

xx. MUSIQUE ET POÉSIE : GERARD MANLEY HOPKINS

Terminons cette dernière partie par un chapitre singulier : examinons les *raisonances* poésie-musique telles qu'un poète – Gerard Manley Hopkins – les conçoit et telles que sa poésie les met en œuvre; traitons donc ici des *raisonances* exogènes dont la musique est capable vers la poésie (et non, comme dans nos chapitres précédents, l'inverse : les *raisonances* endogènes dont la musique est le lieu).

1 – BRÈVE PRÉSENTATION BIOGRAPHIQUE

Gerard Manley Hopkins naît en 1844, comme Verlaine^a, soit deux ans après Mallarmé^b et dix ans avant Rimbaud^c. Il mourra en 1889, juste avant d'atteindre ses quarante-cinq ans.

Il étudie à Oxford, se convertit au catholicisme en 1866 et entre chez les Jésuites deux ans plus tard, en 1868. Il brûle alors ses poèmes de jeunesse, et décide de n'en plus écrire. En 1872, il découvre la philosophie de Duns Scott.

En 1875 (sept ans après l'arrêt de son activité poétique), il renoue avec l'écriture de poèmes (à l'occasion du naufrage du *Deutschland*^d) et continuera ensuite de le faire de manière saccadée^e jusqu'à sa mort.

Aucun de ses poèmes ne sera édité de son vivant. Il faudra attendre 1918 (près de trente ans après sa mort) pour que soit publié un premier recueil de ses vers, à l'initiative de son ami le poète Bridges.

Un poème de Gerard Manley Hopkins, c'est cela :

A. 1844-1896

B. 1842-1898

C. 1854-1891

D. Apprenant la mort de plusieurs religieuses dans le naufrage du bateau nommé *Deutschland*, Gerard Manley Hopkins compose son vaste chef-d'œuvre *The Wreck of the Deutschland*. J'ai composé une œuvre vocale sur ce texte : *Deutschland* (1989 ; 17' ; pour treize instrumentistes et mezzo-soprano ; création par l'ensemble L'Itinéraire le 30 mai 1989 à l'Auditorium des Halles, Paris ; Éditions Jobert).

E. Voir le groupe des six sonnets dits *terribles* de l'été 1885.

Inversnaid ^A

*Ce ruisseau sombre d'un brun croupe-de-cheval
 Qui dévale sa grand'route et rugissant roule des rocs,
 Dans la crique et la combe plisse sa toison d'écume
 Et tout en bas au creux du lac tombe en sa demeure.
 Un bérét de mousse fauve bourré-de-vent
 Virevolte et se défait à la surface du brouet
 D'un étang si noir-de-poix, farouche et menaçant
 Qu'il touille et touille le Désespoir pour le noyer.
 Imbibés de rosée, bariolés de rosée, voici
 Les replis des coteaux où le torrent s'encaisse,
 Les râches touffes de bruyère, les bosquets de fougères,
 Et le joli frêne perlé penché sur le ruisseau.
 Qu'arriverait-il au monde, s'il se voyait ravir
 L'humide et le sauvage? Qu'ils nous soient donc laissés,
 Oh! qu'ils nous soient laissés, le sauvage et l'humide,
 Que vivent encor longtemps herbes folles et lieux sauvages!*¹

Le titre du poème reprend le nom d'une localité écossaise que Hopkins a brièvement visitée en 1881, l'ensemble du poème pouvant être ainsi vu comme tentative de nomination poétique de ce lieu...

2 – UNE INTELLECTUALITÉ POÉTIQUE

«*J'ai inventé un certain nombre de mots nouveaux; je ne peux m'en passer.*»²

L'œuvre poétique de Gerard Manley Hopkins est concentrée et rare : guère plus d'une cinquantaine de poèmes au total, d'autres poèmes étant restés inachevés ou ayant été rejetés par l'auteur. Le poète nous a cependant laissé d'abondants écrits en prose : ses carnets et journaux personnels, sa correspondance, ses sermons, ses écrits philosophiques ou théologiques. La dissymétrie quantitative entre vers et prose est manifeste.

Si le poète a associé une importante activité de réflexion à son œuvre poétique, on ne peut cependant dire exactement que Gerard Manley Hopkins a théorisé sa poésie. Disons plutôt qu'il l'a catégorisée : il a tenté de la ressaisir dans un réseau nominal, à travers un filet de mots qu'il avait en

A. La version anglaise de ce poème est donnée en annexe.

grande partie inventés pour ses besoins propres : *inscape (inspect)*, *instress (intension)*, *sprung rhythm* (rythme abrupt), *sakes* (gages). autant de termes – souvent de néologismes – qui tressent un espace de pensée où capter ce qui fait pour lui la poésie.

Un réseau nominal ne constitue pas en soi une théorie. Une théorie ordonne des propositions selon des schèmes démonstratifs, développe en système les conséquences d'énoncés liminaires qui constituent ses décisions de pensée et fixent ses orientations. Un réseau lexical ossaturant le déploiement d'une langue organise plutôt ici une *intellectualité poétique* – comme on l'a vu, une intellectualité ne tente pas seulement, comme une théorie, de *démontrer* mais se propose surtout de *convaincre*, par la puissance d'une emprise.

Hopkins a déployé une intellectualité poétique au gré de sa correspondance, au fil de lettres où il tentait de convaincre ses propres amis, désorientés devant sa poésie.

« *Il est un peu déconcertant de constater que je suis aussi inintelligible, surtout dans l'une de mes meilleures pièces [le sonnet sur Henry Purcell].* »³

« *Si ni vous ni lui [leur ami Dixon] ne me comprenez, qui donc le fera ?* »⁴

Cette intellectualité poétique était nourrie de philosophie. La philosophie dont Hopkins se sentait le plus proche était celle de Duns Scott, parenté inhabituelle pour un Jésuite⁵, ce qui n'a fait que renforcer la position marginale de Hopkins à l'intérieur de son Ordre.

« *C'est à cette époque [juillet 1872] que pour la première fois, je mis la main sur les Sentences de Scott et je brûlai d'un enthousiasme neuf.* »⁵

3 – LES GOÛTS MUSICAUX DE GERARD MANLEY HOPKINS

L'intellectualité poétique de Gerard Manley Hopkins était également nourrie de musique. Si ce point constitue une raison supplémentaire de nous y intéresser, son contenu musical propre n'est pas cependant sans susciter quelque étonnement chez le musicien.

D'abord en raison des choix musicaux de Hopkins qui ne consonnent guère avec sa poésie. Son Panthéon musical est déconcertant : pour lui les grands compositeurs s'appelaient Purcell, Haendel et Weber. Si la généalogie

A. Dans le fort différend théologique entre Duns Scott (franciscain) et Thomas d'Aquin (dominicain), la tradition Jésuite adopta massivement l'orientation thomiste.

Purcell-Haendel-Weber est musicalement pertinente, on ne voit guère par contre comment Hopkins peut poétiquement s'en réclamer.

Purcell

Hopkins a consacré un poème spécifique à Henry Purcell (nous y reviendrons en conclusion de ce chapitre), à dire vrai au musicien plutôt qu'à sa musique. De sa musique, il indique par exemple ceci :

« *Quand on lit la poésie de Milton, on éprouve le sentiment de se trouver en présence de quelque chose de nécessaire et d'éternel (sentiment que la musique de Purcell me procure également)...* »⁶

Si le génie compositionnel de Purcell est indéniable, avouons ne pas saisir l'affinité de sa musique avec la poésie de Hopkins. Il est vrai que Purcell est le plus grand compositeur anglais, et l'on sait qu'Hopkins n'était pas indifférent à la grandeur nationale de son pays :

« *Chaque fois qu'un Anglais produit une grande œuvre, c'est comme si l'Angleterre venait de gagner une bataille.* »⁷

« *Je soutiens que les belles œuvres d'art possèdent réellement un pouvoir considérable dans le monde, sont un facteur de force même pour un empire.* »⁸

Mais est-ce seulement cette dimension qui retenait son attention ? Est-ce le travail de Purcell sur la langue anglaise qui l'intéressait ?

