}1.40

Gerard Manley Hopkins : Une poétique phénoménologique de l'individualité

Michel Dupuis*

« […] uma franca amizade com a Natureza, sem receio dos embustes do seu *oculto*, sem o terror da Sombra. Essa mesma amizade, que ao pobrezinho de Assis dá o encanto do seu verbo de Poeta, vai permitir a alguns dos seus discípulos e filhos, como Duns Scot, por exemplo, uma preparação do trabalho científico moderno. »[1]

« Hopkins was a follower of Duns Scotus; so too am I. I stress the particular over the universal and wat is plotted and pieced over what lies in one gigantic plane. »[2]

* Université catholique de Louvain.

[1] L. Coimbra, *S. Francisco de Assis (Visão franciscana da vida)* in *Obras Completas VI* (1924-1934), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 223.

[2] N. Cartwright, *The Dappled World. A Study of the Boundaries of Science*, Cambridge, COP, 1999, p. 104.

En matière d'esthétique, on pourrait penser, à la manière hégélienne, que le langage est un matériau moins opaque que le bois, la toile ou la pierre, c'est-à-dire que le simple souffle de la voix (parlée, non chantée) ou le subtil tracé du graphisme (littéral, non idéographique) n'opposent que très peu de résistance à la neutralisation que leur impose l'intentionnalité esthétique, à la visée d'un processus de pure figuration où les éléments matériels s'estompent pour laisser la place à une réalité purement imaginaire « qui n'a plus son site dans le monde mais précisément hors de lui ».[3] Cette manière de concevoir l'expérience et l'objet esthétiques est doublement contredite par un poète victorien assez hermétique, né à Londres en 1844 et mort à Dublin en 1889, dont les poèmes furent publiés seulement en 1918. En effet, Gerard Manley Hopkins soutient que le langage poétique est un langage ordinaire « élevé », amené à la capacité d'*apparaître* dans sa richesse acoustique et sémantique, et par là, à la capacité de *faire apparaître* le réel le plus intime du réel, ce qu'il nomme l'*inscape* des choses et des situations. Ainsi, la poésie est phénoménologique, métaphysique et théologique.

Jeune homme formé aux lettres classiques dans une Oxford victorienne, Hopkins[4] démontre très tôt un talent artistique confirmé dans divers domaines : musique, dessin, écriture. Elève de Walter Pater notamment, lecteur de Ruskin, il est aussi profondément marqué par l'attitude de Newman qu'il rencontre en 1866 et dont il lit la *Grammaire de l'assentiment*, dont il suit le projet existentiel jusqu'à la conversion au catholicisme, et puis qu'il laisse pour s'engager dans la Compagnie de Jésus. Hopkins baigne dans un climat typiquement anglais où l'expérience concrète des choses et des situations s'associe à l'imagination poétique pour créer des images, des représentations dans lesquelles, au fond, l'objet individuel l'emporte sur les généralités abstraites. Le jeune Hopkins, grand lecteur critique des auteurs anglais, n'acceptera pas cependant de se laisser séduire par de pures rêveries : que Keats y ait cédé et que ses lecteurs s'y laissent piéger, voilà qui intéresse peu un homme soucieux des choses réelles, fussent-elles un peu brutes et sauvages. Mythologies antiques,

[3] M. Henry, *Auto-donation : entretiens et conférences*, Paris, Beauchesne, 2004, p. 204.

[4] La biographie de Hopkins ne manque pas d'intérêt. Sa vie prématurément écourtée par la fièvre typhoïde alors qu'il n'a que 45 ans, son parcours oxfordien de jeune intellectuel classique, esthète et très attaché à son Angleterre, sa décision de rejoindre l'Eglise catholique après Newman et au mépris d'une carrière promise, le fait que ses poèmes ne furent publiés qu'en 1918 par R. Bridges, poète ami mais assez critique par rapport aux nouveautés introduites dans cette œuvre, l'isolement douloureux à Dublin à la fin de sa vie, une pensée religieuse profonde et torturée, une tonalité thymique de base toute en incertitude et en fragilité – autant d'éléments parfois pittoresques pour documenter une psycho-biographie et pour séduire des commentateurs qui ont souvent forcé la dimension autobiographiques des textes.

royaumes de fées, rêveries sentimentales, tout cela manque d'intérêt, c'est-à-dire de vie et de distinction. Par contre, les événements, même minimes, de la nature, c'est tout autre chose : Hopkins consigne dans ses *Carnets* de multiples scènes bucoliques, à la manière d'un Rousseau qui oublierait de parler de soi. C'est au cours de ces évocations que les *Journaux* deviennent une espèce de *Journal métaphysique* où le vocabulaire devient plus technique, très marqué par le langage des *Essais* scolaires que Hopkins devait à ses maîtres d'Oxford.[5] C'est là que Hopkins invente un couple de néologismes personnels : *inscape* et *instress*. C'est à l'*inscape* que nous nous attacherons ici.

L'écriture du jeune Hopkins ne naît pas de rien. Une solide culture littéraire, un goût marqué pour les choses du langage (cf. ses annotations étymologiques, à la manière d'un Heidegger qui oublierait de parler de l'Etre), un esprit critique très aiguisé, Hopkins connaît de près la littérature anglaise, la poésie en particulier. Musicien averti, il est particulièrement intéressé par le contrepoint et la composition de canons et de fugues. Fin lecteur et critique aigu, la franchise de ses critiques, justifiées ou pas, est impressionnante, en particulier dans sa correspondances avec trois poètes dont il commente les textes : Bridges, Dixon et Patmore. Ses analyses critiques portent sur des questions tantôt très particulières (versification, thèmes poétiques, etc.) tantôt très générales (liberté, inspiration, etc.). Au total, et par-delà la frontière des genres, trois créateurs échappent aux critiques sévères de Hopkins, et sont profondément admirés : Shakespeare, Milton et Purcell.

