrifice est la difficulté (l'impossibilité) pour la poésie d'exposer et d'intérioriser le Mystère de la Trinité divine. La poésie est ici littéralement fondée sur la dissociation, sur la séparation. Mais est-ce un fondement ? C'est toute la question de l'écart entre le poète métaphysique et le poète théologien.

Dialectique ou sacrifice du poème

Dans un article intitulé « La découpe du poème »¹, Jesper Svenbro montre que la métaphore de la découpe du corps pendant le sacrifice sous-tend la méthode de la division dialectique, en même temps que la métrique. Les métaphores de la découpe, employées à plusieurs reprises par Platon, s'organisent à partir d'un passage du *Phèdre*, où le discours est comparé à un corps. Socrate dit clairement que le Logos doit être constitué comme un corps, et que le corps du poème constitue un corps métrique :

Le modèle du métricien est donc le *mageiros*, le boucher-sacrificateur, dont la technique incisive suit des principes que Platon nous explicite en deux occasions. Tout d'abord dans le *Phèdre*, quelques pages après le passage que nous avons cité. Il y est question de la méthode dialectique, pour laquelle il y a deux manières de procéder : la première, c'est « vers une forme unique mener [...] ce qui est en mille endroits disséminé », et cette méthode s'appelle la *sunagôgè*, le « rassemblement ». L'autre est désignée par un terme que nous avons déjà rencontré (et qui a une connotation sacrificielle nette), à savoir *diairesis*, ou « division », méthode que Socrate définit comme la capacité « de découper par espèces, en observant les articulations naturelles ; c'est de s'appliquer à n'en casser aucune partie et d'éviter les façons d'un mauvais *mageiros* » (*Phèdre*, 265e).

Svenbro poursuit :

Si la *sunagôgè* se rapporte à la *diairesis* comme le « faire » au « défaire » dans le domaine de la poétique, l'exposition de la *diairesis* vient aussi compléter l'image de la « constitution corporelle du discours » qu'elle suit de si près. On arrive à une compréhension de ce qui est constitué, dit Platon, à travers l'acte du défaire. Le paradigme du défaire, c'est la *diairesis* sacrificielle.²

1. J. Svenbro, « La découpe du poème, Notes sur les origines sacrificielles de la poétique grecque », *Poétique*, n° 58, pp. 215-232.

2. Ibid. p. 223. On trouve la même idée dans l'exposé de ce qu'est un sacrifice rythmé, dans le texte de J.-L. Durand, « Du rituel comme instrumental », (in *La cuisine du sacrifice*, Bibliothèque des Histoires, Paris : NRF, 1979, p. 171) : « Quand tout fut prêt, le maudit des dieux, l'inferral *mageiros*, empoigna ensemble deux de mes compagnons et les immola *non sans rythme* (rhythmoi tini), égorgeant l'un sur la panse de bronze du chaudron, tandis que l'autre, le saisissant au bout du pied par le talon, d'un choc contre la pointe aiguë d'un quartier de roc, il lui fit jaillir la cervelle. » (Euripide, *le Cyclope*, 396-402) ; nous soulignons.

C'est donc rythmiquement, dans le procès temporel de la dialectique, que la taille littéraire et dialectique de la matière du discours s'opère. Cette incise et cette découpe rythmiques recherchent la comparaison, la proportion, l'analogie, la mise en rapport, et donc la différence des parties au tout. L'analogie de proportion est un effet de diérèse suivant un mode qui contient la rupture du rapport entre la partie et le tout : le mode du rapport symbolique de l'œuvre à elle-même est son impossibilité scandée.

La structure analogique, l'inclusion rythmique des termes de la comparaison et le rapport rythmique de ces termes permettent en partie d'expliquer la lecture de Parménide, et notamment l'attention très grande que porte Hopkins aux similitudes existant entre le texte de Parménide et les textes de Platon, et, au-delà, entre Parménide et le Réalisme scotiste. Ce que Hopkins admire dans Platon, c'est la dialectique des analogies et des parallélismes, dans la mesure où cette dernière s'affirme toujours au plus près des figures antithétiques. Le travail de l'antithèse puis de l'oxymore est ce qui est considéré comme la preuve de la rigueur dialectique de Platon (que Hopkins appelle également sa « mélancolie » – mais il ne peut être question de cela ici).