Haendel

« *J'ai exactement le même sentiment au sujet de Haendel : "on ne peut jamais entendre cinq mesures de lui sans éprouver que quelque chose de grand commence, quelque chose de plein de vie". L'immédiateté de l'impression doit tenir, je suppose, à ce que sa puissance passe dans des proportions de son œuvre plus réduites que dans celle des autres et n'a pas besoin d'accumulation pour exercer son effet.* »⁹

« *What a genius ! what a native language music was to him; such sense, such fluency, such idiom, and such beauty !* »¹⁰

Là encore une pointe de nationalisme jouerait-elle dans les préférences de Hopkins ? Quel rapport entre cette musique, massive et fluante, et la poésie, contrapuntique et heurtée, de Hopkins ? Pourquoi, pour Hopkins, Haendel plutôt que Bach ?

Weber

Enfin Weber, dont la proximité avec Hopkins est musicalement encore plus déconcertante.

*« For personal preference and fellow-felling I like him of all musicians best after Purcell. I feel as if I could have composed his music in another sphere. I do not feel that of Haendel or Mozart or Beethoven. »*¹¹

Wagner

*« Qu'est-ce que la Vérité en musique? Wagner n'a-t-il pas quelque chose à voir avec cela? »*¹²

Par contre Hopkins ne semble pas avoir été sensible à la musique de Wagner :

*« What do you think of Wagner? I heard a concert of his music in the winter. He loses greatly, I fancy, off the stage. The Germans call him the Master of the Masters and Hartmann the greatest of philosophers and the last new thing everywhere the greatest that ever was. This is a barbarous business of greatest this and supreme that Swinburne and others practise. What is the thing that has been? The same that shall be. Everything is vanity and vexation of spirit. »*¹³

Au total, s'il est facile de saisir la proximité de l'intellectualité de Hopkins avec la philosophie de Duns Scott, son dialogue avec la musique paraît inscrit par contre sous d'étranges et inattendues auspices.

4 – DES COMPOSITIONS MUSICALES DÉCEVANTES

La sensation ici d'un rendez-vous partiellement manqué entre poésie et musique est confortée par l'examen des propres compositions musicales de Hopkins dont il faut bien reconnaître, malgré toute la sympathie qu'elles peuvent inspirer à des admirateurs du poète, qu'elles sont dépourvues d'intérêt musical intrinsèque. Ce sont des tentatives extrêmement gauches et raides pour mettre en musique des poèmes de ses trois amis (Bridges, Dixon, Patmore) mais également, dans quelques cas au moins, ses propres poèmes. Les mélodies qui en résultent sont assez déconcertantes de naïveté et de maladresse.

Ce qui est encore plus déroutant que ces maigres résultats – on pourrait se contenter de les mettre au compte du manque de talent et de métier

musicaux de Hopkins – c'est la fierté avec laquelle il accompagnait ces balbutiements et l'ambition qu'il leur assignait.

*« Je m'étonne parfois de moi-même, de ma lenteur et difficulté à écrire de la poésie alors que la composition musicale vient si facilement, car je peux, presque n'importe quand et partout, concevoir des airs et je pourrais les harmoniser avec autant de facilité si seulement je savais jouer ou déchiffrer la musique. »*¹⁴

*« Mon chant sera une composition extrêmement travaillée et, j'espère bien, réussie. [...] C'est là comme un nouvel art. Je n'admetts aucune modulation : le résultat en est que l'air est transposé d'un mode à l'autre. [...] Il peut y avoir éventuellement de la lourdeur dans l'harmonie, mais je travaille d'après les seules règles que je connaisse. »*¹⁵

*« If you do not like it I think it must be a misunderstanding for properly rendered I believe it could not fail to please you. »*¹⁶

*« I wish I could pursue music; for I have invented a new style, something standing to ordinary music as sprung rhythm to common rhythms : it employs quarter-tones. »*¹⁷

« If you do not like it (Ode to Evening) it is because there is something you have not seen and I see... and if the whole agreed to condemn it or see nothing in it I should only tell them to take a generation and come to me again. »

*« It seems to me like a new art, the effect is so unlike anything I ever heard. »*¹⁸

Un tel aveuglement est surprenant. Lorsque le même Hopkins entame tardivement son apprentissage du violon (« *J'ai commencé à apprendre le violon; j'y prends grand plaisir.* »¹⁹), il ne semble pas se méprendre sur ses talents d'instrumentiste. Pourquoi cette lucidité devient-elle aveuglement lorsqu'il s'agit d'associer poésie et musique ?

On ne peut expliquer cette méprise par les seules caractéristiques psychologiques de l'homme, ou en convenant qu'un grand poète n'est pas forcément un grand musicien, moins encore un bon compositeur ^A.

Mon hypothèse sera qu'il faut chercher les causes de cet aveuglement ailleurs, du côté de son intellectualité, dans l'usage qu'il fait de ses propres catégories. Mais avant d'examiner l'usage qu'il en fait, voyons comment sa personnalité chrétienne enveloppe toute son entreprise poétique d'une foi singulière.

A. Il y eut bien de grands philosophes qui furent des compositeurs honorables : par exemple Rousseau, Nietzsche et surtout Adorno.

5 – QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DE SA PERSONNALITÉ CHRÉTIENNE

Relevons trois caractéristiques de sa personnalité qui toutes trois rehaussent la figure individuelle de Gerard Manley Hopkins, ce «*pluriel singulier*» dont nous avons déjà parlé ^a (celle que le poète Guillevic indexe au poète Adonis).

Le poète et le Jésuite

D'abord Gerard Manley Hopkins se partage entre le poète et le Jésuite. Non pas que son Ordre l'ait brimé : ce sont plutôt ses supérieurs qui l'ont encouragé en 1875 à renouer avec une poésie qu'il avait sacrifiée lors de son entrée dans la Compagnie. S'il y eut freins venant de son identité de Jésuite, c'est donc de l'intérieur même de la personnalité de Hopkins qu'il faut les trouver et non pas dans une contrainte extérieure.

Ceci n'enlève rien à l'existence d'une contradiction flagrante entre son entrée dans la Compagnie des Jésuites et sa vocation poétique.

Si sa place dans cet Ordre fut toujours précaire – considérée comme originale et excentrique, sa production poétique n'était guère appréciée par ses collègues – il ne pouvait sans doute en être autrement dans cette Compagnie s'il est vrai que le but propre des Jésuites, et ce depuis leur fondation par Ignace de Loyola, est moins la quête de vérités ^b que la recension des savoirs constitués en sorte d'y rendre compatible le déploiement ecclésial et l'expression de la foi chrétienne. Aussi bien, pas de grands poètes, ou de grands compositeurs parmi les Jésuites :

«*Notre Société accorde de la valeur et a contribué à la littérature, à la culture, mais seulement comme à un moyen en vue d'une fin. Son histoire et son expérience montrent que la littérature proprement dite, la poésie par exemple, s'est rarement révélée très utile à cette fin. Nous avons vu pendant trois siècles la fleur de la jeunesse d'un pays affluer chez nous en masse : parmi eux, combien de poètes, combien d'artistes de toute sorte dut-il y avoir ! Cependant il y eut très peu de poètes Jésuites, et lorsqu'il y en eut, l'examen décèlerait, je crois, dans les circonstances où ils se trouvaient, quelque chose d'exceptionnel ou qui contrebalançait, pour ainsi dire, leur carrière. Car le génie attire la renommée, et la*

a. Cf. *Ouverture* (§9)

b. À la différence par exemple des Dominicains, dont, il est vrai, la devise est *Veritas*.

renommée individuelle a été regardée par saint Ignace comme le plus dangereux et le plus aveuglant de tous les attraits. »²⁰

Pas davantage de grands chercheurs scientifiques ^a, pas de subjectivité constituant une ligne de front de la pensée, tentant des percées, prenant les risques de nouvelles décisions de pensée ou d'hypothèses au bord du vide mais plutôt un corps constitué de savants, exploitants pour le compte de la chrétienté ce qui a été découvert et inventé par d'autres, intégrant ce qui a été dégagé et déposé par le travail antérieur des pionniers ^b.