De ces deux derniers, Hopkins remarque qu'ils créent selon le nécessaire et l'éternel[6] – on y reviendra. Chacun est révéré pour la qualité de son individualité, son style propre, sa manière de créer des figures ou des personnages. Hopkins définit bien le cœur de son admiration : c'est le génie, pas le génie qui dispose de dons partagés avec d'autres génies mais le génie manifestant « son individualité propre ».[7] A l'écoute de la musique de Purcell, l'expérience de l'auditeur est dès lors très particulière : « while he is aiming only at impressing me his hearer with the meaning in hand I am looking out meanwhile for his specific, his individual markings and mottings, 'the sakes of him' » (*Ibid.*). Hopkins identifie ici des « mouchetures individuelles et spécifiques », les *sakes* du

[5] L'édition scientifique des œuvres de Hopkins est à ses tout débuts. On dispose cependant dès à présent du volume IV, « Oxford Essays and Notes », où l'on peut lire l'ensemble des travaux universitaires, complets ou inachevés, rédigés par l'étudiant d'Oxford (*The Collected Works of Gerard Manley Hopkins*, vol. IV, Oxford, OUP, 2006, 368 p.).

[6] *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*, Oxford, OUP, 1955, p. 66.

[7] Voir la lettre à Bridges, 5 janvier 1883, qui développe une brève explication du sonnet « Henry Purcell » (*The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*, Oxford, OUP, 1955, p. 170).

compositeur. Comment traduire? *Ce qu'il en est de lui*.[8] La réflexion vaudrait aussi bien pour un poète. Hopkins vise ainsi le génie créateur de l'individu unique et son point de vue pourrait n'être que romantique, mais chez Hopkins il s'appuie sur une conception philosophique bien particulière, sur une véritable ontologie de l'individuel dont notre poète découvre un modèle qui lui sied dans l'œuvre de Duns Scot.

Outre l'individualité, c'est-à-dire le style individuel, un autre élément se trouve au cœur de la poétique du jeune Hopkins : la primauté de la forme ou de l'expression, et la secondarité par conséquent du sens ou contenu. Un essai de 1864 consacré aux « Signs of Health and Decay in the Arts » expose clairement cette idée : « Truth is not absolutely necessary for Art ; the pursuit of deliberate Beauty alone is enough to constitute and employ an art ; as for instance such lower arts as those of making arabesques, diapers etc need neither imitate Nature nor express anything beyond the beauty appreciable not by the intellect, so to speak, but by the senses, that is in fact, by the intellect employed upon the object of the sense alone and not referring back or performing some wider act within itself ».[9] Cette primauté de la beauté pour elle-même, sans charge référentielle véritative, le jeune Hopkins la rapporte à une tendance idéaliste, à l'opposé d'un art réaliste soucieux de la vérité. Dans les notes ultérieures et ensuite dans la correspondance consacrée tantôt aux poèmes qu'il confie à son ami Bridges, tantôt à la littérature qu'ils apprécient et discutent, on trouve la même idée débaptisée, il est vrai, de sa qualification trop imposante et approximative, mais avec une dimension positive toute neuve. Si dans ses toutes premières expressions, l'esthétique de Hopkins peut passer pour de « l'art pour l'art », très rapidement apparaît une dimension positive nouvelle qui nuance considérablement une définition autoréférentielle de l'art. En effet, selon Hopkins, ce qui fait la haute valeur artistique de certains poèmes, c'est le soin minutieux de l'écriture, en sorte que la forme linguistique fasse un tout, un *ensemble* constitué dans un but précis qui n'est pas de rendre ou répéter, de façon réaliste, les apparences du monde, mais qui est de faire apparaître l'*inscape* d'un objet ou d'un état de choses, d'une scène ou d'une situation.

Le langage poétique se trouve en quelque sorte à mi-chemin entre le langage ordinaire qui véhicule le sens et la musique qui peut l'évoquer. La définition au départ plutôt « jakobsonienne »[10] autoréférentielle, de la fonction

[8] Hopkins s'explique dès 1879 sur l'usage particulier de ce terme (voir la lettre à Bridges du 26 mai 1879, *loc. cit.*, p. 83).

[9] *The Collected Works IV*..., pp. 107-108.

[10] R. Jakobson accorda une grande attention aux textes de Hopkins dans ses fameuses *Questions de poétique* (1973).

poétique conduit à une espèce de fonction mystique : « Poetry is speech framed for contemplation of the mind by the way of hearing or speech framed to be heard for its own sake and interest even over and above the interest of meaning. Some matter and meaning is essential to it but only as an element necessary to support and employ the shape which is contemplated for its own sake. Poetry is in fact only employed to carry the inscape of speech for the inscape's sake – and therefore the inscape must be dwelt on ».[11]

1) Penser et entendre l'individualité

Les premières formulations du problème philosophique de l'individualité coïncident avec la découverte de l'oeuvre de Duns Scot en juillet 1872 : Hopkins parcourt les *Commentaires des Sentences* et ressent un choc violent qui rappelle l'évanouissement de Malebranche découvrant à Paris *Le Monde* de Descartes. Hopkins exprime très clairement le lien entre sa théorie et sa pratique de l'*inscape* et la découverte de Duns Scot.[12] Les *Journaux* révèlent un intérêt soutenu pour la philosophie de Duns Scot, quelques conversations avec des collègues familiers de cette pensée. Le sonnet intitulé « Duns Scotus's Oxford » prend pour thème la ville ancienne d'Oxford, mi-ville mi-campagne, telle que put la connaître le philosophe, qui semble le vrai sujet du texte : Duns Scot « who of all men most sways my spirits to peace », le penseur qui conduit à la paix, le philosophe incomparable des choses le plus ténues ou les plus fines, mais aussi le théologien farouchement attaché au dogme de l'immaculée conception de Marie.

Des idées fondamentales sont exprimées ici : elles sont à la source de ce poème comme à celle de la plupart des textes de Hopkins. Poème sur la visée du poème, le sonnet sur l'Oxford de Duns Scot révèle une conviction fondamentale : il faut pénétrer le réel, et par là rejoindre, percevoir et ensuite faire voir le « cœur de diamant » de ce réel. Pour cela, l'*insight*, la vision vers

[11] Extrait de "Poetry and verse", Notes pour un cours de rhétorique donné par Hopkins, *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*, Oxford, OUP, 1959, p. 289.

