UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

SCD NANCY 2
46, av. de la Libération
B.U. LETTRES

UNIVERSITE NANCY 2

U.F.R. DE LANGUES ET LITTERATURES ETRANGERES
DEPARTEMENT D'ANGLAIS

LES COMPOSES POETIQUES DANS L'ECRITURE DE GERARD MANLEY HOPKINS (POEMES 1876-1889)

Thèse de doctorat présentée et soutenue par
Jean-Marie LECOMTE

REPRODUCTION INTERDITE

Directeurs de recherche:
Monsieur le Professeur Jean-Jacques CHARDIN
Monsieur le Professeur Philip RILEY

Abréviations

OET MacKENZIE, N.K., ed. *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins.* Oxford: Clarendon Press, 1990[1].

MS MacKENZIE, N.H., ed. *The Later Poetic Manuscripts of Gerard Manley Hopkins in Facsimile.* New York: Garland Publishing, 1991.

JP HOUSE, H., ed. *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins.* Oxford: Oxford University Press, 1959.

SD DEVLIN, C., ed. *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins.* Oxford: Oxford University Press, 1959.

LI ABBOTT, C.C., ed. *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges.* Oxford: Oxford University Press, 1955.

LII ABBOTT, C.C., ed. *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon.* Oxford: Oxford University Press, 2nd imp. rev., 1955.

LIII ABBOTT, C.C., ed. *Further Letters of Gerard Manley Hopkins Including his Correspondence with Coventry Patmore.* Oxford: Oxford University Press, 1956.

OED *Oxford English Dictionary.* Oxford: Oxford University Press, 1994. (CD-ROM)

---

[1]Les poèmes sont cités dans cette édition.

We are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night.
Matthew Arnold

Art is a sort of subterfuge...
D.H. Lawrence

We may think of words as heavy bodies, as indoor or out of door objects of nature or man's art.
Gerard Manley Hopkins

Why with the time do I not glance aside
To new-found methods and to compounds strange?
Shakespeare

LES COMPOSES POETIQUES
DANS L'ECRITURE DE GERARD MANLEY HOPKINS
(POEMES 1876-1889)

Introduction.

Cette thèse a pour objet d'étudier l'acte poétique créateur, vu à travers une structure singulière, propre à l'écriture hopkinsienne: les néologismes composés mais aussi les suites de mots agglutinés qui n'entrent généralement pas dans un cadre linguistique formel. L'analyse qui suit relève du domaine de la lexicogènètique, plus particulièrement de la néologie morpho-sémantique et se situe dans le champ traditionnel de la lexicologie littéraire, branche de la stylistique. Elle se fixe d'abord pour objectif de répertorier les néologismes composés, les classer et de les décrire et - dans le cas des composés dont le sens est loin d'être clair - les définir. Le sens des mots du lexique hopkinsien est souvent obscur et nous insistons en particulier sur les aspects sémantiques et définitionnels des lexies du corpus. Il ne s'agit pas d'un glossaire commenté bien que parfois le format de ce type de travail soit utilisé dans les chapitres sur les catégories et types de composés.

L'établissement d'un corpus reste la pièce angulaire d'un tel travail. Il est basé sur l'œuvre poétique de maturité (1876-1889). Nous avons placé les différents tableaux du corpus en annexe indépendante. Comme l'analyse repose sur un relevé de structures langagières spécifiques à un style d'écriture et non pas sur une théorie abstraite, l'importance du corpus est première et, au cours de la lecture de leur analyse commentée, il doit être consulté constamment en regard du texte.

Dans le premier chapitre, divers aspects des construits composés du corpus seront présentés, comme les critères de choix, les problèmes d'orthographe, les catégories et types de composés poétiques et leur originalité morphologique. Le deuxième chapitre approche les composés par le biais de leur genèse dans les manuscrits. En effet, il nous est apparu essentiel de considérer d'abord les aspects génétiques des composés de l'écriture hopkinsienne en étudiant les procédés créateurs à l'œuvre dans les manuscrits. Il eût été impossible de se lancer dans un commentaire sémantique et thématique sur les composés, sans s'interroger sur les motivations stylistiques (prosodiques, syntaxiques etc.) telles qu'elles paraissent s'esquisser dans les manuscrits.