Dans cet Ordre qu'il s'était choisi, le poète Gerard Manley Hopkins était donc corseté, non par une discipline extérieure mais selon un principe intérieur d'autolimitation .

«L'éclat ne nous convient pas. [...] L'ostentation et l'éclat ne sont pas notre fait. Nous cultivons ouvertement la banalité. »²¹

Autres partages

Plus originellement encore, la personnalité de Hopkins semble profondément divisée, distribuée en deux parts se heurtant parfois violemment. Ceci suggère parfois une disposition de type maniaco-dépressif. On attache également son partage intérieur à une homosexualité que le prêtre aurait dû refouler mais que le poète laissait plus librement transparaître.

Deux visages de Dieu

Un troisième aspect de son partage peut être cherché dans la théologie de Hopkins.

Il est frappant que pour lui Dieu n'apparaît en sa beauté que médié par les choses de la nature. Quand Dieu le touche sans médiation, c'est alors dans la figure d'un Maître corrigeant sévèrement le pêcheur (*Thou mastering me, God!*²²) si bien qu'entre l'implacable de la Loi de Dieu et la

a. Cf. *Les Jésuites de France* de Jean-Claude Dhôtel (Desclée de Brouwer, 1987 – Coll. *Christus* n° 63) : «*La Compagnie de Jésus n'a guère produit de grands savants, philosophes ou théologiens. Elle n'a pas laissé à la postérité d'émules de saint Thomas d'Aquin. [...] L'intellectuel Jésuite [...] parle, il écrit, il enseigne, mais son œuvre n'est qu'une contribution au dialogue [...] de l'Église avec les cultures.*» (p. 217)

b. L'attachement proverbial des Jésuites aux pouvoirs n'est nullement premier. Il n'est que la conséquence de ce qu'ils sont des hommes des savoirs. D'où leur intérêt pour le pouvoir des savoirs plutôt que pour la puissance des vérités.

luxuriance de sa beauté, il y a un gouffre, un de ces mystères qu'Hopkins aimait à entretenir.

Voici par exemple ce qu'il écrit à son ami Bridges le 24 octobre 1883 :

« *Tu n'entends pas, par mystère, la même chose qu'un catholique : tu entends une incertitude intéressante : l'incertitude cessant, l'intérêt cesse également. [...] Mais par mystère un catholique entend une certitude incompréhensible : sans certitude, sans formulation il n'y a pas d'intérêt. [...] Au fond la source de l'intérêt est la même dans les deux cas, dans ton esprit comme dans le nôtre ; c'est l'inconnu, la réserve de vérité au-delà de ce qu'atteint l'esprit, et dont il continue de ressentir la réalité latente.* »

Et il ajoute, pour convaincre son ami de l'intérêt maintenu d'un mystère bien compris :

« *Tu sais qu'il y a des solutions, par exemple à des problèmes d'échecs, si ingénieusement belles, des résolutions de suspensions si élégantes en musique que même le sentiment d'intérêt atteint son comble lorsqu'elles sont connues et terminées, et survit un certain temps à la découverte.* »

Le partage de ses sonnets

Le partage entre les mots du devoir chrétien et la beauté des choses données par la nature se retrouve dans une caractéristique formelle de ses sonnets : dans le tournant que constituent souvent les deux derniers tercets par rapport aux deux quatrains qui les précèdent.

En effet Hopkins composait surtout des sonnets dans lesquels le partage des quatorze vers en huit puis six est manifeste, les six derniers vers configurant la ressaisie chrétienne d'une donation antérieure presque panthéiste et donnant ainsi l'impression qu'à une prolifération luxuriante d'être succède un temps d'interprétation chrétienne et de nomination rassembleuse.

J'avoue préférer ses quatrains à ses tercets, et l'athée que je suis ne se trouve pas toujours très à l'aise dans la chute des sonnets, où le divers se trouve ressaisi selon un nom unique totalisant l'expérience.

En voici un exemple caractéristique : il s'agit d'un poème tardif ^a, découvert dans les papiers personnels de Hopkins après sa mort et vraisemblablement daté de 1881. Restituons-le en différentes traductions pour mieux faire ressentir à la fois la singularité de la poésie de Hopkins et la

A. La version anglaise de ce poème (*As Kingfishers*) est donnée en annexe.

distinction interne des deux faces du même sonnet entre ses quatrains et ses tercets conclusifs.

Voici ce poème d'abord dans une traduction didactique due à Jean-Georges Ritz :

*Comme prend feu le martin-pêcheur, comme attire la flamme la libellule,
 Comme jetées par-dessus la margelle du puits rond
 Résonnent les pierres, comme vibre toute corde pincée, comme toute cloche au clocher
 Branlée trouve langue pour lancer loin et clair son nom;
 Chaque créature fait une seule chose, toujours la même :
 Elle projette l'être intime qui en chacune demeure;
 Elle s'individualise – s'affirme; elle s'épelle et dit : Moi-même,
 Et s'écrie : Ce que je fais est moi : je suis venu pour cela.
 Je dis plus : le juste agit en toute justice;
 Il garde grâce, par quoi tous ses actes sont en grâce gardés;
 Il fait au regard de Dieu ce qu'au regard de Dieu il est : –
 Le Christ – car le Christ agit en des millions de lieux.
 Sa beauté revêt des membres et des yeux qui ne sont pas les siens,
 Et s'offre au Père sous les traits du visage des hommes.*

En voici une autre traduction, moins littérale, due cette fois à René Gallet :

*Comme le martin-pêcheur s'embrase, la libellule flambe,
 Comme, plongée du rebord dans l'orbe d'un puits,
 La pierre vibre, et, pincée, chaque corde porte, la cloche
 Haute qui bat trouve langue et lance à la ronde son nom,
 Chaque chose créée accomplit cette unique chose :
 Dispense l'être qui demeure, enclos, en chacune,
 S'agit – se dit, annonce, énonce « moi-même »,
 Criant « Cet acte est moi : pour cela je suis née ».*

*Je dis davantage : le juste fait œuvre juste,
 Tient grâce, et tous ses faits tiennent ainsi grâce,
 Donne acte, aux yeux de Dieu, à ce qu'il est pour Lui –
 Christ – car le Christ joue en d'innombrables lieux,
 Présent en la beauté des membres, des yeux d'autrui,
 Allant au Père sous les traits du visage des hommes.*

Et voici enfin la belle traduction de Pierre Leyris qui rend le mieux la langue si singulière de Hopkins :

*Le martin-pêcheur flambe et la libellule arde;
Précipitée par-dessus bord dans le puits rond,
La pierre sonne; émue, la corde chante; en branle,
La cloche arquée, trouvant langue, clame son nom;
Toute chose ici-bas fait une et même chose :
Divulgue cet intime habitant de chacun;
S'avère, per-se-vère, incante et dit moi-même,
Criant Ce que je fais est moi : pour ce je vins.*

*Je dirai plus encore : le juste œuvre justice;
Garde grâce, par là gardant ses voies en grâce;
Agit aux yeux de Dieu ce qu'il est à Ses yeux –
Christ – car le Christ se joue en mille et mille places
Pour complaire en des yeux, en des membres non siens
Au Père sur les traits des visages humains.*

Les six derniers vers proposent la vision chrétienne de ce monde fait de choses singulières, monde scotiste mais que par bien des côtés on pourrait aussi croire teilhardien, si bien que dans le tournant du sonnet autour d'un « *I say more* », on peut entendre le partage théologique de Hopkins entre une intelligence scotiste de la nature et une vision ignacienne du sujet chrétien.