[12] « Stepped into a barn of ours, a great shadowy barn, where the hay had been stacked on either side, and looking at the great rudely arched timberframes – principals (?) and tie-beams, which make them look beauty of inscape was unknown and buried away from simple people and yet how near at hand it was if they had eyes to see it and it could be called out everywhere again [...] After the examinations we went for our holiday out to Douglas in the Isle of Man Aug. 3. At this time I had first begun to get hold of the copy of Scotus on the Sentences in the Baddely library and was flush with a new stroke on enthusiasm. It may come to nothing or it may be a mercy from God. But just then when I took in any inscape of the sky or sea I thought of Scotus » (*The Journals and Papers*..., p. 221).

l'intérieur, est nécessaire, qui analyse et dissout les éléments extérieurs, qui dévoile la pépite. Mais cette conception de l'*insight* trouve un complément important : la visée vers l'intérieur suppose une identification de l'individu, car l'intériorité est toujours individuelle. La juste saisie d'une chose ou d'un être suppose la reconnaissance de son identité propre, de sa configuration statique ou dynamique, de sa fonction spécifique qui dit son soi. La plupart des poèmes mettent en scène et déploient une réalité fermement individualisée, c'est-à-dire une réalité contemplée et reconnue pour ce qu'elle est, sa source, sa texture et son destin. De cette façon, la saisie de l'individualité ouvre un scénario métaphysique cosmologique : venant de quelque part, exerçant une fonction propre, destinée à quelque chose, la chose, minuscule ou immense, animée ou pas, mais toujours unique, livre un récit, une histoire, un ordre *leibhaft,* « en chair et en os ».

Un exemple particulièrement clair de ceci : l'extraordinaire sonnet des martins-pêcheurs, « As Kingfishers catch fire », qui exprime l'unicité de chaque réalité, animée ou non. « Each mortal thing does one thing and the same : / Deals out that being indoors each one dwells ». Ainsi, oiseaux, insectes, pierres, cordes ou cloches... tout manifeste l'être intime qui l'habite : tout étant « est-soi ». C'est cela être, « to selve », persévérer en son être propre (« self is the intrinsic oneness of a thing »), et en appeler en se nommant à son devoir qui identifie et qui, véritable messie minéral, végétal ou animal, dit à sa manière la parole du Christ : « What I do is me : for that I came. » Ainsi, la saisie de l'*inscape* se fait herméneutique : les choses créées parlent du créateur infiniment attentif à l'unicité de chacune qu'il soutient dans l'être.[13] Seuls des objets individualisés peuvent rendre gloire – c'est peut-être l'autre nom du « deal out » – à un Dieu personnel. Hopkins, le poète jésuite, parce qu'il est poète, est proche des visions franciscaines.

Maintenant, on peut se demander où se donnent à voir le plus clairement ces individualités. Ce ne sera pas dans les régions du monde civilisées ou asservies par les hommes. Mieux vaut aller au cœur de la nature la plus originelle. Les arbres sauvages, les oiseaux, les paysages non corrigés, quelques êtres humains aussi, pauvres ou rudimentaires : voilà où se donne le mieux à voir la vie vivante, originelle, qui est à l'œuvre dans l'individuation.

[13] On ne développera pas ici comment, au fond, dans la théologie christologique, non panthéiste, de Hopkins, le plus pauvre des humains, voire toute chose, est le Christ lui-même. Voir le célèbre poème « That Nature is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection » : « I am all at once what Christ is, | since he was what I am, and / This Jack, poor potsherd, | patch, matchwood, immortal diamond, / Is immortal diamond. »

2) Un monde sauvage

Hopkins est sensible à la nature telle qu'elle est et doit être, en dehors des déformations imposées par l'industrialisation et l'urbanisation. Les notes personnelles et la correspondance décrivent en permanence des paysages qu'on identifie bien comme anglais mais non policés. Un prédicat fondamental exprime la qualité des choses : *wild*, le monde sauvage, non domestiqué. Nous percevons ici un certain Romantisme et surtout l'évidente influence de Ruskin : l'industrialisation a amputé les humains de leurs racines qui devraient pourtant les lier vitalement à la nature, et c'est pourquoi les hommes d'aujourd'hui sont empêchés de percevoir la présence pleine des choses, dont l'intime identité, d'énigme riche de signification, est devenue un secret difficile à percer. Sur ce point, la conscience esthétique et métaphysique du poète est également une conscience politique. Plusieurs lettres révèlent chez Hopkins une aspiration et le sentiment – qu'il qualifie de communiste – d'une révolution imminente, tant est révoltante l'injustice faite aux prolétaires dont il sera effectivement un jour le pasteur religieux et le peintre poétique. Hopkins chante un monde de forces vitales irréductibles mais que la culture moderne peut déguiser ou pervertir. Cette sauvagerie implique, outre le désordre des formes apparentes, une intensité particulière, une rudesse des choses et même des êtres humains évoqués. Nous sommes bien loin d'une délicatesse de salon.

Une lettre de 1879 révèle une ébauche de poème jamais achevé qui aurait commencé par une question[14] : « O where is it, the wilderness,/ The wildness of the wilderness ?/Where is it, the wilderness ? » Le poème devait finir en écho : « And wander in the wilderness ;/ In the weedy wilderness,/ Wander in the wilderness ». On trouve le même thème dans « Inversnaid ». Le poème décrit le cours d'un ruisseau sauvage, puissant, sombre, charriant terres et roches, entouré d'une végétation libre. Il se conclut par une interrogation très intense, suivie d'une prière : « 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. » Le sens du texte n'impose pas que cette prière soit adressée à Dieu plutôt qu'aux hommes d'aujourd'hui et demain.