Or, si l'essence de l'analogie, c'est l'antithèse, le poème de Parménide devient bel et bien le texte essentiel en regard des fragments d'Héraclite, et ce, devrait-on dire, dans la mesure où la tension entre l'Être et le Non-Être, la séparation entre l'Esprit et la Matière, la Différence et l'Unité, ne cesseront d'intervenir dans l'interprétation hopkinsienne du Réalisme philosophique de Duns Scot¹. De même encore, Hopkins dit de Platon :

Il fait taire les rhéteurs et montre comment l'art oratoire masque les sophismes, et il chasse les poètes de sa République ; pourtant, son enseignement est si profondément associé à ce qui dépasse la rhétorique pour atteindre la poésie, les suggestions indéfinies de la métaphore, voire même la diction semi-rythmique dont parle Aristote : et les idéaux qu'il souhaite que nous acceptions, comme l'amour qui n'est pas de ce monde, sont plus convaincants grâce aux images qu'il nous en donne.²

Cet espace mythique, ce qui dans Platon fait se rejoindre l'essence mystique et l'essence poétique, se trouve réinscrit dans le mythe chrétien par le néo-platonisme. Ainsi, le Mystère de l'incarnation trinitaire et la Mystique ne sont pas séparables de l'art sacrificatoire de la découpe : le voutour du dialogue platonicien sera à son tour la matière d'un des derniers poèmes d'Hopkins, datant des années 1885-1887. Le poème 159 des « Sonnets terribles » décrit le démembrement du corps du poète :

Non, je ne veux, putride réconfort, Désespoir, pas me repaître de toi,
Ni défaire, si lâches qu'elles soient, ces ultimes fibres de l'homme

1. Le réalisme scotiste ne sera pas l'objet de cette étude, et je n'étudierai pas ici le problème de l'individuation scotiste chez Hopkins ; la lecture de Duns Scot est inséparable d'un trajet spécifique préalable dans la philosophie grecque. Un terme comme *pitch*, déjà présent dans la terminologie descriptive et musicale des *Journaux*, viendra compléter le vocabulaire tensionnel de l'inscape ; *pitch*, l'« acuité » selon René Gallet, terme éminemment polyphonique (glosé par J.L. Houdebine comme « hauteur », « sommet », « diapason », « timbre »), est placé dans le contexte scotiste de l'« heccéité ». Dans un écrit spirituel intitulé « Sur la personnalité, la grâce et le libre-arbitre », Hopkins écrit : «... ainsi le pitch est de manière ultime, la simple positivité, ce par quoi l'être diffère de rien et du non-être, et est plus qu'eux » (*The Sermons and Devotional Writings of G.M. Hopkins*, ed. Christopher Devlin, S.J., 1959, p. 151) ; notre traduction (nous soulignons). Il faudrait insister sur le fait que le *pitch* n'est l'heccéité que dans son état ultime ; dans son édition des *Ecrits Spirituels* de 1959, Christopher Devlin souligne prudemment : « le *pitch* n'est pas exactement cette *ultima realitas entis* positive que Scot appelle l'heccéité » (p. 350). Sur ce point délicat, voir René Gallet, *G.M. Hopkins ou l'excès de présence*, Paris, Fac éditions, 1984, p. 59 et Jean-Louis Houdebine, « Le jaillissement de la singularité », dans *Jean Duns Scot, ou la révolution subtile*, éd. Christine Goémé, Paris, Fac éditions, 1982, p. 53.

2. *Journals and Papers*, « The Position of Plato to the Greek World », p. 117. Notre traduction.