6 – QUAND LE POÈME DIT JE

C'est en ce point qu'il faut thématiser le poème comme étant moins l'expression du sujet individuel « Gerard Manley » que le nom même du sujet poétique. Somme toute, quand un poème dit « *je* », il faut entendre derrière ce *je* non pas l'individu qui l'a composé (le *dividu* poète) mais le poème lui-même qui parle. Ainsi quand le poème précédent dit « *je dirai plus encore* », celui qui parle n'est pas tant Gerard Manley que le poème lui-même, et c'est donc bien le poème qui ensuite énonce et soutient : « *Le juste œuvre justice.* »

Un ange passe...

Mais un poème qui dit cela, et surtout qui dit du Christ ce qui suit, qu'est-ce pour un chrétien ?

C'est un messager, autant dire un ange. Posons à ce titre l'hypothèse suivante : ce qu'une bonne partie de la scolastique a pensé sous le nom d'*anges* vaut en vérité des œuvres d'art. Dit autrement : s'il y a sens à penser l'œuvre d'art dans une esthétique de type scolastique – penser son mode d'existence propre, différent de celui des individus –, ce serait alors concevoir un monde où il y ait aussi des anges.

Toute une recherche en esthétique théologique pourrait s'initier de cette hypothèse : ce que les scolastiques pensaient des anges doit en fait s'entendre des œuvres d'art...

Pourtant Gerard Manley Hopkins, quoique scotiste ^a, a peu parlé des anges. Il en parlé seulement à trois reprises dans ses poèmes, en particulier à l'occasion de son poème sur Purcell, ce qui – on y reviendra – n'est pas anodin : le seul art que les anges sont censés pratiquer, car le seul digne du Paradis, n'est-il pas la musique ?

7 – LES CATÉGORIES DE HOPKINS

Entamons le dialogue avec son intellectualité poétique sous deux hypothèses d'investigation : d'une part l'hypothèse que la catégorie de *sprung rhythm* forgée pour penser les poèmes vaut également pour penser les choses de la nature; d'autre part l'hypothèse que les catégories d'*in escape* et d'*in stress* forgées cette fois pour penser les choses de la nature valent également pour les poèmes.

Ainsi, dans son intellectualité poétique, choses de la Nature et poèmes s'avéreraient en un sens réciproques non pas que les poèmes y seraient conçus comme « naturels » ni la Nature comme « poétique » (Hopkins est trop poète pour soutenir ces poncifs) mais plutôt que Nature et poésie y entreraient en *raisonance* sous le signe général d'une acceptation cosmique de sa foi chrétienne.

Le *sprung rhythm* des choses

Il faut d'abord interpréter ce *rythme abrupt ou bondissant* qui désigne pour Hopkins une caractéristique essentielle de sa poésie comme un motif des choses naturelles et non pas exclusivement comme une propriété poétique.

A. Duns Scott a été l'un des théoriciens d'une vaste hiérarchie des anges...

Il ne s'agit pas ce faisant de poétiser la nature au sens où il y aurait de la poésie dans la nature, comme il y aurait de la musique dans la nature, par exemple les chants d'oiseau : il n'existe pas plus de *poésie naturelle* qu'il n'existe stricto sensu de *musique naturelle*. Assumons plutôt à l'inverse que tout poème comporte une dimension naturelle, qu'il y a donc de la nature dans tout poème, comme il y en a dans tout morceau de musique, bref qu'il y a une *nature poétique* comme il y a une *nature musicale*, ce qui est aussi bien dire que ni poésie ni musique ne sont étrangers à un certain ordre naturel quoiqu'ils ne s'y ordonnent pas.

Bien sûr, on entendra ici par *nature* non pas la campagne, les animaux et le jeu des quatre éléments « naturels » mais un principe d'ordre et d'homogénéité ^a dont le rythme est précisément le véhicule privilégié à l'intérieur de la poésie comme d'ailleurs de la musique – on pourrait ainsi démontrer ^b que le rythme (non la mélodie, le contrepoint, l'harmonie ou le timbre) matérialise dans la musique cette dimension naturelle laquelle ne relève ainsi ni du matériau sonore (la « nature physique » de la musique), ni du jeu sentimental (la « nature humaine »), ni de la perception musicale (la « nature physiologique »).

Inscape & instress du poème

À l'inverse, entendons chez Hopkins ses deux catégories d'*inscape* et d'*instress* comme non seulement des mots qu'un sujet utilise pour nommer les choses mais aussi comme termes nommant en retour le sujet qui les met en œuvre.

Soit l'idée suivante : *inscape* et *instress* sont énoncés d'une chose pour autant que ces catégories sont énonçables par un sujet qui s'avère façonné par cette catégorisation. Ou encore : il n'y a ici de noms qu'indématériellement associés à une nomination dont l'entrelacs est tel que qui nomme est nommé par sa nomination même : ainsi le nom utilisé (ici *inscape* et *instress*) n'opère nullement en extériorité objectivante *sur* la chose mais en intérieurité subjectivante *à* la chose (en appropriation et incorporation

A. Dont le paradigme mathématique réside dans les nombres ordinaux (voir Alain Badiou : de cette acceptation ordinale du naturel, on en déduit qu'il n'y a pas de surnaturel, non pas que tout être soit naturel mais seulement qu'il n'y a pas d'être dont la hiérarchie ordinale ne puisse prendre mesure).

B. Une telle démonstration s'attachera à mettre en évidence une connexion directe du Rythme au nombre ordinal...

à cette chose). Dit prosaïquement : il n'y a d'*inspect* décelable d'un martin-pêcheur que pour qui épouse son envol et par là se dit martin-pêcheur au lieu même où il dit l'*inspect* du martin-pêcheur qu'il voit. Nommer, c'est ici s'incorporer, et non pas désigner.

La correspondance avec l'écoute musicale est manifeste (c'est bien pour cette raison que nous avons mis ces catégories hopkinsiennes au principe de notre intellectualité musicale) : il n'est de Forme (*inspect*) d'une œuvre musicale qui soit nommable (phrasable plus encore que dicible) que du point d'une écoute c'est-à-dire du point de qui s'est incorporé au déploiement endogène de l'*intension* musicale qui fait œuvre. Il n'est d'écoute musicale qu'endogène tout de même qu'il n'est de nomination poétique qu'endogène.

Ainsi l'œuvre-poème ne préexiste pas à l'opération de nomination (du lieu *Inversnaid*, de Tom le chômeur et du martin-pêcheur) qu'elle est. Elle n'est pas sujet constituant cette vision mais sujet constitué par cette vision ou mieux *en* cette vision. Si *inscape* et *instress* nouent des opérations de prise et d'emprise sur les choses, *inscape* et *instress* doivent alors nommer non seulement le résultat du geste (la marque de la prise sur les choses) mais le geste d'emprise lui-même, car dans ce geste d'emprise sur le martin-pêcheur, il y a l'émergence et l'invention d'un sujet de cette emprise. Ou encore cette opération d'emprise produit à la fois son objet (le martin-pêcheur) et son sujet (le poème, non le poète).

