

UNE POIGNÉE DE MAINS
(LA MUSIQUE DU POÈTE GERARD MANLEY HOPKINS)

(Conférence *HorLieu* — Lyon, 29 avril 1999)

François Nicolas

Comment poésie et musique tentent-elles de se croiser dans l'œuvre du poète Gerard Manley Hopkins (1844-1889) ? Les catégories poétiques qu'il s'était forgé (*instress* — intension, *inscape* — inspect, *sprung rhythm* — rythme abrupt, *sakes* — gages...) seraient-elles susceptibles d'une résonance d'ordre musical ? Si le rendez-vous pris par Hopkins avec la musique peut paraître manqué au vu de ses propres compositions musicales, des rendez-vous ultérieurs, pris par la musique avec sa poésie, en relèvent par contre la perspective.

Que se passe-t-il alors quand poésie et musique se croisent ? Et quels en sont les effets, différemment distribués suivant le versant de la rencontre ? Comment l'attention d'un art pour un autre intensifie-t-elle l'écoute de ce qu'une œuvre *veut* dire (Mallarmé) et qui n'est pas une intention mais bien son *intension* ?

« J'ai inventé un certain nombre de mots nouveaux ; je ne peux m'en passer. »¹

« Qu'est-ce que la Vérité en musique ? Wagner n'a-t-il pas quelque chose à voir avec cela ? »²

PETITE PRÉSENTATION BIOGRAPHIQUE

Gerard Manley Hopkins naît en 1844, comme Verlaine³, soit deux ans après Mallarmé⁴ et dix ans avant Rimbaud⁵. Il mourra en 1889, juste avant d'atteindre ses 45 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 Scot.

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*⁶) et continuera ensuite de le faire de manière saccadée⁷ 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 :

*Inversnaid*⁸

*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 bérêt 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 rêches 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 !⁹*

UNE INTELLECTUALITÉ POÉTIQUE

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.

Ce qui m'intéresse au premier chef ce soir est que le poète ait associé une importante activité de réflexion à son œuvre poétique. On ne peut dire exactement que Gerard Manley Hopkins a *théorisé* sa poésie. Je dirai 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 grande partie inventés pour ses besoins propres : *inscape*, *instress*, *sprung rhythm*, *sakes*..., 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 les axiomes de la théorie. Un réseau lexical ossaturant le déploiement d'une langue organise plutôt ce que j'appellerai une *intellectualité*, intellectualité poétique en l'occurrence mais qui peut être aussi, dans d'autres cas, musicale.

Une intellectualité ne propose pas un parcours linéaire, hypothético-déductif comme celui d'une théorie ; elle déploie un réseau catégoriel qui peut s'aborder par différentes entrées, qui peut s'explorer en parcours variés. Une intellectualité ne tente pas, comme une théorie, de *démontrer* ; elle se propose plutôt 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 poésie¹⁰.

¹ Lettre à Patmore du 12 mai 1887

² *What is Truth in music? Is not Wagner something to do with it?* (Lettre à Baillie de 1865)

³ 1844-1896

⁴ 1842-1898

⁵ 1854-1891

⁶ 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*.

⁷ Voir le groupe des six sonnets dits *terribles* de l'été 1885

⁸ 1887 (traduction Jean Mambrino)

⁹ La version anglaise de ce poème est donnée en annexe.

¹⁰ « Il est un peu déconcertant de constater que je suis aussi inintelligible, surtout dans l'une de mes meilleurs pièces [le sonnet sur Henri Purcell]. » (Lettre à Bridges du 5 janvier 1883)

« Si ni vous ni lui [Dixon] ne me comprennent, qui donc le fera ? » (Lettre à Bridges du 10 février 1888)

Cette intellectualité poétique était nourrie de philosophie. La philosophie dont Hopkins se sentait le plus proche était celle de Duns Scot¹¹, parenté inhabituelle pour un jésuite¹², ce qui n'a fait que renforcer la position marginale d'Hopkins à l'intérieur de l'ordre qu'il s'était choisi.

LES GOÛTS MUSICAUX DE GERARD MANLEY HOPKINS

L'intellectualité poétique de Gerard Manley Hopkins était également nourrie de musique. Si ce point constitue pour moi une raison supplémentaire de m'y intéresser, il n'est pas cependant sans susciter quelque étonnement.

Un Panthéon déconcertant

D'abord en raison des choix musicaux d'Hopkins : pour lui les grands compositeurs s'appelaient Purcell, Haendel et Weber.

• Si le génie compositionnel de Purcell est indéniable, je dois avouer ne pas saisir l'affinité de sa musique avec la poésie d'Hopkins¹³.

Purcell est le plus grand compositeur anglais, et l'on sait qu'Hopkins n'était pas indifférent à la grandeur nationale de son pays¹⁴. Mais est-ce seulement cette dimension qui retenait son attention ? Est-ce le travail de Purcell sur la langue anglaise qui l'intéressait ? Je ne sais trop...

• Haendel, ensuite¹⁵ ; plutôt que Jean-Sébastien Bach aurais-je envie de dire. Là encore jouerait-il une pointe de nationalisme dans les préférences d'Hopkins ? Quel rapport entre cette musique, massive et fluante, et la poésie, contrapuntique et heurtée, d'Hopkins ?

• Enfin Weber¹⁶, dont la proximité avec Hopkins est encore plus surprenante.

Qu'il suffise d'ajouter que Gerard Manley Hopkins se tenait à distance de son contemporain Wagner¹⁷ pour indiquer que son Panthéon musical me semble énigmatique¹⁸. Autant il est facile de saisir la proximité de l'intellectualité d'Hopkins et de la phi-

losophie de Duns Scot, autant son dialogue avec la musique me paraît inscrit sous des auspices étranges et déconcertantes.

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 d'Hopkins dont il faut bien reconnaître, malgré toute la sympathie qu'elles peuvent inspirer à des admirateurs du poète, qu'elles sont dépourvues de tout 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 maladresse¹⁹.