Les chapitres trois, quatre, cinq et six forment le corps de l'étude descriptive de chaque grande catégorie de composés poétiques hopkinsiens: les noms composés, les adjectifs et les composés-dérivés (parasynthétiques[1] et synthétiques adjectivés). Les lexies composées figées du corpus sont des fragments du discours poétique , mais ces miettes poétiques forment des systèmes sous-jacents que nous avons tenté de révéler. Il s'agit d'utiliser un aspect idiosyncratique du lexique hopkinsien - l'agglutination de mots en structures synthétiques (ou synthèmes) - pour découvrir un découpage de la réalité, une vision du monde propre au sujet

[1]A ne pas confondre avec la formation parasynthétique française. Le sens anglaise du mot est: 'a compound one of whose members includes an affix which is related in meaning to the whole: e.g. *red-lipped...*' ('Parasynthetic,' *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*, 1997 ed.).

lyrique. Nous tenterons de dégager les effets et les enjeux de ces segments phrastiques qui ont contribué à distinguer le genre poétique hopkinsien.

Il serait superflu de chercher une quelconque linéarité dans le développement de l'analyse. Elle s'arc-boute sur des entrées successives, des faisceaux de lumières différentes, comme le sont les entrées lexicographiques: entrée morphologique (chapitre 1), entrée lexicogénétique (chapitre 2) et entrées taxinomiques et notionnelles (chapitres 3, 4, 5, et 6). L'objectif final est de commenter un phénomène langagier de l'écriture poétique de Gerard Manley Hopkins dans une perpective stylistique et littéraire et non pas de développer une théorie abstraite (qui se voudrait originale) sur l'œuvre et la pensée du poète victorien.

La démarche - de la linguistique à l'analyse littéraire - repose sur le concept de composition lexicale qui implique en principe le figement d'associations de mots par mémorisation collective. Or, dans le cas de Hopkins, les structures qui combinent plusieurs mots ne relèvent évidemment pas de ce processus de fossilisation par l'usage. Elles sont librement formées et parfois variables; leur valeur lexicale est limitée au champ textuel des poèmes. Donc, par rapport à un travail strict de lexicologie, notre étude reste marginale: elle en utilise les outils, mais à des fins détournées. Ce sont les ressorts et les enjeux de la créativité langagière de G.M Hopkins qu'il faut clarifier et non pas les processus de composition de l'anglais contemporain, même si la barrière entre langue et littérature nous semble artificielle.

Enfin, cette thèse n'appartient à aucune école ou courant de pensée en particulier. Le but n'est pas d'étudier Hopkins le poète de la spiritualité ou le poète métaphysique ou encore moins de plaquer sur le texte poétique des grilles analytiques proposées par le philosophe, le psychanalyste ou encore le formaliste. On s'appliquera à examiner un domaine de la néologie morpho-sémantique hopkinsienne, en particulier ses aspects génétiques et métasémiques. Sans chercher à briller ou à analyser en fonction des mouvements de pensée en vogue, on s'efforcera simplement de mieux comprendre un auteur.

Chapitre 1

Présentation du corpus

1) Généralités sur les composés

Il ne s'agit pas ici de présenter une théorie sur la composition lexicale en général, mais de rappeler les notions linguistiques de base qui sous-tendent la formation des composés.