D'où, au passage, la promptitude de l'émergence du poème chez Hopkins pour qui le poème jaillissait plutôt qu'il n'était laborieusement construit. Il jaillissait d'abord dans sa bouche, étant proféré avant même d'être écrit. Le poème parlait dans la bouche du poète, car c'est le poème qui est le vrai sujet, celui qui dit *je*.

Relire selon ce principe les sonnets dits «terribles» ouvre d'intéressantes résonances. Ceci suggère par exemple d'entendre l'ensemble suivant de situations et de prescriptions comme celles du sujet-poème en proie au tourment de poésie bien plus essentiellement que celles du *dividu-poète*^a :

«*Paraître l'étranger, tel est mon lot*» (sonnet 1)

A. Plus exactement : elles ne peuvent être celles du poète que parce qu'elles sont avant tout celles du poème. Ici encore, et dans le détail cette fois de la poésie, c'est le poème qui fait le poète...

« Je m'éveille : ce n'est pas le jour mais la nuit implacable que j'éprouve »
(sonnet 2)

« Non, de pire il n'est rien. [...] En longs troupeaux montent mes cris »
(sonnet 3)

« Non, Désespoir, non, putride réconfort, je ne me repaîtrai pas de toi, [...] ni m'écrierai : je n'en peux plus. Je peux ! » (sonnet 4)

« Patience, dure chose » (sonnet 5)

« Qu'envers mon triste moi je vive doux, charitable désormais. [...] Que croisse la joie » (sonnet 6)²³

Que l'*inscape* et l'*instress* apparaissent ainsi comme le nom d'une propriété du poème plus que d'une propriété des choses, Hopkins, en quelques moments de sa correspondance, le suggère quand il reproche à tel poème de manquer de l'*inscape* indispensable. Par exemple :

« La poésie est parole employée seulement pour porter l'*inscape* de la parole sans autre but que lui-même. [...] La poésie consiste en une parole qui prolonge et réitère son *inscape* »²⁴

ou encore :

« De belles images auxquelles manque l'essentiel qui rend les œuvres durables – ce que j'appelle *inscape*, c'est-à-dire l'essence ou la beauté intrinsèque et distinctive du style »²⁵

Ainsi pour lui cette catégorie devait valoir pour la poésie, et non seulement pour le bond du cheval ou la feuille de chêne.

8 – L'INTENSION D'UN POÈME

L'intension d'un poème s'avère le jeu d'une dualité : l'*intension* comme logique d'un devoir-dire et l'*intension* comme stratégie d'un vouloir-dire.

Ainsi le dire du poème se trouve doublement modalisé.

Le devoir-dire du poème

Le dire du poème est en premier lieu corrélé à un devoir-dire : ce que le poème dit, il le dit parce qu'il *doit* le dire.

« Par enchaînement de sentiments j'entends cette qualité dramatique qui fait que tout ce qui précède paraît nécessiter et appeler ce qui vient ensuite, ou du moins le paraît après qu'on l'a entendu. »²⁶

Ce devoir-dire du poème indexe sa logique immanente. On peut dire, pour filer le vocabulaire de Lacan, que cette logique, c'est la loi pour l'œuvre, et qu'elle est donc réciproquement son désir. Le poème éprouve son désir en prolongeant son dire selon la consistance d'un devoir-dire et non pas au petit bonheur la chance. Ce devoir-dire, cette logique à l'œuvre en tant qu'elle est comptable-pour-une, est une part de l'*intension*, celle qui dote le poème d'un *inspect* apte à faire dire de tel ou tel poème par exemple ceci : « Il est ample et heurté », ou cela : « Il sinue pour se resserrer autour d'un noyau opaque », ou encore : « Il étend progressivement ses membres et embrasse tout un lieu... »

Le vouloir-dire de l'œuvre

En sus d'un dire, et d'un devoir-dire, il y a aussi un vouloir-dire.

« *Dans un domaine comme celui-ci [la poésie] une chose n'existe pas, n'est pas accomplie tant qu'elle n'est pas accomplie sciemment et volontairement; tout est dans le fait d'identifier la forme utilisée et de la vouloir.* »²⁷

Empruntons ce faisant le terme de *vouloir-dire* à Mallarmé dont Claudel rapportait ces propos :

« *Tous ces gens-là [les romanciers naturalistes] après tout qu'est-ce qu'ils font? Des devoirs de français... Ils décrivent le Trocadéro, les Halles, le Japon, enfin ce que vous voulez. Ce que moi j'apporte dans la littérature, c'est que je ne me place pas devant un spectacle en essayant de le décrire, mais en me disant : Qu'est-ce que cela veut dire?* »²⁸

Il ne faut pas comprendre la distinction d'un vouloir-dire et d'un simple dire comme désignant une intention des choses ou des poèmes, une intentionnalité qui n'arriverait pas à se matérialiser et assignerait ainsi le dire du poème au statut de simple expérience ou de tentative inaboutie. Pour Mallarmé, la distinction d'un dire et d'un vouloir-dire ne désigne pas l'échec du poème à dire vraiment, son incapacité à dire ce qu'il veut dire. Il faut y entendre tout au contraire une capacité du poème, une puissance qui tient à l'existence d'une stratégie à l'œuvre, au jeu d'une subjectivation, à la dynamique d'un vouloir et pas seulement d'un être-là.

Ce qui peut nommer cet écart entre le dire et le vouloir-dire, plutôt que le mot français *intention*, c'est bien sûr l'*intension* de Hopkins, cette tension agissant sur le poème de l'intérieur d'elle-même, cette capacité du poème d'introjecter la tension qu'il est, d'instaurer une distance intérieure qui va nourrir dynamiquement son dire.

L'intension logique et l'intension stratégique

Pour résumer, le poème comme soutènement de son dire par un devoir-dire et un vouloir-dire, par une logique héritée et une subjectivation stratégique, voilà la puissance propre des catégories d'*inspect* et d'*intension*. C'est indiquer la puissance de discernement de ces catégories, bien au-delà des seuls étants naturels et jusqu'au cœur du dire poétique.

Le poème qui simplement dit, c'est une effusion sans langue propre, c'est ce que Mandelstam appelait « un nuage de rien » :

« Que peut bien me faire ce nuage de rien, il en passe tant ! »²⁹

Seul est poème celui qui trace l'*inspect* d'une *intension* logiquement déployée et stratégiquement soutenue. Ainsi pour Hopkins, l'*inspect* de ses poèmes procérait le plus souvent de la logique du sonnet, d'un devoir-dire en quatorze vers.

« Les sonnets ont une charpente [en français dans le texte] »³⁰

Leur vouloir-dire était, lui, redévable d'une stratégie chrétienne.

Face à cette exigence que le poème soit chrétien, et pas seulement le poète qui le compose, que veut dire qu'un poème soit chrétien ? La seule réponse est sans doute celle-ci : c'est un poème qui est aussi une prière – et l'on a en effet souvent dit des poèmes de Hopkins qu'ils étaient les psaumes de notre temps³¹.

9 – DE LA BEAUTÉ MORTELLE

En retombée de tout cela, on peut tenir que l'*inspect* d'un poème, mais autant dire de toute œuvre d'art (donc aussi de l'œuvre musicale), c'est son désir de beauté, et que l'*intension*, c'est son vouloir outrepasser la beauté.