Ce qui est encore plus déconcertant que ces maigres résultats — on pourrait se contenter de les mettre au compte du manque de talent et de métier musicaux d'Hopkins — c'est la fierté avec laquelle il semblait accompagner ces balbutiements²⁰ et l'ambition qu'il leur assignait²¹. Un tel aveuglement est surprenant. Lorsque le même Hopkins commence tardivement d'apprendre le violon²², il ne semble pas se méprendre sur ses talents d'instrumentiste. Pourquoi cette lucidité se transforme-t-elle en aveuglement lorsqu'il s'agit de composer poésie et musique ?

On ne peut, me semble-t-il, 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 compositeur²³.

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, on verra comment.

Les catégories d'Hopkins

Je voudrais ce soir instaurer un dialogue avec son intellectualité en considérant d'une part que les catégories (*inscape*, *instress*) qu'il a forgées pour penser les choses de la nature valent aussi pour les poèmes et, d'autre part, que la catégorie (*sprung rhythm*) forgée pour penser les poèmes vaut aussi pour penser les choses de la nature.

Je m'attacherai en priorité ce soir au premier de ces deux points. Mon enjeu sera donc de proposer une interprétation des catégories *inscape* et *instress* qui concentre leur pertinence sur les poèmes plus encore que sur les choses de la nature, ce qui est aussi bien

¹¹ « C'est à cette époque [juillet 1872] que pour la première fois, je mis la main sur les *Sentences* de Scot et je brûlai d'un enthousiasme neuf. » (*Journal*)

¹² Duns Scot (franciscain) eut un fort différend théologique avec saint Thomas d'Aquin (dominicain) à propos duquel la tradition jésuite adopta massivement le parti de ce dernier.

¹³ « 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)... » [*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)

¹⁴ « Chaque fois qu'un Anglais produit une grande œuvre, c'est comme si l'Angleterre venait de gagner une bataille. » [*A great work by an Englishman is like a great battle won by England.*] (Lettre à Bridges du 13 octobre 1886)

« 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. » [*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)

¹⁵ « 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. » (Lettre à Dixon du 30 juin 1886)

"What a genius ! what a native language music was to him ; such sense, such fluency, such idiom, and such beauty !" (Lettre de septembre 1888)

¹⁶ « 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. » (Lettre de 1880)

¹⁷ « 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 that Swinburne and others practise. What is the thing that has been ? The same that shall be. Everything is vanity and vexation of spirit. » (Lettre à Baillie de 1880)

¹⁸ Son attachement à un diatonisme de la pensée (dont les contrastes consonent avec l'abrupt de son rythme poétique), et ce contre le chromatisme (en particulier de la pensée romantique), suffit-il à rendre compte de ses réticences pour l'art de la transition chez Wagner ? Je n'en suis pas sûr...

¹⁹ Voir la partition annexée de *Fallen Rain*, que l'on peut considérer comme son air le plus réussi...

²⁰ « 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. » (Lettre à Bridges du 16 septembre 1881)

« Mon chant sera une composition extrêmement travaillée et, j'espère bien, réussie. [...] C'est là comme un nouvel art. Je n'admets 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. » [*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)

"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." (Lettre à Bridges d'octobre 1882)

²¹ « 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. » (Lettre de juin 1880)

"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." (Lettre de mars 1885)

²² « J'ai commencé à apprendre le violon ; j'y prends grand plaisir. » [*I have begun learning the violin : I am glad I have*] (Lettre à Baillie du 12 février 1868)

²³ Il y eut bien de grands philosophes qui furent aussi des compositeurs de talent : Nietzsche et Adorno, par exemple.

clarifier quelque point sur ce qu'est une œuvre d'art, et en particulier une œuvre musicale.

Le *sprung rhythm* des choses

Avant de m'y attaquer, quelques mots sur ce que je ne vais pas développer ce soir.

Le *rythme abrupt ou bondissant* qui désigne pour Hopkins une caractéristique essentielle de sa poésie (caractéristique qui a constitué le point de départ de mon attachement pour son œuvre), ce *sprung rhythm* peut être aussi vu — *devrait* être vu (dans une optique scotiste) — comme un motif des choses naturelles et non pas exclusivement comme une propriété poétique. Il ne s'agit pas de disant 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'y a pas plus à mon sens de *poésie naturelle* qu'il n'y a de *musique naturelle*. Il s'agit à l'inverse de considérer que le poème comporte une dimension naturelle, qu'il y a donc de la nature dans le poème, comme il y en a dans la musique, bref qu'il y a une *nature poétique* comme il y a une *nature musicale*, que ni poésie ni musique ne sont donc étrangers à un certain ordre naturel quoiqu'ils ne s'y ordonnent pas.

J'entends ici par *nature* non pas la campagne, les animaux et le jeu des quatre éléments « naturels » mais un principe d'ordre et d'homogénéité dont le rythme est précisément le véhicule privilégié à l'intérieur de la poésie comme de la musique — on pourrait ainsi démontrer²⁴ que le rythme (non la mélodie, le contrepoint, l'harmonie ou le timbre) matérialise dans la musique cette dimension naturelle laquelle ne relève donc 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 »).

QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DE SA PERSONNALITÉ

Pourquoi Hopkins dissocie-t-il plutôt qu'il n'associe ? Répondre à cette question suppose la prise en compte de quelques caractéristiques de sa personnalité. J'en relèverai trois.

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 d'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 le corps 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 pas appréciée — il ne pouvait 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 vérités²⁵ 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 poètes²⁶, ou de grands compositeurs

parmi les Jésuites ; pas plus de grands chercheurs scientifiques²⁷, pas de subjectivité constituant une ligne de front de la pensée, tentant des percées, prenant les risques d'axiomes nouveaux ou d'hypothèses au bord du vide mais plutôt un corps constitué de savants, exploitants pour le compte de la chrétienté ce qui fut découvert et inventé par d'autres, intégrant ce qui fut dégagé et déposé par le travail antérieur des pionniers²⁸.