L'allemand H. Marchand définit la composition lexicale dans *The Categories and Types of Present-Day English Word-formation*, de la façon suivante:

> The coining of new words proceeds by way of combining linguistic elements on the basis of a determinant/determinatum relationship called syntagma. When two or more words are combined into a morphological unit on the basis just stated, we speak of a compound. In the system of languages to which English belongs the determinant generally precedes the determinatum. The types which do not conform to this principle are either syntactical compounds (e.g. father-in-law) or loan compounds (e.g. MacDonalds, Fitzgerald) with the inner form of a non-English language.The principle of combining two words arises from the natural human tendency to see a thing identical with another one already existing and at the same time different from it.[1]

Nous n'emploierons pas les termes de déterminé/déterminant (angl.: determinatum/determinant) pour désigner les deux éléments des composés mais les termes syntaxiques de 'racine modifiée' ou simplement 'base' (angl.: head) pour le déterminé et 'racine modificatrice' pour le déterminant (angl: modifier). En effet, dans un composé hopkinsien tel que *world-mothering*, on peut difficilement parler de déterminé pour *mothering* et déterminant pour *world*. Le doublet déterminant/déterminé s'applique surtout à ce que Marchand appelle les substantifs endocentriques. Le mot 'déterminant' de surcroît entre en conflit avec la classe fonctionnelle des déterminants du nom et il vaut mieux éviter une surcharge terminologique Il est plus satisfaisant d'utiliser le terme racine modificatrice (modification) qui inclut une restriction (angl: narrowing) de la portée de la base (ou racine modifiée) mothering. Modification, quoique terme de la syntaxe du groupe nominal, s'applique généralement à tous types de composés (sauf aux additifs du type *lovely-felicitous* où le rapport n'est pas hypotactique mais paratactique entre les éléments de la lexie qui se trouve, par le fait, formée de deux bases). Le modificateur se trouve toujours avant la base dans les composés germaniques du type Mod.+Ba. (snowwhite).

---

[1]Hans Marchand, *The Categories and Types of Present-day English Word-formation* (München: C.H. Becksche Verlagsbuchhandlung, 1969) 11.

2) Catégories et types de composés hopkinsiens

Les composés poétiques de G.M Hopkins regroupent quatre grandes catégories:

a) Composés et surcomposés.

Ce sont des unités morphologiques contenant au moins deux éléments lexicaux autonomes constituant des entités appartenant à la classe des mots et pouvant être lexicalisées dans un dictionnaire[2] : *bone-house*, *cragiron*, *yestertempest*, *fall-gold* etc. Les composés peuvent avoir une racine qui elle-même est déjà un mot composé; on les appelle alors 'surcomposés': Hopkins crée des surcomposés aux multiples termes comme *fallowbootfellow*.

Les lexicologues distinguent de nombreux types de composés et surcomposés qui sont tous exploités par Hopkins. Les composés endocentriques sont ceux dont la base renvoie au signifié. Par exemple *foam-tuft* renvoie au signifié de *tuft*. *Foam* n'est qu'une expansion morphologique de *tuft* qui enrichit sémantiquement *tuft*, mais pas grammaticalement. *Tuft* est le mot qui fonctionne comme la base grammaticale du composé, c'est pourquoi il est aussi appelé le syntactique.

Les dvandvas sont des composés endocentriques particuliers qui ont deux bases comme *heaven-haven*. Dans ce cas, le signifié possède deux signifiants *heaven* = *haven*. Hopkins affectionne les dvandvas adjectifs pour renvoyer à deux aspects simultanés d'un phénomène: *blue-bleak*, *lovely-asunder* etc.

Dans les composés exocentriques, la base ne renvoie pas au signifié du composé. Par exemple, quand Hopkins utilise le mot *daredeaths*, il ne renvoie pas à la notion de *deaths*, mais aux hommes qui la défient. Le signifié du composé est donc implicite ou en dehors du composé. *Deaths* est le syntactique du composé, mais sa base sémantique est en fait le sujet elliptique de *dare* (i.e. men who dare ...). Cette catégorie de composés n'est pas caractéristique de la créativité hopkinsienne et ne sera pas étudiée séparément. Les composés convertis comme *spendsavour* dans *spendsavour salt* - une conversion du noyau verbal *spendsavour* en épithète - font partie de cette classe métonymique puisque leur référent est soit allusif, soit exocentrique. Nous ferons quelques remarques à leur sujet au cours de l'étude consacrée aux noms composés.

b) Locutions synthétiques.