Hopkins était un homme à ne pas se méprendre sur la beauté. Son essai sur la beauté (*De l'origine de la beauté*, *Dialogue platonicien*) en témoigne ; par exemple :

« Ce n'est pas le rayonnement qui fait la beauté de la feuille, mais le rayonnement rehaussé par son interruption aux abords de la tige »³²

Ce qu'Hopkins nous indique alors, c'est qu'il n'y a de beauté de l'*inspect* que soutenue par l'*intension* qui la travaille de l'intérieur pour l'établir en l'outrepassant. La beauté de l'*inspect* est gagée par le fait d'être traversée

d'une *intension*. La beauté est pour l'*intension* un dépôt, un effet, un reste, non le cœur stratégique. Poésie, comme musique, vient alors nommer la torsion même de cet écartèlement interne. Il n'y a la beauté d'un dire que donné comme devoir-dire et intérieurement tramé d'un vouloir-dire. L'*inspect* asséché de l'*intension* nourricière, c'est ce qu'Hopkins appelle « *la beauté mortelle* ». Voici ce qu'il nous en dit poétiquement :

À quoi sert la beauté mortelle ?³³

*À quoi sert la beauté mortelle – périlleuse; elle fait danser
Le sang – le trait marqué-à-l'instant-d'un-sceau, forme plus fièrement
élançée
Qu'aucun menuet de Purcell? À ceci : elle attise
En l'esprit une ardeur pour ce qui est, l'instruit du bien – là où un coup
d'œil
Découvre plus qu'un lourd regard, qu'un regard qui dévisage.
Ainsi autrefois ces gracieux garçons chus frais-mouillés, aubaine pour
l'orage de la guerre,
Comment sinon Grégoire ^A, un père, les eût-il glanés dans Rome
Grouillante ? Mais Dieu offrit à notre pays cette précieuse chance.
À l'homme avide autrefois d'adorer bois ou pierre nue,
Notre loi dit : Aime le plus digne d'amour en ce monde,
Le plus beau de ce monde – l'unique des êtres, qui jaillit des lignes et du
visage.
Que faire alors? Comment accueillir la beauté? Accueille-la tout
simplement; en ton cœur,
Reconnais ce doux présent du ciel; puis laisse, laisse-le.
Oui, souhaite pourtant, souhaite à tous, cette
plus haute beauté de Dieu, la grâce. ^B*

La grâce et le sublime qui outrepassent la beauté, c'est l'*intension* qui les met à l'*œuvre*. Cette *intension* spécifique du poème excède celle du cheval, ou du martin-pêcheur. C'est l'*intension* d'un sujet qui dépasse la seule persistance en son être, le seul désir ou appétit d'exister car l'existence poétique – s'entend l'existence d'un poème – relève d'un autre type d'existence que celui des choses de la nature, fut-ce de l'individu humain.

A. Le pape Grégoire dont l'admiration pour deux jeunes esclaves anglais stimula la christianisation de l'Angleterre.

B. La version anglaise de ce poème est donnée en annexe.

Au passage, pour le christianisme de Hopkins, l'*inspect* et l'*intension* d'un sujet individuel non seulement ne font aucun doute mais sont presque paradigmatisques.

Ainsi, dans son essai *On Principium sive fundamentum :*

«Je me trouve, comme homme et comme moi-même, quelque chose d'extrêmement déterminé et distinctif, doté d'une extrême acuité, plus distinctif et doté d'une acuité plus haute que tout ce que je vois d'autre». ³⁴

«Ce goût de moi-même, de je et moi au-dessus de tout et en tout, qui est plus distinctif que le goût de la bière et n'est absolument pas communicable à un autre (comme, lorsque j'étais enfant, je me demandais : qu'est-ce que cela doit être d'être quelqu'un d'autre?). Rien d'autre dans la nature n'approche cette force d'acuité, ce caractère distinctif et cette singularisation indicibles.» ³⁵

Tout ceci n'empêchait pas Hopkins, par ailleurs, de faire l'éloge du communisme (vieille tradition chrétienne au demeurant pour qui thématise l'Église comme détachement générique de l'humanité – «peuple de Dieu» – et non pas comme simple institution étatisante) :

«D'une certaine façon, je suis communiste. Leur idéal, à part certains points, est plus noble que celui dont fait profession n'importe quel homme d'État du siècle que je connaisse (je dois reconnaître que je me trouve plongé dans une demi-obscurité et tire au hasard). De plus, cet idéal est juste. Je ne veux pas dire que les moyens de l'atteindre le sont. Mais il est terrible que les hommes les plus nombreux et les plus indispensables d'une très riche nation vivent durement, sans dignité, sans savoir, sans consolation, sans joie ni espoir, en pleine abundance – abundance dont ils sont les producteurs. Ils prétendent que ce qu'ils détruisent et brûlent leur est bien égal, que la vieille civilisation et son ordre doivent être détruits. C'est une effrayante perspective, mais qu'est-ce que la vieille civilisation a fait pour eux?» ³⁶

L'*intension* logique du devoir-dire assure l'*inspect* quand l'*intension* stratégique du vouloir-dire continue de le travailler de l'intérieur, de le déformer. C'est en ce sens qu'un poème n'est pas un étant comme le cheval ou le martin-pêcheur, ni non plus comme les individus peuplant l'œuvre poétique de Hopkins – Tom le chômeur, Harry le laboureur, Felix Randal le maréchal-ferrant, Duns Scot le philosophe, Henry Purcell le musicien —, ni ultimement comme Gerard Manley le poète. Seul le poème porte une *intension* stratégique apte à outrepasser la beauté de son *inspect* tel que logiquement déployé.

10 – DES RENCONTRES ENTRE POÉSIE ET MUSIQUE

L'étrange est alors qu'il puisse y avoir une rencontre entre une œuvre poétique et une œuvre musicale.

Si la rencontre de Hopkins avec la musique me semble malgré tout un échec, ce serait peut-être parce qu'Hopkins a voulu que sa musique *nomme l'inspect* du poème.

Ainsi dans cette lettre à Baillie du 4 janvier 1883 :

« *J'ajouterais une musique personnelle à certains chœurs et odes [...] comme moyen de faire ressortir le rythme.* »

Pour le formuler de manière péremptoire, de même que le poème nomme *l'inspect* du martin-pêcheur ou du faucon – le poème en son entier est le nom du *Windhover* —, Hopkins aurait cru que sa composition musicale pouvait nommer le « *Fallen rain* » de Dixon. Tel semble, en tous les cas, le principe à l'œuvre dans le travail musical de Hopkins. Et c'est là sans doute qu'a buté moins la musique que l'intellectualité propre de Gerard Manley Hopkins.

Dépasser cette butée suppose alors de penser qu'il n'y a pas de nomination réciproque entre poèmes et œuvres musicales. Il ne saurait y en avoir. Il y a seulement la possibilité de rencontres et de leurs *raisonnances*, irrémédiablement distinctes selon chaque versant. Ainsi, à la rencontre d'un poème par une œuvre musicale ne correspond nulle rencontre réciproque de cette œuvre musicale par le poème.

En ce sens on dira qu'il ne peut y avoir d'amour véritable entre poésie et musique. Poésie et musique ne peuvent former un couple. Il ne peut y avoir qu'un amour-méprise, celui dont en tous les cas parlait Lacan : un amour où la musique donne à la poésie ce que la musique n'a pas et que la poésie ne demande pas. Car la musique en cette affaire prend plus qu'elle ne donne, et elle prend ce qu'elle veut. La musique est ici toujours un peu fétichiste. Elle ne respecte pas *l'inspect* du poème (on l'a indiqué dans notre chapitre consacré à l'œuvre musicale composite ^a).

a. Cf. IV. II

Quelle rencontre ?