Dans cet ordre, qu'il avait choisi, le poète Gerard Manley Hopkins était donc corseté, non par une discipline extérieure mais selon un principe intérieur d'autolimitation²⁹.

Autres partages

Plus originellement encore, la personnalité d'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.

Je ne veux pas ici m'engager plus avant dans ce type de considérations : ce n'est pas la personnalité du poète qui me retient mais la force de sa poésie et la puissance de son intellectuel.

Deux visages de Dieu

Un troisième aspect de son partage peut être cherché dans la théologie d'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 !*³⁰) si bien qu'entre l'implacable de la Loi de Dieu et la luxuriance de sa beauté, il y a, me semble-t-il, un gouffre, un de ces mystères qu'Hopkins aimait à entretenir³¹.

Le partage de ses sonnets

Le partage entre les mots du devoir chrétien et la beauté des choses données par la nature, ce partage se retrouve à mon sens dans une caractéristique formelle de ses poèmes : dans le tournant que constituent souvent les deux derniers tercets de ses sonnets

circstances où ils se trouvaient, quelque chose d'exceptionnel ou qui contrebalançait, pour ainsi dire, leur carrière. Car le génie attire la renommée, et la renommée individuellement a été regardée par saint Ignace comme le plus dangereux et le plus aveuglant de tous les attraits. » [*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)

²⁷ 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)

²⁸ 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.

²⁹ « L'éclat ne nous convient pas. [...] L'ostentation et l'éclat ne sont pas notre fait. Nous cultivons ouvertement la banalité. » (Lettre à Dixon du 1^{er} décembre 1881)

³⁰ Début du *Naufrage du Deutschland*

³¹ 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. »

²⁴ Je me permets ici de renvoyer à quelques-uns de mes anciens travaux sur le rythme, en particulier *Visages du temps : Rythme, Timbre et Forme* (Entretemps, n° 1 ; 1986)

²⁵ à la différence par exemple des dominicains, dont, il est vrai, la devise est *Veritas*.

²⁶ « 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

par rapport aux deux quatrains qui les précèdent. Hopkins composait en effet surtout des sonnets dans lesquels le partage des 14 vers en 8 puis 6 est manifeste, les 6 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.

Je dois avouer 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.

Je vous en donne un exemple caractéristique. Il s'agit d'un poème tardif³², découvert dans les papiers personnels d'Hopkins après sa mort et vraisemblablement daté de 1881. Je vous le lis 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'embrace, 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 d'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 spinoziste, si bien que dans le tournant du sonnet autour d'un « *I say more* », j'entends le partage théologique d'Hopkins entre une intelligence scotiste de la nature et une vision ignatienne du sujet chrétien.

QUAND LE POÈME DIT JE

C'est en ce point, il me semble, qu'il faut réintroduire 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 l'individu mais le poème lui-même qui parle. Ainsi quand le poème que je viens de lire dit « je dirai plus encore », celui qui parle n'est pas tant Gerard Manley que le poème lui-même, qui ajoute alors : « 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, je crois, un messenger. Autant dire que c'est un ange. Mon hypothèse serait en fait qu'ici Hopkins n'est pas assez scotiste, jusqu'à le suivre en tous les cas dans sa conception d'une vaste hiérarchie des anges.

Car je soutiendrai volontiers l'idée suivante, un peu surprenante mais je crois féconde : 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 pourrait s'initier de cette hypothèse que ce que pensaient les scolastiques des anges vaut en fait pour les œuvres d'art, mais ce n'est pas le lieu de m'y engager maintenant.

Je tiens cependant que Gerard Manley Hopkins a trop peu parlé des anges pour un scotiste. 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 en effet la musique ?

INSCAPE & INSTRESS DU POÈME

Pour revenir les pieds sur terre, je voudrais montrer que les deux catégories d'*inscape* et d'*instress* ne sont pas tant des mots utilisés par un sujet pour nommer les choses que ce qui est apte à nommer le sujet lui-même les mettant en œuvre.

L'œuvre-poème en effet ne préexiste pas à l'opération de nomination qu'elle est, nomination du monde, du martin-pêcheur et de la libellule. 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

³² La version anglaise de ce poème est donnée en annexe.

du poète, car c'est le poème qui est le vrai sujet, celui qui dit *je* (relire selon ce principe par exemple les sonnets terribles ouvre d'intéressantes résonances³³).

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

« 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* »³⁴

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 »³⁵

C'est donc que pour lui aussi cette catégorie devait valoir pour la poésie, et non seulement pour le bond du cheval ou la feuille de chêne.

DE L'AMOUR ENTRE POÉSIE & MUSIQUE...

Il me faut maintenant préciser ce que peut être l'*inscape* d'une œuvre, ce que peut être l'*instress* d'une œuvre, surtout ce qui peut être en jeu pour une œuvre dans le rapport entre son *inscape* et son *instress*. Je le ferai principalement en direction de l'œuvre musicale, ce qui me permettra de prolonger le dialogue entre poésie et musique par delà l'endroit où Gerard Manley Hopkins l'a conduit.

Sans doute sera-t-il ainsi question d'amour entre poésie et musique. Si tout amour est bien l'histoire d'un rapport boiteux³⁶, alors que cela claudique entre poésie et musique, qu'on se rapproche des choses (comme celles que je reproche à Hopkins), que ce rapport se nourrisse de malentendus, tout cela est inévitable. Et c'est de longue date que poésie et musique se disputent. Mallarmé, ce contemporain d'Hopkins, voulait ainsi reprendre à la musique le bien qu'elle avait, selon lui, dérobé à la poésie...

Contrairement au lieu commun, poésie et musique ne s'entendent guère³⁷, heureusement pourrait-on dire car c'est aussi grâce à cela qu'elles se frottent de manière récurrente l'une à l'autre. Et c'est bien parce qu'il n'y a pas de fusion possible, ou de sororité sans conflits, c'est bien parce que l'idée d'une *musicalité de la poésie* est aussi inconsistante³⁸ que celle d'une *poétique de la musique*³⁹ qu'il y a ce face à face entre l'une et l'autre.