En moi, ou, harassé, crier « Je n'en puis plus ». Je puis ;
Puis quelque chose, espérer, souhaiter l'aube, ne pas choisir de ne pas être.¹

Or cette destinée poético-mystique que nous livre l'histoire du sujet dialectique est, comme telle, ce qui, pour Hopkins, ouvre l'espace de l'apparaître des choses. La représentation poétique de cet apparaître est un espace négatif, un déni d'être, un espace incertain qui se dérobe parce qu'il se déchire. Dans l'espace de la présentation, le signe écarte et sépare les choses pour les définir, faisant pour ainsi dire rentrer et sortir l'espace de soi-même par fraction. La méthode maïeutique de l'apparaître suppose toujours la constitution d'une limite comme ligne de rupture, de disruption.

L'*inscape* du poème est donc bien un schème. Sans être soi-même de l'ordre de la figuration, ni même du figuré, il est ce qui, dans le poème, permet l'apparition des figures. Dans « Poetry and Verse », Hopkins définit ainsi la poésie :

La poésie est discours configuré pour la contemplation de l'esprit par le moyen de l'écoute ou discours configuré de manière à être entendu pour lui-même, et pour son intérêt propre, même par delà et au-dessus de son intérêt de signification. Une certaine matière et une certaine signification lui sont essentiels, mais seulement comme un élément nécessaire pour soutenir et employer la forme qui est contemplée pour elle-même (la Poésie est en fait du discours seulement employé à porter l'*inscape* du discours pour l'*inscape* lui-même – c'est pourquoi il faut insister sur l'*inscape*. Si donc ceci peut se faire sans qu'il soit répété, que l'*inscape* apparaisse *une fois* suffira à l'art, à la beauté et à la poésie, mais il faut alors du moins comprendre l'*inscape* comme tenant suffisamment par soi-même pour pouvoir être copié et répété. Sinon / la répétition, le *faire souvent* [*oftening*], le *faire encore et à nouveau* [*over-and-overing*], le *faire après* [*aftering*] de l'*inscape* doivent avoir lieu afin de le détacher pour l'esprit et sous cet éclairage, la poésie est du discours qui prolonge [*after*s] et réitère [*oftens*] son *inscape*, discours couché dans une figure réitérative [*repeating*], et le vers est son parlé ayant une figure réitérative.) Le vers est (*inscape* de son parlé, et non de mots parlés, ou discours employé à porter l'*inscape* du son parlé – ou dans les mots habituels) discours qui répète entièrement ou partiellement la même figure de son. À présent il y a du discours qui répète entièrement ou partiellement la même figure de grammaire et il peut être configuré de manière à être entendu pour lui-même, et pour son intérêt propre, par delà et au-dessus de son intérêt de signification. Alors la poésie peut être couchée en ceci, et par conséquent toute poésie n'est pas vers mais toute poésie est soit du vers, soit elle relève de ceci ou d'un développement plus poussé de ce qu'est le vers, à savoir du discours qui répète entièrement ou partiellement une certaine sorte de figure qui est par delà et au-dessus de la signification, du moins la signification grammaticale, historique et logique [...] Cette figure peut être répétée régulièrement, continûment, comme dans le rythme ABABAB, ou de manière intermittente, comme dans l'allitération et la rime ABCDABEFABGH. Le premier donne plus de ton, de transparence [*candorem*], de style, de pureté, les dernières plus de brillant, d'étoilement [*starriness*], d'angularité [*quain*], plus de perlé [*margaretting*].²

1. *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins*, ed. N.H. Mackenzie, Oxford : Clarendon Press, 1990, p. 183. Traduction J.-P. Audigier et R. Gallet, *op. cit.* p. 105, légèrement modifiée.