Ce sont des unités syntaxiques agglutinées par des traits d'union qui sont des expressions morphologiques de groupes grammaticaux ou parfois même de phrases: *never-eldering*, *not-by-*

---

[2] L'*OED* (version Cd-Rom) lexicalise 860 mots du vocabulaire hopkinsien (prose et poésie) dont la majorité concerne des composés originaux: *airy-grey*, *after-comers*, *air-built*, *all-fire*, *all-surfy*, *anvil-ding*, *beam-blind*, *foam-fleece* etc. Il est clair que les lexicographes considèrent G.M Hopkins comme un créateur de mots anglais aussi important - toutes proportions gardées - que Shakespeare dont l'œuvre est quantitativement beaucoup plus importante.

morning-matched, come-back-again, brown-as-dawning-skinned, O-seal-that-so etc. Dans ce cas de locutions synthétiques, nous ne sommes plus dans le domaine de la créativité lexicale proprement dite mais à la croisée de plusieurs chemins de la créativité poétique hopkinsienne. Cette catégorie inclut un sous-type hopkinsien assez idiosyncratique: les structures agglutinées ou composés syntactiques qui sont des segments phrastiques unifiés morphologiquement par traits d'union: *with-a-fountain's shining-shot, sodden-with-its-sorrowing, fault-not-found-with* etc. On les appellera pseudo-composés ou simplement agglutinations[3]. La différence morphologique entre *not-by-morning-matched* et *dappled-with-damson* réside dans l'ordre de leurs constituants: le deuxième garde l'ordre d'un syntagme, le premier prend la structure d'une lexie avec prémodification.

c) Composés-dérivés qui incluent composition et dérivation:

les synthétiques (noyau verbal + dérivation) comme le nom *water-fearers* formé sur le noyau verbal *water-fear* et le suffixe *-er*. *Lung-wasting* et *million-fuelled* font partie de cette classe.

les parasynthétiques (noyau nominal + dérivation) ou bahuvrihis dérivés comme l'adjectivé *dapple-eared* formé sur le noyau nominal *dapple-ear* et le suffixe -ed.

3) Les néologismes composés: unités lexico-grammaticales

Les composés poétiques sont des structures libres non-mémorisées ou non-lexicalisées c'est-à-dire des formes composites proches de syntagmes[4] unifiés morphologiquement ou synthèmes[5]. Cependant, comme ils partagent avec les mots composés beaucoup de traits communs, en particulier une unité irréductible, on est face à des structures synthétiques que nous aborderons avec les outils de la lexicogenèse (qui restera le port d'attache théorique de notre étude).

Les composés lexicalisés ont fait l'objet de nombreux ouvrages, mais les composés poétiques, ces unités formées librement dans le discours poétiques, n'ont jamais été étudiés sauf

---

[3] 'Ce processus d'agglutinement [...] est [...] caractéristique de sa manière [...]. Hopkins ne s'explique pas lui-même sur ce trait. Nous en sommes donc réduits à des interprétations. Mais comme il existe des pointillés entre sa théorie et sa pratique, on peut espérer suivre une ligne qui ne soit pas trop divaguante [...]. On pourrait ainsi comprendre cet agglutinement comme la traduction syntaxique ou morphologique de la cohérence diversifiée, diaprée qu'est l'existant singulier, même si le procédé fait plutôt jouer le facteur unifiant, structurant qui suggère l'inscape.' René Gallet, 'Gerard Manley Hopkins,' *Degrés* 3 (1998): 5.

[4] Voir *OED*: 'nonce-formations'.