Par mon propos ce soir, je vise à prolonger cette boiterie, en ajoutant un malentendu, cette fois d'origine proprement musicale,

³³ D'où cet ensemble de situations et de prescriptions qui sont celles du sujet-poème en proie au tourment de poésie :

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

« 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 repâtrai 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)

(traduction : Jean-Georges Ritz)

³⁴ 1873-1874

³⁵ Lettre à Patmore du 7 novembre 1886

³⁶ Voir ce qu'en dit Alain Badiou dans *La Scène du Deux (De l'amour : Champs—Flammarion n° 418 ; 1999)*

³⁷ Un exemple, prélevé parmi les poètes qui savent ce qu'écouter la musique veut dire : « Le poète en moi a toujours envié les musiciens. » « La Musique s'est emparée fréquemment de la Poésie pour en faire un prétexte à ses développements propres, à ses divagations sonores, et le plus souvent, dans le cas du lied, elle a meurtri la Poésie en lui retirant toutes ses structures. » Pierre-Jean Jouve (*En miroir* — Œuvres Tome II pp. 1178, 1181)

³⁸ Voir ce qu'en dit François Regnault dans son intervention à un récent colloque sur l'écoute (Ircam ; avril 199). À paraître.

³⁹ Et quoiqu'en dise Stravinsky (voir son ouvrage intitulé *Poétique musicale*)

à celui d'Hopkins. Que ma manière d'entendre *inscape* et *instress* puisse relever d'un malentendu la poésie, je vous en laisserai juge. Tout au moins aurais-je ajouté mon pas dans l'histoire qui attache la musique à la poésie, et singulièrement à celle de Gerard Manley Hopkins.

INSPECT ET INTENSION

Inscape et *instress* forment un couple. Ce sont deux néologismes qu'il est d'usage de traduire respectivement par deux néologismes français équivalents : *inspect* (pour *inscape*) qui est forgé sur la même terminaison que le mot *aspect* ; *intension* (pour *instress*) qui est forgé sur la même terminaison que le mot *extension*.

Que désignent cet *inspect* et cette *intension* ?

Partons de ce que Gerard Manley Hopkins leur fait dire quant aux choses de la nature.

L'inspect

En première approche, l'*inspect* d'une chose — d'un arbre, d'un oiseau, d'une aurore boréale... —, c'est sa forme, son *design*, sa *Gestalt*. C'est ce qui fait qu'elle apparaît comme unité singulière d'un seul coup, en un seul geste ; c'est une manière immédiate et globale d'apparaître comme étant une. Ce n'est pas le motif d'une unité intérieure qui réglerait un éventuel disparate interne. C'est un *apparaître-en-un*..

L'expression favorite d'Hopkins, pour désigner la manière dont un *inspect* l'a frappé, c'est : « J'ai saisi un *inspect*, j'ai saisi l'*inspect* du cheval, ou de la feuille de chêne »⁴⁰. Un *inspect* se saisit, car c'est ce qui offre prise à une capture, ce qui fait que l'unique d'une chose est attrapable d'un coup, d'une seule main. L'*inspect* d'une chose renvoie à son étendue, à sa manière d'occuper l'espace, de s'y configurer. C'est la figure de la chose, si l'on entend par *figure* — équivalent français de l'allemand *Gestalt* ou de l'anglais *design* — son profil mais qui serait ici intérieur : non pas son contour ou sa silhouette mais le propre immanent de sa forme.

Car l'*inspect* n'est pas l'aspect : il est tourné vers l'intérieur de la chose, non vers un regard externe lui faisant face. L'*inspect*, c'est l'enveloppe vue de l'intérieur et à partir de là comptée-pour-une dans son apparaître même.

L'*inspect* est ainsi un *apparaître-pour-soi*. C'est la chose apparaissant pour elle, dans la netteté d'un relief, d'un « caractère distinct » [*distinctiveness*]. C'est son acuité [*pitch*], l'abrupt de son identité qui autorise alors la beauté comme singularité d'une cohésion.

L'intension

L'*intension* d'une chose relève plutôt de sa dynamique. L'*intension* met en jeu l'énergie propre de la chose, celle qui sous-tend la statique de l'*inspect*. L'*intension* gage la force interne de la chose, sa concentration propre. L'*intension* participe du dramatisme des choses quand l'*inspect* relève plutôt de leur esthétisme. L'*intension*, c'est ce qui soutient, par une circulation intérieure de flux, une tension propre à établir l'*inspect*⁴¹.

L'expression favorite d'Hopkins, pour désigner le discernement d'une *intension*, c'est : « j'ai eu une *intension* de la chose ». Si l'*inspect*, c'est ce qui fait que la chose est saisissable, son *intension* est ce qui fait qu'elle peut entrer en résonance avec une autre chose, et aussi avec le poète. Hopkins écrit : « J'ai eu l'*intension* du cheval » comme pour dire : « j'ai éprouvé ce qu'il éprouve, j'ai sympathisé avec son dynamisme propre, j'ai participé de l'existence du cheval

⁴⁰ Cf. son journal : « J'ai saisi l'*inscape* de ce cheval. [...] En suivant le flux de la crinière, on saisissait l'*inscape* de l'animal » (6 avril 1874).

Mais aussi, bien avant qu'il n'invente le terme : « À présent je sais aussi comment un ruisseau tinte. » [*I know now too what a tinkling brook is.*] (13 juillet 1866).

« J'ai trouvé à présent la loi des feuilles de chêne. » [*I have now found the law of the oak leaves.*] (19 juillet 1866)

⁴¹ « Toutes les choses sont maintenues par l'*instress* sans quoi elles sont néant. » [Essai sur Parménide]

comme être bondissant et non plus seulement saisi sa courbe propre, fût-ce de l'intérieur de lui-même ».