2. *Journals and Papers*, « Poetry and Verse », pp. 289-290 (notre traduction). Ce texte est cité par R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, « Linguistique et poétique », Paris : Les Éditions de Minuit, 1963, p. 221 : « Gerard Manley Hopkins, qui fut un grand pionnier de la science du langage poétique, a défini le vers comme « un discours répétant totalement ou partiellement la même figure phonique ». La question que Hopkins pose ensuite : « Mais tout ce qui est vers est-il poésie ? » peut recevoir une réponse définitive à partir du moment où la fonction poétique cesse d'être arbitrairement confinée au domaine de la poésie. » Hopkins joue un rôle essentiel dans l'élaboration de la notion de fonction poétique chez Jakobson, notamment

L'apparition d'une figure est figure dans son mouvement ou la temporalité de sa découpe, en tant que la figure est découpage du poème en strophes, en vers, en mots, rimes, allitérations, assonances, césures, contrepoints et rythme. La syncope découpe l'intermittence des figures en les faisant différer les unes des autres, et d'abord, dans le mouvement de leur constitution, en les faisant différer d'elles-mêmes. Les formes abruptes du poème détachent la forme dans l'esprit et donnent au poème sa beauté, son éclat, son « caractère étoilé » (« *starriness* »), son « coin » d'arête (« *quain* »), et son « perlé » (« *margaretting* »)¹. Le tissage des sonorités des voyelles et des consonnes par exemple, et la rigueur formelle du sonnet confèrent sa découpe caractéristique au poème. On retrouve là les termes qui coïncidaient avec l'apparition des termes de *scap*e et d'*inscap*e dans les *Journals*. Le diatonisme apparaît donc bien comme le mode propre de l'*inscap*e, et avec lui, le schème de formation repose sur l'apparition des discontinuités, des spécificités structurelles, sur la nécessité de la fragmentation. Cette nécessité n'est autre, selon Hopkins, que celle de la Métaphysique à venir :

[...] une philosophie du flux opposée au platonisme [...] ne peut susciter contre elle autre chose que le platonisme. Et ce dernier, ou plus exactement le réalisme, reviendra peut-être bientôt.

[...] on peut regarder longtemps certains tableaux sans en saisir ou tenir l'ensemble, tandis que, dans la composition de certains autres, l'esprit est frappé par une conception de l'unité impossible à déloger. Ces choses ne s'expliquent point par la théorie d'un chromatisme ou d'une continuité purs : les formes possèdent, dans un sens ou un autre, une existence absolue. On peut donc soutenir que les espèces sont fixées, et doivent être fixées sur la corde, seulement à des distances déterminées, et que le principe de développement ne pourra agir que lorsque ces conditions précises seront remplies. Établir ces écarts, et indiquer le moyen de les exprimer mathématiquement, ou *quasi* mathématiquement, sera l'une des tâches de cette métaphysique.²

Le partage fragmentaire du rythme

Démembrement, coupure, découpe, tous ces termes exposent donc que la découpe est aussi la découpe d'un sacrifice. Nous avons signalé les nombreuses métaphores du démembrement dans les *Journals* et dans les poèmes de Hopkins. Dans *St Winefred's Well*, par exemple, le sacrifice est figuré métonymiquement par des lettres de sang :

ce texte et « Poetic Diction ». M. Deguy cite et interprète « Poetry and Verse » comme suit : « Parole articulée de manière à être entendue pour elle-même à travers l'élément essentiel de la signification : la forme propre à ce dire, forme rythme et conformation rhétorique offrant une espèce de miroir où l'esprit se réfléchit, contemple par figures sa capacité, se représente par la configuration de discours et dans la fable du sens. » Plus loin (p. 103) l'auteur, parlant de la formule de Benveniste « considération d'intervalles et de retours pareils », poursuit : « quoi que ce soit, donc, qui retourne, et après les intervalles de sa syncope (ou d'absence qui, avec sa présence, compose son étance), cela est dans la mesure où cela bat de manifestation et de disparition de soi – « pareillement », semblablement, mêmement, « comme » – comme tout à l'heure, comme avant, comme bientôt : chaque chose est ainsi traversée de son être-comme elle-même, revenant à soi, régulièrement, également. » (*Choses de la poésie et affaire culturelle*, « Figurer le rythme », Paris : Hachette, 1986, p. 102).