Comment le poète peut-il donner à voir ce paysage sauvage ? Les spécialistes ont comparé la manière de Hopkins et celle de Wordsworth : les deux poètes sont attachés à la réalité concrète, naturelle, même minime, mais le rendu poétique est tout autre : l'impression est distillée et apaisée avant d'être écrite chez Wordsworth, elle doit rester brute chez Hopkins, quitte à forcer le langage courant, véritablement poli par l'usage. Hopkins fit un commentaire

[14] *The Letters ...to Robert Bridges*, p. 73.

intéressant sur Wordsworth qu'il n'appréciait que modérément : le charisme que manifeste ce dernier, sa grâce particulière en quelque sorte, n'ont été accordés qu'à fort peu de monde, sinon à Platon. En quoi consiste ce talent particulier ? « I mean his spiritual insight into nature ».[15] Et Hopkins de poursuivre en disant que ce don est généralement considéré comme le don poétique supérieur, mais qu'au fond c'est bien plutôt le don philosophique par excellence, et Wordsworth avait effectivement « a divine philosophy » *(Ibid.)* quelle que soit la qualité relative de sa poésie. On trouve le même type d'appréciation des oeuvres de Whistler, artiste de génie marquant, « feeling for what I call inscape (the very soul of the art) »[16], mais qui a pourtant négligé son exécution, sa réalisation concrète par le jeu des couleurs.

Dans les notes de Hopkins, le plus souvent les scènes sont élémentaires, simples, si originaires que la main de l'homme n'y apparaît pas : il s'agit de saisir des feuillages en mouvement, les effets de la pluie, etc. Tantôt les mouvements du soleil font regarder si haut que l'industrie humaine de l'époque est hors jeu. Mais les situations peut-être les plus attachantes et les plus vibrantes sont celles où l'homme trahit l'ordre des choses en imposant ses projets. Ainsi, l'abattage d'un frêne familier met le poète dans un état de grande anxiété : « The ashtree growing in the corner of the garden was felled. It was lopped first : I heard the sound and looking out and seeing it maimed there came at that moment a great pang and I wished to die and not to see the inscapes of the world destroyed any more. » [17] Ceci nous apprend que la nature la plus originelle est l'écrin de précieux *inscapes* naturels, fragiles et exposés.

Pourquoi la « sauvagerie » du monde saisi en son mouvement a-t-elle chez Hopkins cette importance ? Certes, on ne trouve pas chez le poète de « surréflexion » portant sur l'élaboration intentionnelle du monde, autrement dit une théorie du monde brut au sens merleau-pontien, mais d'un autre côté, l'analyse menée par Hopkins va au-delà d'une simple mise en cause romantique du monde technicien. Hopkins vise effectivement à saisir le monde « le plus naturel », préalable aux projets et aux jugements, dans son état pré-humain,[18] en sorte de pouvoir y percevoir un « sens », peut-être une parole d'avant

[15] *The Correspondence*..., p. 141.

[16] *The Correspondence*..., p. 135.

[17] *The Journals and Papers*..., p. 230.

[18] Pré-humain mais non humain pré-scientifique ou enfantin, au sens d'un monde soumis à la naïveté plutôt qu'à un système d'observations adéquates. Voir une remarque portant sur un poème de Dixon à propos de l'effet rendu de la pluie : « it is the imagination of the 'prescientific' child that you here put on » (*The Correspondence*..., p. 20). C'est l'occasion de rappeler la fibre authentiquement scientifique de Hopkins, qui publia dans la revue *Nature* trois observations sur le coucher de soleil.

l'humanité. Voilà pourquoi les scènes décrites dans les *Carnets* et *Journaux* (davantage que dans les poèmes) sont des scènes asubjectives, des effets de couleurs, de formes, de mouvements purement bio-mécaniques que le poète peut percevoir et rendre à la manière d'un comportement de l'Etre. Si l'on se demande avec Merleau-Ponty quel rapport poser entre ce monde perçu, comme « Etre brut ou sauvage » et une forme, un *logos prophorikos* comme *Gebilde*,[19] on doit admettre que pour Hopkins ce rapport s'impose assez directement : le monde perçu n'est pas « amorphe » (pour reprendre à contre-sens l'expression de Merleau-Ponty) mais recèle un *logos endiathetos* appelant à sa reconnaissance, non par l'entendement ou l'intellect comme dit Hopkins, mais par la sensibilité.

3) Qu'est-ce que l'*inscape* et comment peut-il apparaître ?

> « As air, melody, is what strikes me most of all in music _ and design in painting, so design, pattern, or what I am in the habit of calling inscape is what above all aim at in poetry. »[20]

Cette déclaration est l'une des plus claires pour nous aider à saisir à la fois l'importance du concept visé et son contenu. Comme on l'a déjà vu, la poésie ne transporte guère de message ou de vérité ; le langage en poésie devient un moyen-matière et une forme-contenu du message. Mais pas n'importe quelle forme-contenu ! Ce qui vaut, c'est la saisie et le rendu de l'identité d'une réalité. La mélodie en musique, mais surtout la ligne du dessin, voilà des analogues de l'*inscape* poétique. Cette série posée par Hopkins ne contredit ni le principe selon lequel le style d'une œuvre est dépendant de la matière ouvrée, ni le principe nommé par P. Rodrigo « de régionalité » selon lequel les limitations des genres (et de leur(s) matière(s)) impliquent la non-transposabilité des divers arts.[21] En effet, Hopkins ne souscrit certainement pas à un idéalisme théorique de fond, qui mésestimerait la matière sensible au profit d'un sens visé. Tout au contraire, c'est bien l'utilisation particulière de chaque matière particulière qui est visée ici et, on le rappelle, l'esthétique de Hopkins est pour une part de type autoréférentiel.[22]

[19] M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 223.

[20] Une lettre de février 1879. *The Letters ...to Robert Bridges*, p. 15.

[21] P. Rodrigo, *L'Étoffe de l'art*, Paris, DDB, 2001, p. 131 notamment.