Où se joue alors la rencontre entre poésie et musique ? Elle réside en ceci que la musique peut rencontrer l'*intension* du poème (son devoir-dire logique et son vouloir-dire stratégique) plutôt que son *inspect*. Ceci explique qu'une musique n'est jamais plus fidèle à un poème que lorsqu'elle s'y attache à quelque détail, ne respectant nullement sa cohésion globale laquelle engage une dialectique proprement poétique et intraduisible entre *inspect* et *intension*.

L'œuvre musicale peut rencontrer ce qu'il y a de subjectivation poétique dans le poème. Ce faisant, l'œuvre musicale ne nomme pas le poème. Elle compose seulement quelque résonance sensible d'un autre ordre. Cela, Gerard Manley Hopkins ne pouvait le faire à l'égard de ses poèmes ou de ceux de ses amis, non pas parce qu'il aurait été trop peu musicien mais parce qu'il était trop poète pour violenter les poèmes à mettre en musique, pour délaisser leur *inspect*. Il était trop interne à la poésie pour pouvoir la rencontrer en musicien. Si bien que pour apprendre de lui ce qu'il est possible de nouer entre musique et poésie, il faut le demander non à ses compositions musicales mais à ses poèmes, précisément lorsque ceux-ci rencontrent la musique, lorsqu'ils tentent, apparemment, de nommer l'œuvre musicale pour, en vérité, déployer un sujet poétique résonant du choc musical.

Le nom d'une loi venue d'ailleurs

Il faut ainsi lire le sonnet consacré à Purcell, non pour y entendre la musique de Henry Purcell – son *inspect*, ou son *intension* – mais pour y écouter un désir poétique éveillé par Purcell, pour écouter Purcell prescrivant un dire poétique, Purcell devenant ainsi le nom d'un devoir-dire et d'un vouloir-dire poétiques (et non pas musicaux). Au bout du compte, ce n'est pas le poème qui va nommer Purcell mais bien l'inverse : c'est Purcell qui vient nommer ce poème. En ce sens, composer un poème sur une musique donnée, ou un opus musical sur un poème donné, c'est le mettre sous le nom d'une loi venue d'ailleurs.

Ceci rend compte du fait que ce type de rencontre ne puisse jamais être symétrique, et que la musique ne puisse se reconnaître quand elle est prise comme loi pour un autre domaine qu'elle. Et *vis versa*.

Or, en certains moments, il s'agit précisément de cela et c'est un fait d'expérience : dans les moments troublés où les logiques existantes paraissent épuisées, l'œuvre, ayant besoin d'une logique qu'elle ne saurait constituer, doit se tourner ailleurs et chercher dans quelque autre art un substitut temporaire.

C'est pour cela que par exemple Schoenberg a tant recouru aux poèmes entre 1908 et 1923.

C'est peut-être aussi pour cela que Gerard Manley Hopkins cherchait dans la musique la prescription contrapuntique de son *sprung rhythm* et que, dans sa période de stérilité poétique – quand en 1881, il se sentait devenir poétiquement « *eunuque* » —, il cherchait dans la pratique musicale de nouvelles ressources subjectives.

« *Every impulse and spring of art seems to have died in me, except for music.* »³⁷

Il faut entendre ainsi le sonnet sur Purcell : le nom *Purcell* nomme moins la musique de Purcell qu'il ne nomme l'emprise de nouveaux devoir-dire et vouloir-dire *poétiques*. Autant entendre ici que le nom *Purcell* est un peu celui d'un ange (ce que le poème suggère d'ailleurs), sa musique représentant ainsi pour le poème l'ange anticipant la complétude espérée de ses effets.

Poignée de mains

Il est toujours terrible d'être pris pour un ange. Cela annonce le combat de Jacob, luttant toute une nuit, plutôt que l'abandon de Marie, s'offrant à la fécondation.

Et Purcell n'aurait sans doute guère apprécié d'être pris pour l'ange des poèmes de Hopkins. Mais un ange, messager d'espérance stratégique, annonciateur de nouvelles logiques, n'a guère d'autres choses à faire que de prononcer son nom face au sujet qui, lui, aura toujours le dernier mot.

Laissons donc le dernier mot au poème et ne tentons pas de reprendre à la poésie son bien ; ne lui dérobons pas plus longtemps ses catégories pour en faire les nouvelles lois de nos œuvres musicales. Cédons la place devant le poème, et, nous mettant à l'école de cet autre poète, Paul Celan, qui inscrivait le serrement de mains comme pratique adéquate aux rapports

entre sujets libres, tenons que toute rencontre entre poésie et musique est ultimement un serrement de mains.

Chacun de ces deux arts, dans quelque moment de trouble intérieur, cherche dans l'autre une loi nouvelle et un courage renouvelé, et, pour cela, lui tend la main (« *Toujours à une main de distance* » comme écrivait Hopkins dans un poème de jeunesse)³⁸, lui prend la sienne et la lui serre.

Lisons ce poème comme la main tendue, et prise, pour l'éternité, par le poète catholique Gerard Manley Hopkins au musicien anglican Henry Purcell.

Henry Purcell³⁹

*Soit bien échu, ô bien, bien soit échu à l'âme
Si chère et si archi-spéciale qui palpite chez Henry Purcell,
Voici des âges défunte et dès lors séparée; – soit rapportée
La sentence nominale qui lourd pèse sur lui, en l'hérésie rôlé.*^a

*Humeur chez lui ni signifiante, feu fier non plus que crainte sainte,
Amour, pitié, ni tout ce que douces notes non siennes pourraient
nourrir
Ne me touchent, mais le trait forgé, mais la parade
Du moi propre, du moi abrupt qui tant force et peuple l'oreille.*

*Qu'il, oh! qu'avec son air des anges il m'élève, me dépose, pourvu
Que j'entrevoie ses marques, ses bizarres lunules, son plumage piqueté
sous les ailes :
Tel, un grand oiseau des tempêtes, après avoir marché un temps
Sur la grève pourpre tonnerre, emplumé de tonnerre pourpre,
Qu'une brusque bourrasque de ses rémiges neigeuses éparpille alementour
un sourire colossal,
Voulant le seul envol, nous évente d'émerveillement.*^b

11 – ANNEXE

Purcell

Voici comment Hopkins expliquait ce poème à son ami Bridge :

A. Purcell, étant anglican, fut excommunié par l'Église catholique, ce qui tourmentait Hopkins.

B. La version anglaise de ce poème est donnée en annexe.

« Voici l'idée [du sixain] : de même que l'oiseau de mer qui ouvre ses ailes en vous envoyant une bouffée de vent au visage signifie la rafale du mouvement, mais aussi vous donne à son insu une bouffée de savoir quant à son plumage, dont les marques caractérisent son espèce, ainsi Purcell, bien qu'il ne se soucie apparemment que de la pensée ou du sentiment qu'il veut exprimer ou évoquer, nous permet incidemment d'observer les marques spécifiques de son génie. »⁴⁰

« Le sonnet sur Purcell signifie ceci : Vers 1-4 : J'espère que Purcell n'est pas damné pour avoir été Protestant, parce que j'aime son génie. 5-8 : Et cela non tant pas pour les dons qu'il partage, et quand bien même il les partagerait au plus haut degré, avec d'autres musiciens, que pour son individualité propre. 9-14 : En sorte que, alors qu'il vise seulement à imprimer en moi, son auditeur, ce qu'il veut dire, je cherche cependant ses marques, ses mouchetures individuelles et spécifiques, ses sakes. C'est comme lorsqu'un oiseau qui ne songe qu'à prendre son essor ouvre ses ailes : l'attention du spectateur peut être attirée par son geste sur le plumage qu'il déploie. En particulier les premiers vers signifient : Puisse Purcell, oh ! puisse-t-il avoir eu une bonne mort, et cette âme que j'aime tant et qui respire ou frémît si manifestement dans ses œuvres s'être séparée de son corps et s'en être allée, bien que je ne forme ce vœu que des siècles plus tard, en paix avec Dieu ! En sorte que la lourde condamnation qui pèse extérieurement ou nominalement sur lui pour avoir été hors de la véritable Église puisse, en conséquence de ses bonnes intentions, avoir été rapportée. »⁴¹