L'*intension* touche au vouloir propre de la chose ; elle requiert son épaisseur et non plus seulement son étendue. Si l'*inspect* s'attache à la consistance de la chose, l'*intension* s'attache à son insistance.

Si l'*inspect* ouvre au comparable, au régime du semblable, à l'ordre du comme [*like*], à l'analogie possible, l'*intension* est attachée à l'incomparable [*unlikeness*], à l'absolue singularité.

Le ballon

Prenons un premier exemple, trivial, celui d'un ballon : son *inspect* serait sa forme ronde en tant que sa rondeur lui permet d'être appréhendable d'un seul coup comme forme mais, et c'est là où l'*inspect* se distingue d'un aspect, tout ceci de l'intérieur même du ballon. Il faut pour cela s'imaginer habiter le ballon sans pouvoir l'embrasser d'un seul regard en sa totalité mais en arrivant cependant à saisir comme entité sa forme spécifique.

L'*intension* du ballon serait alors son dynamisme intérieur qui soutend son *inspect* rond ; c'est la pression, l'intensité interne qui rend possible et nécessaire cet *inspect* régulier tel que saisi de manière immanente.

Le faucon

Prenons un exemple moins trivial : l'*inspect* de notre martin-pêcheur ou du faucon ⁴², c'est son élégance de feu en tant qu'elle procède non de notre regard mais de son être même, en tant qu'elle désigne non pas une apparence coupée de son essence (c'est en ce sens que ce n'est pas son aspect, qui pourrait être trompeur) mais la nature même de cet étant prise d'un coup, épinglée d'un seul trait qu'il trace de l'intérieur de soi. C'est un intérieur de l'apparaître ; c'est l'apparaître tel qu'il opère pour l'être même qui apparaît.

Cet *inspect* du faucon procède de son *intension* propre : l'*intension* du faucon, c'est la force qui l'habite, qui le meut et le conduit à se jeter verticalement ; c'est cette force saisie non dans son analytique mais dans l'unité d'une tension, dans la continuité d'un principe dynamique. Ce ne sont pas les muscles et viscères de l'oiseau, ni son système neurovégétatif, mais le principe même d'un désir d'exister tel qu'il opère à travers toutes ses composantes internes. C'est son appétit propre, dirait peut-être Spinoza, pris comme vecteur.

On voit sur ces deux exemples qu'*inspect* et *intension* forment couple, se soutiennent l'un l'autre, comme peuvent le faire les catégories de forme et de force. L'*intension* est ce qui aime l'*inspect* et par là le rend conducteur, lui donne puissance projective, le rend apte à créer des résonances par sympathie. L'*intension* est la tension intérieure garante de l'*inspect*. Ou encore l'*intension* peut être vue comme le différentiel interne de l'*inspect*, sa dynamique locale d'insistance quand l'*inspect* est l'intégrale enveloppante de l'*intension*, son effet global de consistance.

L'INSPECT ET L'INTENSION D'UNE ŒUVRE D'ART ?

Que désignent, à partir de là, l'*inspect* et l'*intension* d'une œuvre d'art, d'un poème par exemple ?

Un art roman de l'inspect

En première approche, c'est assez simple : l'*inspect* désignerait sa forme (celle du sonnet par exemple) quand l'*intension* désignerait son dynamisme intérieur, sa force, son énergie. Mais il faut toujours penser que la forme de l'*inspect* tient à l'œuvre saisie de l'intérieur d'elle-même, à partir d'elle-même. L'*inspect* n'est pas l'aspect architectonique de l'œuvre saisie en extériorité, frontalement. C'est l'unité d'une forme vécue, par exemple de la forme de l'œuvre musicale telle qu'éprouvée au fil d'une audition. C'est un peu comme une forme architecturale épinglée à partir de

l'occupation du bâtiment, et non pas selon ce qui s'en donne en façade. S'il est vrai, comme l'enseigne Panofsky, que l'architecture gothique dispose une transitivité entre espace architectural saisi de l'extérieur, à partir des façades, et ce même espace appréhendé de l'intérieur, alors le plein sens de l'*inspect* architectural relèverait plutôt de l'art roman car c'est là qu'il s'émanciperait le mieux d'un simple aspect ⁴³.

L'œuvre comme monde, l'œuvre comme sujet

Cette dualité de l'*inspect* et de l'*intension* de l'œuvre aide à penser la distinction de l'œuvre comme monde et de l'œuvre comme sujet. Ce point est, me semble-t-il, de quelque importance. En effet si l'œuvre musicale est sujet de la musique, c'est-à-dire si elle est ce qui subjective la musique, ce qui tente de la prolonger, de la mettre à l'épreuve de nouvelles situations, ce qui expérimente et enquête sur le propre de la musique, si l'œuvre est tout cela, elle incarne en même temps le monde dans lequel ce sujet musical opère. S'il n'y a de sujet que dans un monde, ou dans une *situation-monde* (j'entends par là une situation suffisamment vaste pour faire un monde), l'œuvre doit être à la fois cette situation-monde et le sujet qui y opère. L'œuvre doit d'un côté « faire monde » et de l'autre opérer comme sujet dans ce monde ainsi fait. Ceci conduit à penser que « toute » l'œuvre ne relève pas du processus sujet ⁴⁴ : le sujet musical opère dans l'œuvre mais n'est pas *ipso facto* constitué par « tout » ce que l'œuvre met en branle, convoque, institue. Le sujet musical est plutôt ce qui dans l'œuvre a force de torsion, de déplacement, d'indexation.

Vous voyez où je veux en venir : l'*inspect* d'une œuvre est l'apparaître de ce faire-monde en tant qu'il procède de l'intérieur de soi et pour soi. Ce n'est pas l'aspect de l'œuvre, sa forme. C'est ce qui fait que l'ensemble disposé en monde apparaît identifiable comme tel de l'intérieur de lui, selon un trait général distinctif. C'est ce qui permet de dire en cours d'audition musicale : « ça, non seulement c'est de la musique de Jean-Sébastien Bach, mais c'est un Menuet ». C'est le monde du Menuet-Bach. Petit monde me direz-vous, mais monde quand même.