[22] La série « musique-dessin-poésie » pourra faire penser au troisième alinéa du *Visible*, où Merleau-Ponty associe logique, poésie et musique dans le même projet d'enfermement des choses dans l'ordre du dit ou de l'écrit (p. 18). Mais vaut pour Hopkins ce que Merleau-Ponty attribue

Tâchons de saisir en quoi consiste au juste l'*inscape*. Il faut admettre que la notion n'est ni précise ni univoque. Le jeune poète a forgé le terme par analogie avec d'autres : *scape*, *landscape*, *seascape*, *cloudscape*,... Il utilise parfois le terme comme un verbe et vise l'expérience et le processus de perception ou de décodage, de saisie, de la réalité individuelle et une des choses. Utilisé comme substantif, le mot est composé d'un préfixe et d'un radical : *scape*, c'est en botanique le pédoncule de la tulipe, la tige de la plante ou en architecture le fût d'une colonne.[23] Ce radical peut être considéré comme un suffixe et le terme composé désigne alors l'assemblage d'éléments divers qui forment une certaine unité, un pattern. Le préfixe indique que cette structure est intérieure à l'objet ou à la situation considérés, et donc non immédiatement perceptible.[24] On pourra penser au point unifiant d'une chose, à sa forme individuelle, à son cœur. C'est la forme positive associée à la *haecceitas* des choses uniques, à l'opposé donc d'un modèle différentiel de type structuraliste. Cette forme est positive au sens scotiste, selon une théorie de l'individuation qui exclut la différenciation par négations et soutient la structure positive intrinsèque de la substance individuelle. Mais la parenté avec Duns Scot ne va pas très loin, dans la mesure où pour Hopkins l'*inscape* est une réalité à percevoir concrètement, non à penser intellectuellement. Si elle est souvent ignorée, c'est par manque d'attention. C'est dire que l'*inscape* participe d'un régime cognitif de l'évidence offerte à la disponibilité, à la qualité et à l'intensité d'une raison attentive. Nous voilà donc très éloignés de la théorie scotiste de la non intelligibilité immédiate du singulier due à la faiblesse de l'intellect humain. Chez Duns Scot, *individuum est ineffabile...* le discours humain comme organisation de concepts est incapable de saisir et de rendre l'individuel ; seule une idée approximative, confuse et extérieure nous en dit quelque chose. La primauté de l'individuel conduit à une aporie épistémologique et oblige à spéculer sur une intuition sur-humaine. On sait que le nominalisme d'Occam réduit cette aporie en faisant de l'individuel l'objet d'une intuition distincte. Chez Hopkins l'individualité se concrétise et se donne à voir comme une bonne forme sensible et exprimable par un langage artistique. Il pourra écrire que « le monde est plein d'*inscape* » (au singulier). Comment ne pas penser à une remarque de Kandinsky : « Le monde est rempli de résonances » ?[25] L'idée du peintre

à la philosophie : le souci de « faire parler » le monde, de « conduire à l'expression » « les choses mêmes, du fond de leur silence » (*Ibid.*).

[23] *Scape*, *shaft* (hampe de lance, corps de flèche, rayon, trait,...); latin *scapus* ; grec : *skeptron*.

[24] Dans la forme verbale, il en va autrement : le préfixe rejoint la série de termes *insight*, qui dit le mouvement de visée et de pénétration de la chose, qu'on retrouve dans le verbe *diltheyen* par excellence le *sich hineinversetzen*.

[25] W. Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1974, p. 160.

est comme on le sait, de définir un concept personnel pour penser dans l'abstraction la saisie d'une essence intérieure, et c'est le cosmos, nature originelle véritable de la nature. En ce cosmos, les qualités sensibles ne sont pas des « signes » qui figurent ou évoquent : elles « sont des impressions, des sonorités, des tonalités ».[26] Ce rapprochement nous permet peut-être d'aller plus loin. En repensant le statut de la ligne, par exemple, libérée de sa fonction délimitative ou figurative, et rendue à son énergie, à « sa pleine force intérieure », Kandinsky nous amène à percevoir un autre monde ou un autre plan. « Un mouvement simple, le plus simple qu'on puisse imaginer, et dont le but n'est pas connu, agit déjà par lui-même, il prend une importance mystérieuse, solennelle [...] Involontairement on s'arrête, frappé comme par une vision, la vision d'existences appartenant à un autre plan ». On reconnaît une citation extraite de *Du spirituel dans l'art*, minutieusement analysée par Henry qui l'applique à la ligne et à son retentissement subjectif.[27]

Les notations des *Journaux* et *Carnets* témoignent de cette attention envers le monde extérieur, la campagne, les phénomènes naturels les plus éphémères. Mais il faudrait étudier par ailleurs une double oscillation de la pensée. Premièrement, on peut voir que le modèle se transforme : l'attention qui n'est jamais neutre par définition, ni désintéressée car intensément engagée dans sa quête, l'attention devient une véritable herméneutique, classique dans la tradition franciscaine et bonaventurienne. En effet, le monde, en sa beauté multiple, parle de l'Un fondateur. De manière très caractéristique, c'est l'authentique multiplicité des individualités les plus irréductibles qui témoigne de l'unité en ce qu'elle s'ordonne en une ligne, un dessin, qui peut être lu comme le récit d'un dessein. De même, cet ordre n'est pas une paix superficielle mais bien un ordonnancement énergique des forces variées. Un univers en tension. Deuxièmement, si selon un premier point de vue, l'*inscape* appartient au monde extérieur des choses et des situations (sachant que le terme désigne l'opération cognitive qui permet sa saisie), Hopkins envisage également l'*inscape* au cœur du langage artistique, poétique ou pictural, c'est-à-dire maintenant du côté des techniques d'expression des contenus, des objets, des situations.

Quoi qu'il en soit, de manière constante, Hopkins maintient la cohérence de la série des homologues : l'*inscape,* la mélodie, le dessin. Que pouvons-nous apprendre de cela ? Partons de ce qu'est le dessin. Epure de la réalité, abstraction, extraction du sensible ? Ou bien saisie purifiée qui exige « la pratique d'une ascèse, d'une sorte d'*epokhè* »[28] ? Cette suspension nécessaire

[26] M. Henry, *Voir l'invisible : sur Kandinsky*, Paris, Bourin, 1988, p. 236.
[27] M. Henry, *Phénoménologie de la vie*, Paris, PUF, 2004, p. 215.
[28] F. Dastur, *À la naissance des choses*, Encre marine, 2005, p. 93.

porte non seulement sur la dimension instrumentale « naturelle » des choses, mais aussi sur leur texture propre. Comme l'indique bien F. Dastur, le tracé du dessin ne cherche pas tant la représentation ou la reproduction appauvrie d'un objet mais bien davantage le mouvement potentiel, le volume, la genèse. On reconnaît en ce dernier terme l'aboutissement des analyses merleau-pontiennes sur la capacité de la peinture à rendre le fond naturel d'où apparaissent les choses. A cause de Hopkins, peut-être pouvons-nous nuancer un peu en visant davantage la profondeur et, plus nettement au cœur de celle-ci, l'ordre voulu de la réalité ? Le dessin semble évoquer un dessein, le projet des instances créatrices, et cela non dans une abstraction décharnée mais dans le détail concret des objets. Le dessin serait dès lors, comme l'indique encore F. Dastur, du côté de « l'accueil de cet excès qui fait que les choses, par une intentionnalité inverse, se mettent à nous regarder »[29] Mais le risque est réel d'un malentendu : si le tracé du dessin, comme « incision » de la réalité et donc faire-venir de la chose correspond bien à ce qui précède, qu'en est-il du dessin intérieur, entendu comme *Gestalt* ? Hopkins croit possible d'associer l'un et l'autre, avec la mélodie comme ligne purement discursive.