[5] Mot forgé par le linguiste André Martinet et que nous employons comme terme générique pour souligner la valeur synthétique des divers types de composés.

par Bernard Groom[6] et Boase-Beier[7]. L'ouvrage de Boase-Beier qui traite des composés poétiques dans la poésie moderne n'ouvre aucune voie nouvelle - et en ferme quelques unes - si ce n'est celle du chapitre sur la métaphore. Les principes théoriques de Boase-Beier reposent sur la grammaire générative appliquée à la formation des mots. L'auteur annonce des règles (formelles et contextuelles) pour la formation des composés - principalement les binaires - et rejette les structures inacceptables, c'est-à-dire celles qui ne sont pas conformes aux règles de formation qu'il a énoncées. La créativité lexicale de Hopkins ne peut s'accommoder de principes normatifs qui excluent tel ou tel composé en fonction de règles de formation. La notion de règle grammaticale n'est d'aucune utilité pour étudier le discours poétique et comme le dit Robert Boyle:

> Language is a living instrument of acting minds and mouths, not a catalogue of embalmed symbols. Like all great and original masters of language, Hopkins employed it. Like Humpty-Dumpty, though with better balance, he did not allow it to master him. [...] That Hopkins thought that the word was original with him indicates he had no fear of making up a word to serve his purpose. And since words of course proceed from the human mind in the first place and are formed and breathed from the human mouth for the purpose of communicating an individual and unique response, word coinage would seem a natural thing for a poet to do [8].

Les composés poétiques sont librement formés par Hopkins et en rejeter certains en raison d'une quelconque règle irait à l'encontre même du concept de la création lexico-grammaticale dans l'écriture poétique. Il y a une contradiction fondamentale dans l'ouvrage de Boase-Beier: l'auteur enferme la langue poétique dans une camisole théorique, alors que la créativité du langage poétique cherche sans cesse à affranchir la langue en la poussant à la limite de l'éclatement vers une anti-langue[9]. Le langage poétique de Hopkins s'apparente aux langages créés par certaines micro sociétés exclues de l'espace social pour communiquer entre elles et se forger une identité culturelle (comme les anti-langues relativement complexes développées par les prisonniers polonais ou les vagabonds anglais du seizième siècle). La poésie de Hopkins peut se concevoir, d'un point de vue sémiotique, comme un geste social visant à créer, par le langage, un espace subjectif d'exil, une contre-culture. Nous ne pouvons aborder plus amplement cet aspect sociolinguistique de l'art hopkinsien, mais il mériterait davantage qu'une remarque passagère.

---

[6] Bernard Groom, *The Formation and Use of Compound Epithets in English Poetry from 1579* (Society of Pure English, Tract N°XLIX, 1937).

[7] Jean Boase-Beier, *The Principle of Poetic Compounds in Modern Poetry* (Tübingen: Niemeyer Verlag, 1987).

[8] Robert Boyle, *Metaphor in Hopkins* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1961) 174-5.

[9] M.A.K. Halliday, *Language as Social Semiotic* (London: Edward Arnold, 1978). Halliday y définit le concept d'anti-langue comme langage de l'exclusion sociale ou de l'exil.

4) Le corpus et les critères de sélection des composés

Le corpus ne tient compte que des formes composées (mots, syntagmes ou phrases) qui sont reliées soit par soudure graphique (*fallowbootfellow*) ou par trait d'union (*God-made-flesh*). Nous avons donc fait le choix de n'utiliser que des critères définitoires graphiques, alors que les lexicologues habituellement délimitent les composés en fonction d'autres paramètres: phonétiques, sémantiques et psycholinguistiques.

En anglais contemporain, les composés, surcomposés et pseudo-composés ont quatre formes graphiques: les joints par soudure (flowerpot), les joints par trait d'union (flower-pot), les disjoints (flower pot) et enfin les composés romans aussi appelés synapsies (hard of hearing) qui sont des structures que l'anglais a héritées des langues romanes[10] et que nous n'aborderons pas ici.

Les grammairiens s'accordent pour dire qu'il n'y pas de règle particulière pour l'orthographe des composés en anglais standard et que le trois formes peuvent coexister pour un seul composé (*tea cup - teacup - tea-cup*). L'usage de la communauté linguistique et le dictionnaire sont les seuls guides en ce qui concerne leur écriture. Les composés poétiques reliés par traits d'union ou accolés peuvent poser des problèmes de cohérence orthographique dans les manuscrits de Gerard Manley Hopkins, mais leur place dans le corpus n'est pas en doute. Il n'en est pas de même pour les disjoints.