Comme les inspect, les mondes sont comparables.

L'*intension* de l'œuvre est alors son intensité subjective propre. L'*intension*, ce peut être par exemple le principe dynamique singulier conféré par tel thème dans telle fugue et qui va imprimer non seulement un tempo spécifique mais une énergie contrapuntique originale, une manière propre de se scinder en *sujet, contre-sujet et réponse*, une dérive ou torsion absolument propre qui marquera cette fugue de l'intérieur d'elle-même et fixera alors son *inspect*. Cet *inspect* sera comparable à celui de telle ou telle autre fugue, comme il est toujours possible de comparer deux mondes.

Comme les intensions, les sujets sont incomparables.

Ce qui restera par contre incomparable, quoi qu'à l'origine du fait qu'il puisse y avoir du comparable, c'est l'*intension* thématique spécifique de l'une et l'autre. Car si deux mondes sont toujours comparables par un point ou l'autre, deux sujets ne le sont plus. Il me semble qu'il y a là une vérité d'ordre général, que la poésie a d'ailleurs souvent relevé. Qu'il suffise pour cela de rappeler Ossip Mandelstam prescrivant : « Ne te compare à rien ».

Comment une œuvre musicale devient-elle sujet en cours de déploiement ? Une œuvre, en s'initiant, ordonne un monde, qu'elle convoque, par ses références, et qu'elle installe ; mais comment ce monde est-il travaillé de l'intérieur par une subjectivation musicale, qui n'est pas exactement le seul principe de per-

⁴³ Pris en ce sens, le qualificatif de *roman* peut valoir pour des architectures contemporaines : par exemple pour l'église de Royan (1958) dont l'*inspect* diffère (heureusement !) de son aspect (deux acceptions différentes de la transcendance, ici, se configurent : selon un aspect et un *inspect* possibles).

⁴⁴ Poser que le *sujet musical est à l'œuvre*, plus encore, que le *sujet musical est l'œuvre* n'implique pas la réciproque stricte, c'est-à-dire que l'œuvre ne soit que sujet musical. L'œuvre est sujet musical, mais aussi monde...

⁴² Voir le poème *The Windhover*

sistance de ce monde installé, qui n'est pas la seule maxime d'un « persévérer dans son être » mais qui est d'un même mouvement poser cette donnée du monde et prendre parti musical à son endroit ? Il me semble qu'Hopkins nous guide ici : l'œuvre dispose l'*inspect* d'un monde à travers l'*intension* d'un procès subjectif. Qu'est-ce alors exactement que l'*intension* d'une œuvre ?

Devoir dire et vouloir dire

Pour avancer dans cette compréhension, il faut dégager une dualité intérieure à l'*intension* que j'appellerai la dualité de l'*intension* comme logique d'un devoir dire et de l'*intension* comme stratégie d'un vouloir dire.

Qu'est-ce que j'entends par là ?

Il y a d'abord que l'œuvre musicale dit, ceci est incontestable. Mais ce dire de l'œuvre est doublement modalisé.

Le devoir dire de l'œuvre

Il est en premier lieu corrélé à un devoir dire : ce que l'œuvre dit, elle le dit parce qu'elle *doit* le dire⁴⁵. Ce devoir dire de l'œuvre indexe sa logique immanente. Toute œuvre musicale suit une logique, épouse une logique qu'elle n'établit pas : la logique qui fonde l'œuvre lui préexiste. L'œuvre hérite d'une logique, ou plus exactement, l'œuvre élit, au principe de sa propre existence, une logique parmi les logiques disponibles dans le monde musical où elle se situe. Par exemple, il y a (ou il y a eu) une logique sérielle, qui n'était pas la même que la logique néo-classique de la même époque, ou que la logique spectrale, ou tonale et thématique, etc. Une œuvre sérielle est une œuvre qui épouse cette logique musicale sérielle, et non pas une autre. Et ce n'est pas dire qu'elle l'institue, la crée de part en part : bien sûr, l'œuvre en question va y ajouter, va déplacer tel ou tel pan, mais globalement elle est prise dans cette logique plutôt qu'elle ne la surplombe ; elle est faite par cette logique plutôt qu'elle ne la fait.

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. L'œuvre éprouve son désir en mettant en œuvre cette logique, sa capacité à faire-monde (à soutenir un monde dans son apparaître sensible), 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, c'est-à-dire en tant qu'elle est précisément *une* logique et non pas un amas inconsistant de fragments de logique, ce devoir dire est une part de l'*intension*, celle qui dote l'œuvre d'un *inspect* apte à faire dire de telle ou telle œuvre : « Tiens, mais elle est sérielle, non seulement d'apparence mais essentiellement. »

Le vouloir dire de l'œuvre

En sus d'un dire, et d'un devoir dire, il y a encore ce que j'appelle un vouloir dire⁴⁶. J'emprunte ce terme 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 ?* »

47

Il ne faut pas, je crois, 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 de l'œuvre 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 de l'œuvre à dire vraiment, son incapacité à dire ce qu'elle veut dire. Il faut y entendre tout au contraire une capacité de l'œuvre, 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* d'Hopkins, cette tension agissant sur l'œuvre de l'intérieur d'elle-même, cette capacité de l'œuvre d'introjecter la tension qu'elle est, d'instaurer une distance intérieure qui va nourrir dynamiquement son dire.⁴⁸

L'intension logique et l'intension stratégique

Pour résumer, l'œuvre comme faire-monde et opération-sujet, comme soutènement de son dire par un devoir-dire et un vouloir-dire, par une logique héritée et une subjectivation stratégique, voilà, je crois, la puissance propre des catégories d'*inspect* et d'*intension* en entendant ici une double *intension* : l'*intension* logique du devoir dire et l'*intension* stratégique du vouloir dire.