Inversnaid

*This darksome burn, horseback brown,
His rollrock highroad roaring down,
In coop and in comb the fleece of his foam
Flutes and low to the lake falls home.*

*A windpuff-bonnet of fáwn-fróth
Turns and twindles over the broth
Of a pool so pitchblack, féll-frówning,
It rounds and rounds Despair to drowning.*

*Degged with dew, dappled with dew
Are the groins of the braes that the brook treads
through,
Wiry heathpacks, flitches of fern,
And the beadbonny ash that sits over the burn.*

*What would the world be, once bereft
Of wet and of wildness? Let them be left,
O let them be left, wildness and wet;
Long live the weeds and the wilderness yet*

As kingfishers

*As kingfishers catch fire, dragonfly draw flame;
As tumbled over rim in roundy wells
Stones ring; like each tucked string tells, each hung bell's
Bow swung finds tongue to fling out broad its name;
Each mortal thing does one thing and the same :
Deals out that being indoors each one dwells;
Selves – goes itself; myself it speaks and spells,
Crying What I do is me : for that I came.*

*I say more : the just man justices;
Keeps grace : that keeps all his goings graces;
Acts in God's eye what in God's eye he is –
Christ – for Christ plays in ten thousand places,
Lovely in limbs, and lovely in eyes not his
To the Father through the features of men's faces.*

To what serves mortal beauty?

*To what serves mortal beauty ' – dangerous; does set dancing blood –
the O-seal-that-so 'feature, flung prouder form
Than Purcell tune lets tread to ? ' See : it does this : keeps warm
Men's wits to the things that are; ' what good means – where a glance
Master more may than gaze, ' gaze out of countenance.
Those lovely lads once, wet-fresh ' windfalls of war's storm,
How then should Gregory, a father, ' have gleanèd else from swarmed
Rome? But God to a nation ' dealt that day's dear chance.*

*To man, that needs would worship ' block or barren stone,
Our law says : Love what are ' love's worthiest, were all known;
World's loveliest – men's selves. Self' flashes off frame and face.
What do then? how meet beauty? ' Merely meet it; own,
Home at heart, heaven's sweet gift; ' then leave, let that alone.
Yea, wish that though, wish all, ' God's better beauty, grace.*

Henry Purcell

*Have fair fallen, O fair, fair have fallen, so dear
To me, so arch-especial a spirit as heaves in Henry Purcell,
An age is now since passed, since parted; with the reversal
Of the outward sentence low lays him, listed to a heresy, here.*

*Not mood in him nor meaning, proud fire or sacred fear,
Or love, or pity, or all that sweet notes not his might nursle :*

*It is the forged feature finds me; it is the rehearsal
Of own, of abrupt self these so thrusts on, so throngs the ear.*

*Let him oh! With his air of angels then lift me, lay me! Only I'll
Have an eye to the sakes of him, quaint moonmarks, to his pelted
plumage under
Wings: so some great stormfowl, whenever he has walked his while*

*The thunder-purple seabeach, plumed purple-of-thunder,
If a wuthering of his palmy snow-pinions scatter a colossal smile
Off him, but meaning motion fans fresh our wits with wonder.*

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Références

1. 1887 (traduction Jean Mambrino)
2. Lettre à Patmore du 12 mai 1887
3. Lettre à Bridges du 5 janvier 1883
4. Lettre à Bridges du 10 février 1888
5. Journal
6. *His verse as one reads it seems something necessary and eternal (so to me does Purcell's music).* (Lettre à Dixon du 5 octobre 1878)
7. *A great work by an Englishman is like a great battle won by England.* (Lettre à Bridges du 13 octobre 1886)
8. *I hold that fine works of art [...] are really a great power in the world, an element of strength even to an empire.* (Lettre à Patmore du 4 juin 1886)
9. Lettre à Dixon du 30 juin 1886
10. Lettre de septembre 1888
11. Lettre de 1880
12. *What is Truth in music? Is not Wagner something to do with it?* (Lettre à Baillie de 1865)
13. Lettre à Baillie du 22 mai 1880
14. Lettre à Bridges du 16 septembre 1881
15. *My song will be a very highly wrought work and I do hope a fine one... It is like a new art this. I allow no modulation : the result is that the tune is shifted into modes... Perhaps the harmony may be heavy, but I work according to the only rules I know.* (Lettre à Bridges du 29 avril 1889)
16. Lettre à Bridges d'octobre 1882
17. Lettre de juin 1880
18. Lettre de mars 1885
19. *I have begun learning the violin : I am glad I have.* (Lettre à Baillie du 12 février 1868)
20. *Our Society values, as you say, and has contributed to literature, to culture; but only as a means to an end. Its history and its experience shew that literature proper, as poetry, has seldom been found to be to that end a very serviceable means. [...] There have been very few Jesuit poets and, where they have been, I believe it would be found on examination that there was something exceptional in their circumstances or, so to say, counterbalancing in their career. [...] Music is more professional than poetry perhaps and Jesuits have composed and well, but none has any fame to speak of.* (Lettre à Dixon du 1^{er} décembre 1881)
21. Lettre à Dixon du 1^{er} décembre 1881

22. Début du *Naufrage du Deutschland*
23. Traduction Jean-Georges Ritz
24. 1873-1874
25. Lettre à Patmore du 7 novembre 1886
26. *By sequence of feeling I mean a dramatic quality by which what goes before seems to necessitate and beget what comes after, at least after you have heard it it does.*
(Lettre à Dixon du 13 juin 1878)
27. *In a matter like this a thing does not exist, is not done unless it is wittingly and willingly done; to recognise the form you are employing and to mean it is everything.* (Lettre à Bridges du 18 octobre 1882)
28. Cité par Henri Bauchau : *Journal d'Antigone* (Actes Sud, 1999)
29. à propos d'un poème de Balmont (cf. *De la poésie*, p. 62)
30. Lettre à Dixon du 7 août 1886
31. Voir Pierre Leyris dans son introduction à son recueil de traductions *Reliquæ* (Seuil, 1957, page 25), idée reprise par Philippe Jaccottet dans *Une transaction légère* (Gallimard, 1987 ; p. 118).
32. *It is not the radiation which is the beauty of the fan, but the radiation heightened by its cessation near the stalk.*
33. Traduction arrangée par mes soins à partir des traductions existantes de Leyris, Gallet et Ritz.
34. *I find myself both as man and as myself something most determined and distinctive, at pitch, more distinctive and higher pitched than anything else I see.*
35. *That taste of myself, of I and me above and in all things, which is more distinctive than the taste of ale or alum, more distinctive than the smell of walnutleaf or camphor, and is incommunicable by any means to another man (as when I was a child I used to ask myself: What must it be to be someone else?). Nothing else in nature comes near this unspeakable stress of pitch, distinctiveness, and selving, this selfbeing of my own.*
36. Lettre à Robert Bridges du 2 août 1871, suite à la Commune de Paris...
37. Lettre de 1881
38. Voir ses carnets fin 1864
39. Traduction Pierre Leyris
40. Lettre du 26 mai 1879
41. Lettre du 5 janvier 1883