Les composés disjoints de l'anglais contemporain entrent en conflit avec les syntagmes correspondants: 'a spare tyre' est-il un composé ou un groupe nominal? De même *bugle blue* ou *bluff hide* doivent-ils figurer dans le corpus de composés poétiques hopkinsiens, comme s'ils étaient orthographiés *bugle-blue* et *bluffhide*? Il serait possible en théorie de distinguer un composé poétique disjoint d'un syntagme en fonction de l'accent lexical sur le premier mot du composé. L'accentuation est en fait le reflet de la relation forte entre les termes (appelée relation pré-construite, mémorisée ou fossilisée selon les linguistes). Cependant, l'accentuation - même pour les composés lexicalisés - ne constitue pas toujours un critère discriminant: certains composés parfois prennent deux accents lexicaux comme 'grass-green' et 'German-Russian'. En outre, le *Longman Pronouncing Dictionary* comme le *Jones's Pronouncing Dictionary* (entre autres) sont incertains sur l'accentuation de nombreuses formes composées. Les composés poétiques qui sont proches des hapax[11] ne peuvent inclure des disjoints poétiques sur la base de l'accentuation du premier mot, critère trop arbitraire et fluctuant pour être à lui seul définitoire. Les critères phonétiques ne sont d'aucun secours dans une prosodie hopkinsienne où le *sprung*

---

[10]Jean Tournier, *Introduction descriptive à la lexicogenénétique de l'anglais contemporain* (Genève: Champion - Slatkine, 1985) 116.

[11] 'Le terme hapax désigne un mot dont on ne connaît qu'une occurrence, soit dans la langue en général, soit dans un texte en particulier.' Jean Tournier, *Structures lexicales de l'anglais* (Paris: Nathan, 1991) 87.

rhythm[12] est si idiosyncratique que les manuscrits des poèmes ressemblent à des partitions de musique[13]. Seuls les critères graphiques (soudure et trait d'union) marqués expressément par Hopkins nous semblent être discriminants car Hopkins a explicitement marqué la relation forte par un signe graphique.

Des critères sémantiques peuvent également distinguer un syntagme d'un composé disjoint lexicalisé, en particulier le phénomène important de la non-congruence de l'une des racines: 'a dark room' et 'a darkroom' se distinguent par l'affaiblissement sémantique de 'dark' dans le composé qui n'a plus les divers sens et connotations de 'dark' mais devient monosémique - ou plutôt il se spécialise ('a room with no light to process photos'). Cette spécialisation sémantique peut prendre la forme d'un glissement métaphorique. Ainsi, le composé 'a hotbed' (métaphorique pour un milieu propice) s'oppose au groupe 'a hot bed' dont le sens reste littéral. Plus évidente est la différence entre 'a hot potato' (composé et métaphorique) et 'a hot potato' (syntagme et littéral), dans ces deux exemples l'orthographe reste la même, le sens est fondamentalement différent. Notons, par ailleurs, que les lexies composées avec 'hot' comme racine modificatrice sont tous des composés métaphoriques: 'hot air', 'hot dog', 'hot flush', 'hot line', 'hot potato', 'hot seat', et 'hot stuff'. Ces îlots sémantiques disjoints se rencontrent surtout dans un registre idiomatique. Il y a une incompatibilité évidente entre composés librement formés dans le discours poétique hopkinsien et mots-formes disjoints fortement codés et fossilisés.

Outre la cohérence sémantique et la cohérence phonétique, les composés disjoints lexicalisés sont aussi caractérisés par leur cohérence syntaxique. Ce sont des îlots syntaxiques[14] qui n'admettent pas la séparation linéaire de leur racines. La différence morphologique entre le composé 'French teacher' (professeur de français) et le syntagme 'French teacher' (professeur français) réside dans l'indivisibilité du composé: alors que le syntagme peut se diviser: 'a French - or maybe Canadian - teacher came into the room.' Cela est dû au fait que la racine modificatrice du composé 'French teacher' ne correspond pas à un adjectif attribut du nom ('the teacher is French') mais à une structure objective proche ou semblable à un composé synthétique du type 'householder': '{(French-teach)-er}. La relation 'french-teach' est pré-construite même s'il elle n'existe pas en tant que composé. 'French-teach' est l'expression morphologique de la relation syntaxique du verbe et son complément[15]. Le caractère non-attributif et indivisible du terme

---

[12]Traduit soit par 'rythme bondissant' (Ritz) ou 'rythme abrupte' (Gallet). Nous préférons garder le terme anglais.