1. « Margaret », ou « margarite », au sens étymologique, du grec *margarites*, perle, peut-être, à l'origine, en sanskrit, le bouton de la fleur (*Webster's New World Dictionary*). « Margarite », désigne également en anglais un cristal ou un matériau cristallin, rencontré dans certaines roches ignées, fait de rangées de masses microscopiques, semblables à des perles (« *a crystalline material, occurring in some igneous rocks, consisting of strings of tiny, beadlike masses* ») (*ibid.*).

2. *Ibid.*, « The Probable Future of Metaphysics », p. 120. Traduction J.-P. Audigier et R. Gallet, *op. cit.* p. 56, légèrement modifiée.

Quel coup le bras droit de Caradoc a-t-il assené ?
Quoi fait ? Tête d'une rebelle
Il a coupé ; écrit, sur des membres charmants,
En lettres de sang, des leçons d'ardeur, de vengeance ;¹

On retrouve la même image dans *The Wreck of The Deutschland* au moment du sacrifice de la grande nonne :

Cinq ! Le seing, le gage
Et chiffre du Christ souffrant.
Remarquez cette marque d'œuvre humaine
Dont le nom est « sacrifié ».
Mais il la grave lui-même en écarlate sur ses promis,
Saisis-d'avant-le-temps, les plus chers de choix et de prix –
Stigmate, signal, empreinte quintefoliée
Pour inscrire sur la toison de l'agneau, pourprer les flocons de la rose.²

Le sacrifice est donc littéralement inscrit dans la lettre du poème : le sémantisme de l'impression et de la trace est redoublé de multiples fois (« chiffre », « marque », « stigmate », « inscrire »). L'inscription est redoublée par la marque de l'intentionnalité dans la mesure où la trace écrite renvoie toujours à un autre puisqu'elle fait signe, et ce signe est « gravé » sur ceux qui sont « *before-time-taken* », pris dans une intentionnalité qui inscrit également l'*in*-temporalité du signe comme processus qu'est, ou qu'était le poème ; c'est-à-dire que le poème consiste à faire du signe le temps *saisi, ou pré-saisi-d'avant-le-temps*, le dès-toujours dans l'instant même, une syncope méthodique et détaillée à la syllabe près.

Il faudrait analyser maintenant ce que signifie la notion d'*instress* chez Hopkins. L'*instress* est lié à la violence qui sous-tend cette poésie. Nous avons vu combien le dialectisme est la forme privilégiée de l'art pour Hopkins. De même, c'est dans la mesure où le sacrifice ne se dépasse que dans sa propre violence que Hopkins fait du sacrifice christique un sacrifice de la parole. Si ce qui échappe à l'inscription, c'est la parole du Christ, le sacrifice de la parole prend son sens dans la mesure où inscrire, c'est toujours inscrire la dialectique ou le sacrifice, selon la littéralité du « stylet » ou du « style », du tranchant, du couperet, de la césure³ : « marque d'œuvre humaine » (« *the mark is of man's make* »).

1. *The Poetical Works of G.M. Hopkins, op. cit.*, pp. 177-178. Notre traduction.

2. *The Wreck of the Deutschland*, strophe 22, *op. cit.*, pp. 124-125. Traduction R. Gallet, G.M. Hopkins, *Le naufrage du Deutschland, suivi de Poèmes gallois, Sonnets terribles*, Paris : Orphée/La Différence, 1991, p. 37.