C'est indiquer la puissance de discernement de ces catégories, bien au-delà des seuls étants naturels et jusqu'au cœur du dire poétique. Car j'entends bien qu'un poème est ici l'égal d'une œuvre musicale, et que son dire ne vaut comme poème que pour autant qu'il est lui-même au labeur d'un devoir-dire logique et d'un vouloir-dire stratégique.

Le poème qui simplement dit, c'est une effusion sans langue propre, c'est ce que Mandelstam appelait « un nuage de rien »⁴⁹. Seul est poème celui qui trace l'*inspect* d'une *intension* logiquement déployée et stratégiquement soutenue. Ainsi pour Hopkins, l'*inspect* de ses poèmes procédait le plus souvent de la logique du sonnet, d'un devoir dire en 14 vers⁵⁰. Leur vouloir dire était, lui, redevable 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, me semble-t-il, est celle-ci : c'est un poème qui est aussi une prière — et l'on a en effet souvent dit des poèmes d'Hopkins qu'ils étaient les psaumes de notre temps⁵¹.

DE LA BEAUTÉ MORTELLE

En retombée de tout cela, on peut tenir que l'*inspect* d'une œuvre d'art, c'est son désir de beauté, et que l'*intension*, c'est son vouloir outrepasser la beauté. Ce qu'Hopkins nous indique alors⁵², 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

⁴⁵ « 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. » [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)

⁴⁶ « 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. » [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)

⁴⁷ cité par Henri Bauchau : *Journal d'Antigone* — Actes Sud, 1999

⁴⁸ Je tiens que cette *intension* est ce qui ouvre à l'écoute musicale proprement dite : dit un peu trop simplement, on écoute l'*intension* de l'œuvre, ou mieux l'*intension* à l'œuvre, alors qu'on entend son *inspect*. Cf. *Quand l'œuvre écoute la musique* (Pour une théorie de l'écoute musicale) Colloque Ircam sur l'écoute (avril 1999). À paraître.

⁴⁹ Cf. *De la poésie*, page 62 : « Que peut bien me faire ce nuage de rien, il en passe tant ! » [à propos d'un poème de Balmont].

⁵⁰ « Les sonnets ont une *charpente* [en français dans le texte] » (Lettre à Dixon du 7 août 1886)

⁵¹ Voir Pierre Leyris dans son introduction à son recueil de traductions *Relique* (Seuil, 1957, page 25), idée reprise par Philippe Jaccottet dans *Une transaction légère*

⁵² C'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 » [It is not the radiation which is the beauty of the fan, but the radiation heightened by its cessation near the stalk]

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 :

*À quoi sert la beauté mortelle ?*⁵³

*À quoi sert la beauté mortelle — périlleuse ; elle fait danser
Le sang — le trait marqué-à-l'instant-d'un-sceau, forme plus fièrement
élancée
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 Grégoire⁵⁴, 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 simple-
ment ; en ton cœur,
Reconnais ce doux présent du ciel ; puis laisse, laisse-le.
Oui, souhайте pourtant, souhайте à tous, cette plus haute beauté de Dieu, la
grâce.*⁵⁵

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 humain⁵⁶.

On l'a vu, l'*intension* d'une œuvre-sujet (et non d'un objet ou d'un étant) a ceci de propre qu'elle se scinde en deux modalités : le devoir dire qui est la logique de l'œuvre comme situation-monde, et le vouloir dire qui est la stratégie de l'œuvre comme sujet-poésie. Le devoir dire, c'est l'infinie emprise logique. Le vouloir dire est quant à lui un opérateur qui travaille plutôt pas à pas, pied à pied, qui bute, traverse, déplace, rejette, retient pierre après pierre, mot après mot. 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 d'Hopkins — Tom le chômeur, Harry le laboureur, Felix Randal le maréchal-ferrant, Duns Scot le philoso-

⁵³ Traduction arrangée à partir des traductions existantes de Leyris, Gallet et Ritz.

⁵⁴ Le pape Grégoire dont l'admiration pour deux jeunes esclaves anglais stimula la christianisation de l'Angleterre.

⁵⁵ La version anglaise de ce poème est donnée en annexe.

⁵⁶ Pour Hopkins l'*inspect* et l'*intension* d'un sujet individuel non seulement ne font aucun doute mais sont presque paradigmatiques.

Ainsi, dans son essai *On Principium sine 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 ». [*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.*]

« 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. » [*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.*]

phe, Henri 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.

Des rencontres entre poésie et musique

L'étrange est alors — me semble-t-il — qu'il puisse sur cette base y avoir intersubjectivité. L'intersubjectivité, ce n'est pas le rapport d'un poème à un poète, ni l'existence de rapport entre poèmes, dans un recueil par exemple (de même que plusieurs œuvres musicales sont mises en rapport dans un même concert). Car le recueil de poèmes, comme le concert réussi, constitue ici un seul sujet.

Non, l'étrange, c'est qu'il puisse y avoir une rencontre entre une œuvre poétique et une œuvre musicale.

Si la rencontre d'Hopkins avec la musique me semble un échec, ce serait peut-être parce qu'Hopkins a voulu que sa musique nomme l'*inspect* du poème⁵⁷. 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 *Windbover* —, Hopkins aurait cru que sa composition musicale pouvait nommer le « *Fallen rain* » de Dixon⁵⁸. Tel me semble, en tous les cas, le principe à l'œuvre dans le travail musical d'Hopkins. Et c'est là je crois qu'a buté moins la musique que l'intellectualité 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 résonances, 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 je dirai 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 parlait Lacan, 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 (j'ai moi-même déchiété la continuité du poème d'Hopkins dans *Deutschland*) pas plus que la musique n'épouse l'*intension* logique du devoir dire poétique (le respect pointilleux de l'aspect formel du poème chez Samuel Barber⁵⁹ académise l'œuvre musicale et lui interdit de restituer l'*inspect* poétique originel, si tel était son but...).

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, je pense, 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 le faire-monde de l'œuvre ou ce qu'il y a en elle de sujet. 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,

⁵⁷ Cf. 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. »

⁵⁸ Cf. la partition présentée en annexe.