Certes, un artiste peut manquer d'*inscape* dans sa composition, au sens où il n'arrive pas à ordonner son expression poétique ou picturale à l'unité structurale de son sujet, mais la question fondamentale n'est pas celle de l'expression artistique réussie de l'*inscape*, objet énigmatique, des choses. Vue ainsi, cette question s'inscrirait encore dans un modèle de l'art comme représentation subtile mais seconde de la réalité. Il faut plutôt voir que pour Hopkins toute réalité possède au fond d'elle-même un *inscape* produit par le producteur de la chose : c'est-à-dire le créateur divin de la nature, ou le créateur humain des oeuvres d'art. Cet *inscape* (naturel ou artificiel) est le vrai cœur et le vrai trésor de toute chose : son ordre et son individualité. La perception de l'*inscape* suppose une attention généreuse, une contemplation, la capacité de l'*instress*, c'est-à-dire une *capacitas patiendi* l'intensité des forces du monde. La notion d'*instress*, nouveau néologisme, n'est guère moins énigmatique ni évocatrice que le concept d'*inscape*. Cherchant à dire à la fois la tension intérieure et l'impression faite sur le lecteur ou l'auditeur, l'*instress* désigne une réalité intensive, à la fois structure qui constitue l'objet et processus qui marque le récepteur.[30]

[29] F. Dastur, *op. cit.*, p. 103.

[30] Il faudrait étudier de près un texte bref consacré à Parménide où Hopkins interprète les fragments en faisant jouer ses concepts d'intress et d'inscape pour évoquer la teneur et la tenue dans l'être. « I have often felt when I have been in this mood and felt the depth of an instress or how fast the inscape holds a thing that nothing is so pregnant and straightforward to the truth as simple yes and is » (*The Collected Works IV*..., p. 313).

4) Comment percevoir l'inscape ?

L'*inscape* est caché et peut être révélé, comme la ligne véritable, le vrai dessin de la pure vérité des choses. Il faut se rafraîchir l'esprit de temps en temps pour ne pas oublier combien est profondément enfoui l'*inscape* des choses. Mais s'agit-il de percevoir l'*inscape* ou bien de percevoir les choses en leur *inscape* ? Hopkins ne tranche pas, le verbe qu'il a créé – *to inscape* – signifie qu'on les saisit en leur unité. Ainsi, le mouvement de l'expérience est l'inverse de l'*escape*. En termes husserliens, on dira que si l'identité de l'objet est mise hors circuit en tant qu'objet subsistant là, disponible et existant, une chose paradoxalement apparaît : sa structure interne, porteuse de son individualité. Au total, le couple intéressé / désintéressé est insuffisant pour qualifier l'attitude esthétique prônée par Hopkins: car si le désintéressement doit bien évidemment réduire les attentes utilitaires, ce dégagement n'est que la condition d'un réengagement désintéressé, une certaine attention généreuse et accueillante aux choses. Il ne suffit pas de simplement ouvrir les yeux...

Une mise au point s'impose. En pensant à *L'idée de la phénoménologie*, déjà convoquée par F. Dastur[31], on ne pourra pas s'en tenir au refoulement husserlien de l'entendement au profit de l'intuition pure, l'*intuitio sine comprehensione*. Certes on ne sera aucunement gêné par la parenté avec la rhétorique mystique, mais l'essentiel est que sans le recours mythique au monde des choses en-soi, la vision peut cependant recueillir, au cœur des apparences, le cœur des choses et des situations, leur structure unifiante. Le pur donné, la chose elle-même, c'est certes un divers sensible mais pour Hopkins, c'est un divers unifié, informé. Pour Hopkins, la création artistique interrompt d'une certaine manière le rapport habituel au monde, moins cependant pour en suspendre la position d'existence que pour affiner cette position : l'image picturale, l'évocation musicale, la signification verbale ne constituent pas une nouvelle présentation, forcément approximative, de l'objet ou de la situation, mais bien une fiction perceptive qui dit quelque chose du plus authentique de ses référents. Non pas reproduction mais saisie herméneutique du cœur. En ce sens donc, contre un Husserl moderne et défenseur de l'intérêt esthétique pour le fictif inutile, gratuit mais constitué de toutes pièces, Hopkins soutient plus classiquement un intérêt herméneutique qui renvoie davantage au vouloir-comprendre de Schleiermacher. Le plaisir ou le bonheur de l'*Erscheinung* tient non à la pure apparition mais à la donation de sens réalisée à même l'*Erscheinung*.

[31] F. Dastur, *op. cit.*, pp. 20-21.