[13]Hopkins, dans les manuscrits, place des accents métriques sur des mots inattendus: *more*, *or*, *own*, *in*. Parfois un accent fort (indiqué par ^) n'est pas nécessairement un accent métrique. Par exemple, Hopkins a placé deux accents sur *Shoulder* dans le manuscrit de 'Harry Ploughman': un accent fort sur la première syllabe et un accent métrique sur la deuxième: une sorte d'incohérence phonologique.

[14] Igor Mel'cuk, *Cours de morphologie générale* (Les Presses de l'Université de Montréal. CNRS Editions, Vol. IV, 1997) 103.

[15]Mel'cuk, *Cours....*, 117.

modificateur est encore plus évident dans les composés disjoints du type 'sick room' ou 'mental hospital' où 'sick' et 'mental' sont des incorporations de compléments 'for sick people' et 'for mentally-ill people'. Ils ne sont pas des attributs directs du nom. De même, le composé 'leather tool' se distingue du syntagme 'leather tool' par la relation d'incorporation plus indirecte inhérente au composé: 'tool used to work leather' alors que dans le syntagme ('a tool in leather') la relation est tout à fait directe puisque la racine 'leather' est une propriété physique de 'tool' (il y a d'ailleurs un adjectif correspondant: 'leathern'). Il faut s'empresser d'ajouter que ces critères ne sont que des guides lexico-grammaticaux pour distinguer les composés des syntagmes et ne constituent en aucun cas des règles, et les cas douteux sont nombreux. Là encore ce critère d'îlot ou cohérence syntaxique ne peut être retenu pour délimiter d'hypothétiques composés poétiques disjoints, puisque c'est la fossilisation diachronique d'un composé par rapport à un syntagme qui permet aux lexicologues d'établir sa cohérence syntaxique. Un composé poétique - par définition - n'a pas de statut diachronique puisque c'est un néologisme.

Pour résumer, les composés disjoints lexicalisés représentent des îlots phonétiques, sémantiques et syntaxiques qui les distinguent des syntagmes. La notion morphologique d'îlot est indissociable de la notion syntaxique de structure préconstruite. Pour qu'il y ait lexicalisation ou figement d'une suite de mots, il faut que celle-ci possède un préconstruit ou un métatexte mémorisé par les usagers de la langue. Par exemple, pour comprendre le composé disjoint 'Baedeker raids', il faut présupposer un métatexte (ici il est culturel mais il peut être aussi contextuel ou co-textuel): 'German raids targeting British sites listed in the Baedeker guide.'[16]. Ce métatexte est implicite, il s'apparente à un sens profond qui n'a pas de niveau apparent. Les néologismes de Hopkins n'ont évidemment pas de métatextes socio-culturels comme les mots d'un dictionnaire, ils sont construits à partir d'autres opérations que nous tenterons de mettre en lumière.

Le caractère *ad hoc* ou néologique des composés poétiques hopkinsiens les rend différents des composés étudiés par les lexicologues, parce qu'ils sont régis par des motivations différentes. Les néologismes composés donnent l'illusion d'être des suites figées et mémorisées comme s'ils étaient lexicalisés parce que Hopkins les marque nettement en utilisant des liens forts tels la jointure et le trait d'union. Il s'agit là d'un artifice d'illusionniste du verbe sur lequel nous reviendrons.

---

[16]Jean Tournier, *Introduction descriptive...*, 119.