3. Le symbole comme mémoire-empreinte implique donc la syncope méthodique, et l'équation « Tautologie + figuration = tautogorie », l'axiome de la mémoire (voir note 27), c'est-à-dire de ce (non-) temps de *déjà ou d'avant* dans le processus temporel, est l'axiome du rythme nécessaire à la « diction de la chose » (Voir le très intéressant rapprochement qu'effectue Michel Deguy entre Holderlin et Hopkins dans « Témoignage », *Holderlin*, Les Cahiers de l'Herne n° 57, Paris, 1989, p. 137). L'*instress* est lié à la tension, et souligne la nécessité d'une théorie de la comparaison dans la disjonction des choses, à partir de quoi peut être dialectiquement produite l'unification d'équivalence (donc l'*instress* suppose l'*inscape* découpant-découpé). La diction de la chose est la mise en poème de la chose comme chose se disant. La chose en tant qu'elle est langage dans le poème dit le poème qui la dit. On retrouve la question du symbole tautogorique. L'*instress* peut être défini comme la liaison de l'essence avec la figure, son symbole actif. Le *stress* est également une notion de poétique, qui pour Hopkins signifie l'accent emphatique (*accent of stress*), tandis que le *pitch* (*accent of pitch*) correspond à l'accent tonique. Ces notions impliquent d'emblée une forme de comparativité entre les syllabes et les moments de chaque élément de la syntaxe. Le *stress* est la plus petite unité comparante : le *stress* de l'*instress* suppose donc la tension de la comparaison ; le *stress* de l'universel est présent *a priori* dans toute prédication ; ainsi, la chose est à la diction ce que la diction est au poème, mais le poème fait voir la chose dont il est par conséquent distinct. La tension est dans la comparaison, plus encore elle est dans la production

Dans un passage des *Journals*, Hopkins décrit l'*inscape* de la roue d'un paon :

J'ai pensé que cela ressemblait à un plateau ou à un panier vert, ou à une claie de saule fraîchement coupé garnie de fruits de Paradis coupés – d'abord dans une barbe de fibre dorée puis dans une chair mouillée, plus verte que les reines-claude, ou plus pourpre que les raisins – ou disons que le couteau aurait attrapé un lambeau ou un filament de la peau et l'aurait posé en travers de la chair – et puis au cœur de l'ensemble une goutte résiduelle paresseuse d'huile noire ou pourpre.¹

On mesure le chemin parcouru entre ce couteau, qui est encore le couteau promené sur la palette du peintre, et les poèmes beaucoup plus fragmentés, presque monosyllabiques, qui ont été l'aboutissement de ce travail de découpeur de mots, de formes et de concepts. Disons que, dans les deux cas, l'écriture remet en cause la Totalité avec et dans laquelle elle tranche. Elle semble inscrire le sacrifice de la totalité comme phénomène, de l'apparaître en totalité du phénomène, et de l'idée même de totalité. Le poème est résiduel, le *reste* d'une œuvre humaine sans totalisation, il fait qu'il reste un *faire*, une affaire humaine. N'est-ce pas là ce qu'il est donné d'entendre comme la modernité irréductible de Hopkins ?

de l'analogie. Il y a un analogon du poème : le *stress* comme accentuation et rythme singuliers de la signifiante est une expérience singulière de l'être-sens, de même que, dans la traduction commentée des Fragments de Parménide, l'*instress* exprime l'universalité (l'universelle signification) de l'Être (« L'Être est le Non-Être n'est pas – dont on peut peut-être dire, en forçant un peu sa pensée, que cela signifie que toutes les choses sont maintenues par l'*instress* et n'ont pas de signification sans lui »), le *stress* étant l'Être lui-même dans sa valeur de vérité (« Être et connaître ou l'Être et la pensée sont les mêmes. La vérité dans la pensée est l'Être, le *stress*, et chaque mot est une façon de reconnaître l'Être et chaque phrase par sa copule *est* (ou son équivalent) en est la prononciation [*utterance*] et l'affirmation [*assertion*]. ») (*Journals and Papers*, pp. 126-130, Traduction J.-P. Audigier et R. Gallet, *op. cit.*, pp. 59-64, légèrement modifiée.)

1. *Journals and Papers*, pp. 209-210. Traduction H. Bokanowski, modifiée, G.M. Hopkins, *Carnets, journal, lettres*, traduits de l'anglais et présentés par H. Bokanowski et L.-R. des Forêts, Paris : Bibliothèque 10/18, 1976, pp. 141-142.