5) Faire apparaître l'*inscape*

Le langage devra mimer l'unification des propriétés de la chose, quitte à forcer la syntaxe de l'anglais, quitte à fondre des mots en une nouvelle association, davantage paratactique et minimalement marquée par la syntaxe : les commentateurs l'ont noté aussi bien au niveau des entités lexématiques (composition de mots) qu'au niveau des entités syntaxiques (disparition des emboîtements de propositions, transformations de relatives en adjectifs, etc.). De manière générale, il s'agit d'accoler des prédicats normalement déployés à l'aide de mots-outils, d'où le sentiment de concrétion, d'unification des éléments individuels. Certes, l'usage est connu chez d'autres, Keats par exemple, mais pas à ce point d'agrammatisme. On dirait qu'il s'agit pour Hopkins d'échapper à l'évocation mimétique des processus de pensée par le cours syntaxique et ses priorités dans la mesure où il veut rendre la chose elle-même telle qu'elle se donne à l'impression, dans son intensité et son unité, que la raison pourra après coup analyser dans le discours. Dans cette perspective, les lecteurs risquent de ne guère apprécier le manque de clarté des poèmes, d'ailleurs non publiés et seulement confiés à certains amis – plusieurs passages de la Correspondance l'indiquent nettement. Mais Hopkins assume cet état de fait et l'entend comme une conséquence logique de son option esthétique. Ainsi, dans la lettre de 1879 citée ci-dessus, il ajoute : « Now it is the virtue of design, pattern, or inscape to be distinctive and it is the vice of distinctiveness to become queer. This vice I cannot have escaped. »

Une certaine étrangeté et même de l'obscurité sont immanquables voire nécessaires, s'il faut élever le langage ordinaire et rendre l'intérieur à sa manière propre. Ce langage ordinaire, c'est une parole, un langage oral, courant, et pas l'écrit épuré et figé. Cette parole quotidienne convient mal aux discours théoriques qui articulent des concepts en généralité, mais il suit avec précision les méandres des mouvements et des objets de tous les jours comme on décrit des comportements : Hopkins en donne la preuve dans ses propres descriptions de paysages, d'écoulement d'eaux et de nuages, autant de scènes naturelles minuscules, saisies avec précision et distinction. Mais que signifie l'élévation de ce langage approprié au monde ? Hopkins s'en est expliqué dans sa correspondance et une note brève « Poetry and Verse ». On peut la résumer en disant que le langage poétique vaut par soi et pour soi, et que ce faisant, il fait paraître la chose visée. Le langage ainsi utilisé dévoile son propre *inscape* et devient capable de manifester l'*inscape* des choses. Une *innere Sprachform* providentielle en quelque sorte...

Par ailleurs, on peut se demander si l'écriture mime ou réeffectue la saisie d'une série de profils ou d'esquisses. A première vue non, car les textes

n'évoquent pas plusieurs approches ou visions des objets, au contraire : le lecteur et l'auditeur perçoivent plutôt un tableau unique mais constitué de touches très travaillées ou très sophistiquées – un peu sur le mode d'une surface peinte impressionniste. En réalité, la syntaxe même des descriptions, usant d'adjectifs composés comme pour exprimer le caractère multiple et chatoyant des prédicats, c'est-à-dire des apparences sensibles immédiatement (couleurs, formes, sons, etc.) ou non immédiatement (sentiments, caractère, habitudes, etc.) font vivre au lecteur cette approche des diverses facettes des objets individualisés. Les spécialistes ont étudié le lexique très particulier qui fait la part belle à des termes polyphoniques.[32]

Il faut reconnaître que les déclarations nombreuses sur l'*inscape* se trouvent dans les *Journaux* et *Carnets,* comme un programme élaboré et convaincu mais pas forcément absolument cohérent. De plus, la mise en pratique de ce programme dans l'écriture de textes poétiques reste au total assez limitée. Concrètement, les descriptions en prose dans les *Journaux* constituent le vocabulaire de réserve des poèmes futurs : les mots isolés ou en composition serviront à dire des mouvements, des flux, des textures, des formes. Cet attachement aux mouvements, aux palpitations, a certainement une valorisation superficielle en terme de savoir-faire, d'habileté, par rapport au rendu d'une « nature morte ». Mais ne pouvons-nous pas y percevoir une dimension bien plus profonde : un attachement au mouvement même de la vie, qui « n'est pas un état [...] mais devient selon le procès de son inlassable venue en soi » ?[33]

* * *

La phénoménologie est l'une des invitations philosophiques les plus récentes qui engage les humains à revoir leur vision, à réapprendre à voir le monde, ce qu'il y a autour d'eux et de quelle chair ils sont. Eveillés ou distraits des soucis habituels qui maintiennent cette vision intéressée dans un point de vue très particulier et très utile et qui visent les choses naturelles et autres selon la pratique qui s'y appuie, les humains ont la possibilité de changer d'habitude. « [I]l y a des dimensions d'être insoupçonnées et le propre de l'homme est de vivre dans ces champs nouveaux ».[34] Le constat hölderlinien spécifie : c'est *dichterisch* que l'homme vit ou habite en ce monde selon le mode le plus authentique ; les autres attitudes, par exemple techno-pratiques, seraient le lot

[32] Quelques exemples : *comb*, signifie le peigne ou la crête (d'un coq ou d'une vague) ; *skein*, écheveau de fil, vol d'oies sauvages ; *rack*, nuages légers chassés par le vent, râtelier, chevalet de torture...

[33] M. Henry, *Voir l'invisible*..., p. 210.

[34] M. Henry, *Phénoménologie de la vie*, p. 283.

de tous les vivants non humains mais un peu organisés. Certes, depuis longtemps les hommes ont appris à envisager les choses selon une autre perspective, qu'on pourrait dire métaphysique et relativement désintéressée : il s'agit alors de connaître la chose en elle-même, quitte à découvrir que le plus intime de la chose est hors d'elle, qu'elle participe d'une réalité essentielle subsistant ailleurs, les choses ici-bas n'étant que d'une espèce de survie éphémère. Cette façon d'aller au-delà, mais en traversant l'intérieur des choses, d'atteindre un arrière-monde, pourrait n'être pas désintéressée. Mais revenir aux choses et être éveillé à leur donation, voilà une attitude nouvelle. Le résultat ne serait plus dans une fuite de ce monde vers ses coulisses, un arrière-décor supposé. Cependant, l'espace ne manque pas dans cette vision : ce retour aux choses telles qu'elles se donnent n'implique aucun aplatissement, aucun manque de perspective ou de profondeur, tout au contraire. L'abandon d'une intériorité dissimulée derrière un extérieur permet de saisir une authentique profondeur qui se donne à voir à sa manière. Comme si en rester à l'apparaître était la condition qui permet de saisir une nouvelle multidimensionalité de l'objet, plus radicale que la séquence de ses profils, l'objet laissant voir ainsi ce qu'il est, ce qui le constitue et l'individualise, ce qui l'ordonne. Ce sera l'idée de Hopkins. Sans quitter le monde, car cette dimension n'est pas « étrangère » au monde dont elle serait plutôt l'horizon ou le principe de subsistance, le poète prétend saisir une évidence, le rayonnement d'une structure. La question est évidemment de savoir si la phénoménologie reconnaît comme sienne une telle saisie de cette « quasi-chose » très particulière qui effectue l'individualisation de l'objet : à la fois sa consistance, son sens peut-être, son unité distinctive.