⁵⁹ Voir son chant opus 13 cité en annexe.

pour délaissier 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 résonnant 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, somme toute comme *The Wreck of the Deutschland* vient nommer mon opus musical. 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, je crois, 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 il s'agit bien de cela et c'est un fait d'expérience : l'œuvre ayant besoin d'une logique qu'elle ne saurait constituer, dans les moments troublés où les logiques existantes paraissent épuisées, l'œuvre 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 ⁶⁰.

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.

Je ne sais si Purcell aurait aimé être pris pour l'ange des poèmes d'Hopkins. Mais un ange, messenger 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 très grand 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 renou-

velé, et, pour cela, lui tend la main ⁶¹, 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 Henri Purcell.

Henri Purcell ⁶²

*Soit bien échu, ô bien, bien soit échu à l'âme
Si chère et si archi-spéciale qui palpète chez Henri Purcell,
Voici des âges défunte et dès lors séparée ; — soit rapportée
La sentence nominale qui lourd pèse sur lui, en l'hérésie rôlé.* ⁶³

*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 piqué 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 alentour un
sourire colossal,
Voulant le seul envol, nous évente d'émerveillement.* ⁶⁴

⁶⁰ "Every impulse and spring of art seems to have died in me, except for music." (Lettre de 1881)

⁶¹ « Toujours à une main de distance » comme écrivait Hopkins dans un poème de jeunesse (voir ses carnets fin 1864)

⁶² Traduction Pierre Leyris.

Voici comment Hopkins expliquait ce poème à son ami Bridge : « Voici l'idée [du sixtain] : 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. » (Lettre du 26 mai 1879)

« 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 frémit 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. » (Lettre du 5 janvier 1883)

⁶³ Purcell, étant anglican, fut excommunié par l'Église catholique, ce qui tourmentait Hopkins.

⁶⁴ La version anglaise de ce poème est donnée en annexe.

ANNEXES

POEMS

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, fitches 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 danc-
ing 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 swarm-
ed 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 nurse:
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 plum-
age 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.

ŒUVRES MUSICALES PRÉSENTÉES LORS DE LA CONFÉRENCE

Samuel Barber

A Nun Takes the Veil (Heaven-Haven) (1937)

premier des 4 chants opus 13 pour soprano et piano

Enregistrement par Cheryl Studer (Deutsche Gramophon : DG 435 867-2)

Benjamin Britten

A.M.D.G. pour chœur a capella(1939)

- *Prayer I*

- *Rosa Mystica*

- *God's Grandeur*

- *Prayer II*

- *O God, I love thee*

- *The Soldier*

- *Heaven-Haven*

Enregistrement par The Finzi Singers, dir. Paul Spicer (Chandos : CHAN 9511)

Michael Tippett

The Windhover (1942)

pour chœur a capella

Enregistrement par The Finzi Singers, dir. Paul Spicer (Chandos : CHAN 9265)

François Nicolas

Deutschland (1989)

pour formation instrumentale (12 instrumentistes) et mezzo-soprano
Ensemble L'Itinéraire (M. Jordan ; dir. P. Rophé), mai 1989 (Paris)

COMPOSITIONS MUSICALES DE GERARD MANLEY HOPKINS 65

	<i>Première ligne</i>	Titre	Auteur	État existant
1	<i>Again with pleasant green</i>	Spring Odes 1	Robert Bridges	Mélodie
2	<i>Behold! The radiant Spring</i>	Spring Odes 2	Robert Bridges	2 mesures d'une mélodie
3	<i>Does the south wind</i>	Ruffling Wind	Dixon	Ø
4	<i>Done to death by slanderous tongues</i>	Song from <i>Much Ado About Nothing</i>	Shakespeare	Mélodie sans paroles
5	<i>Get you hence, for I must go</i>	Song from <i>The Winter's Tale</i>	Shakespeare	Mélodie
6	<i>If aught of oaten stop</i>	<i>Ode to Evening</i>	Collins	Ø
7	<i>I have loved flowers</i>		Robert Bridges	Ø
8	<i>I love my lady's eyes</i>	Song	Robert Bridges	Mélodie
9	<i>Margaret, are you grieving</i>	Spring and Fall	<i>Hopkins</i>	Ø
10	<i>Of Nelson and the North</i>	The Battle of the Baltic	Thomas Campbell	Chœur (à l'unisson) avec accompagnement de piano
11	<i>Orpheus with his lute</i>		Shakespeare	Ø
12	<i>Past like morning beam</i>	Past like morning beam away	John Bridges	Mélodie
13	<i>Silent fell the rain</i>	Fallen Rain (The Rainbow) ⁶⁶	Dixon	Mélodie
14	<i>Sky that rollest ever</i>	Wayward Water	Dixon	Mélodie
15	<i>Summer ends now</i>	Hurrahing in Harvest	<i>Hopkins</i>	Ø
16	<i>The crocus while the days are dark</i>	The Year (The Crocus)	Patmore	Ø
17	<i>The dappled die-away</i>	Morning Midday and Evening Sacrifice	<i>Hopkins</i>	Ø
18	<i>The feathers of the willow</i>	Song	Dixon	Ø
19		'Swan'	?	Ø
20	<i>Thou didst delight my eyes</i>		Robert Bridges	Ø
21	<i>What shall I do for the land</i>		<i>Hopkins</i>	Mélodie
22	<i>Who is Sylvia</i>		Shakespeare	2 mélodies (avec accompagnements variés)
23				Mélodie sans paroles
24				Mélodie sans paroles
25	Setting of Banned poems		Barnes	Ø
26	Setting of Greek		Sappho Sophocle Pindare	Mélodies
27	Settings of Latin			Ø

⁶⁵ Cf. *Gerard Manley Hopkins as Musician*, by John Stevens (*The Journal and Papers of Gerard Manley Hopkins*, Oxford University Press - 1959)

⁶⁶ Voir partition annexée