On comprend que pareille perception et l'expression artistique qui rend cette perception, ne sauraient consister en des représentations, car le mimétisme ou la réduplication n'introduisent aucune profondeur. Autrement dit, le réalisme n'est pas l'inspiration de la création esthétique. Cette façon de reproduire la réalité d'un point de vue strictement extérieur, objectif, même si elle exige une exactitude minutieuse dans le rendu des couleurs et des formes sensibles, ignore « par principe la dimension d'intériorité radicale qui fait leur réalité impressionnelle et sans laquelle elles ne seraient pas ».[35]

S'il ne s'agit pas d'une présentation ou d'une représentation, pourrait-il s'agit d'une trans-présentation ? Quelques arguments peuvent peut-être nous permettre de le dire ainsi. C'est une présentation dans la mesure où convoquer, évoquer et rendre d'une certaine manière présente une chose par la médiation d'un objet posé comme irréel. Mais trans- car il y a traversée de la couche du phénomène pour atteindre un noyau qui se donne à voir, mais d'une

[35] M. Henry, *Voir l'invisible*..., p. 236.

certaine manière, à côté des apparences habituelles. L'*inscape* se donnerait en trans-parence, au sens où « [l]'être effectif, présent, ultime et premier, la chose même, sont par principe saisis par transparence à travers leurs perspectives, ne s'offrent donc qu'à quelqu'un qui veut, non les avoir, mais les voir [...] les laisser être et assister à leur être continué, qui se borne donc à leur rendre le creux, l'espace libre qu'ils redemandent, la résonance qu'ils exigent, qui suit leur propre mouvement ».[36]

Le monde qui apparaît alors n'est pas le monde du quotidien, plein de significations usuelles ou utilitaires. Sa significativité ou *Bedeutsamkeit* est certes une structure ontologique qui fait sens, mais sens trivial et dérivé. La perception dans l'angoisse va bien au-delà dans le dévoilement des choses, et cela est attesté par les pages les plus sombres de Hopkins. Resterait une perception, non thématisée par Heidegger, qui conduirait à une manifestation plus profonde dans l'attention poétique et l'imagination créatrice. Selon la métaphysique de Hopkins, il est superficiel de saisir que le monde règne (*waltet*) ou mondéanise (*weltet*) en pure immanence, selon la grammaire du complément interne. Pour qui peut le voir, le monde se déploie comme gloire de Dieu, présent en trans-parence au cœur des choses.[37]

Il est temps de conclure. La nuit obscure a une luminosité propre. Tant qu'il est sauvage, le monde ne dit rien du mal et son désordre n'est que naturel, la fantaisie de la vie. Mais le monde des hommes peut être un véritable chaos, le désordre est la perversion d'un ordre originel, c'est le fait d'une violence humaine qui porte sur les choses, sur les animaux et sur les gens. La scène primitive de Hopkins reste en tout cas le naufrage, l'accident qui devrait faire scandale. Et pourtant ce désordre reste lisible pour qui tient la clef d'une herméneutique pathétique. Qui pourra lire et comprendre ? Non pas un averti, un connaisseur, un maître ès catastrophe, mais un inconnu, sincère, honnête, au cœur droit et à l'œil simple : « Ah ! There was a heart right / There was a single eye ! / Read the unshapeable shock night / And knew the who and the why ».[38] Même le monstrueux ou l'informe recèlent, pour qui peut les lire, une structure qui est à la fois visage et signification. Ce visage et cette signification habitent ce monde et ses choses, même s'ils renvoient à un autre monde, non pas derrière, non pas en soi, mais ailleurs et autrement. Les phénomènes sont

[36] M. Merleau-Ponty, *Le Visible*..., p. 138.

[37] Sur quelques points, on imagine Hopkins en accord avec les accusations de paganisme adressées par Levinas au terrien Heidegger, dans la mesure où un certain rapport idolâtre à la terre fait manquer l'intégralité du phénomène. Mais le point de contact le plus fructueux nous semble être du côté d'une certaine phénoménologie de la gloire de l'infini – « perçu dans une toute petite chose » – comme aimait à le rappeler Levinas citant J. Wahl qui citait lui-même un poète.

[38] Extrait de la strophe 29 du poème de Hopkins « Le naufrage du Deutschland ».

ainsi manifestation ou épiphanie, énigmatiques mais accessibles aux coeurs simples. L'art n'est pas le moyen formel de re-présenter un contenu trivial ou moins trivial. Forme il y a, mais se donnant comme objet et contenu, sens et dernier mot. Intérêt et plaisir il y a pour *l'Erscheinung*... mais pas n'importe laquelle, l'apparition de la forme organique, de la vie peut-être.[39] Mais cette *Erscheinung* renvoie à une *Verwandlung*, une métamorphose kénotique dont la théologie chrétienne retrouve aujourd'hui le sens primordial : Dieu en toute chose, c'est moins un monisme métaphysique à la Spinoza qu'une métaphysique de l'amour et du cœur : où l'amour perd sa forme de départ et son identité close, et trouve une forme nouvelle – « *morphè tou doulou* » certes mais sensible, c'est-à-dire touchée par les hommes et les touchant. C'est là la vertu énergique de l'*inscape* et de l'*instress* dans la pensée de Hopkins qui, en ce sens, peut suggérer avec Hölderlin dans « Patmos »:

> « Nah ist
> Und schwer zu fassen der Gott ».

[39] La qualité par excellence, c'est le fruit d'un don mâle et non féminin, c'est d'amener une pensée sur le papier ou la toile : « the life must be conveyed into the work and be displayed there, not suggested as having been in the artist's mind » (lettre à Dixon, 1886, *The Correspondence*..., p. 133).