5) Remarques sur l'orthographe des composés hopkinsiens

Selon W.A Peters, Hopkins fait preuve d'une certaine incohérence dans le choix de la soudure (*kindcold*) ou celui du trait d'union (*rank-old*):

> He [Hopkins] let his poems lie for a long time and even when finally he did touch them up so that they were suitable to be seen by Bridges, he did not this with the care one expects from one who intends to publish. I pass by the inconsistencies in the spelling of words; but the attitude spoken of towards his poems certainly accounts for the at times most annoying absence of any consistent plan of using the hyphen. This is no easy subject in the English language, but the erratic practice of Hopkins foils any attempt at creating order among his numerous compounds. Reading through his autograph poems (and one should remember that Bridges made up his collection of Hopkins's poems from these autographs) I find that in one draft he uses the hyphen to connect the parts of a compound, in another draft, often on the same page, he drops it altogether, while in the third instance he makes the two parts into one word. Thus I read in drafts of the Epithalamion, 'kind-cold' and 'kindcold'; in two different drafts of Poems 9 (Spring) I come across 'peartree' and 'pear-tree'; similarly I find purple of thunder and purple-of-thunder, earl-stars and earlstars, lion-foot and lion-hand but lionlimb, heavenforce and heavenhandling but also heaven handling, bluff hide and bluffhide, and on one page I read fore pangs and fore-pangs and forepangs. Turning to the published poems I find a similar absence of any system in the use of hyphen: he writes windlaced but love-laced, self-instressed but selfwrung, glass-blue but bugle blue and gluegold; rash-fresh but baldbright and froliclavish; compare also gaygear and gay-gang, deft-handed and lighthanded; and this collection is by no means complete...This erratic and most unsystematic use of the hyphen involves the danger that we look for a difference between various kinds of compound formations according as they are joined by means of a hyphen or not, where in fact there likely is none. [17].

Les griefs de Peters en fait ne tiennent pas compte de l'aspect lexicogénétique de la formation des composés dans les manuscrits de la main de Hopkins, car ce qui importe c'est l'évolution de l'écriture d'un composé au fil des versions manuscrites. Peters ne voit pas la dimension dynamique de l'étude de génétique textuelle et traite les différentes ébauches comme contradictoires, alors qu'elles dévoilent le processus spatio-temporel de la créativité littéraire. Il n'est pas difficile de trouver une systématique derrière l'apparente incohérence dans le choix des formes:

- *Bluff hide* est écrit en deux mots sur les trois manuscrits existants (MS: plates 488-489-490) et Hopkins a placé les accents sur *in* et *hide*: *in bluff hide*. La remarque de Peters n'est pas valide[18].

---

[17]W. A Peters, *Gerard Manley Hopkins. A Critical Essay towards the Understanding of his Poetry*. (Oxford: OUP, 1948) 118.

[18] *Bluff hide* a certainement été suggéré par analogie avec 'bluff headland' et le métaphorique 'bluff head' qui renvoient à des formes géographiques (ex. falaises) ou physionomiques (visages) qui présentent un front large, aplati

- *Forepangs* est d'abord écrit en deux mots (*fore pangs*), puis un seul mot sur l'unique manuscrit (MS: plate 447-447a). Hopkins a cependant choisi le composé dans la dernière version du vers, ce qui est conforme à la genèse des composés qui souvent ont pour précurseurs des syntagmes (Voir chapitre sur la genèse des composés dans les manuscrits).

- *Heaven-handling* et *heaven handling*. *Heaven-handling* est d'abord écrit *force, heavenforce* puis *heaven handling*. Là encore, la genèse compositionnelle tend à évoluer du mot vers le mot composé complexe: de *force* à *heaven-handling* (un composé synthétique formé sur la base [heaven-handle] un verbe composé à incorporation[19].

- *Lionlimb* et *lionfoot, lion hand*. *Lion-hand* est plus unifié (par allitération) que ses précurseurs *lion hand* et *lion-foot*. Le choix final de la forme jointe par rapport à la forme initiale disjointe (*lion hand*) .et la forme transitoire à trait d'union (*lion-foot*) fait preuve d'une systématique qui a échappé à Peters: plus les racines du mot-forme sont ressenties comme intégrées (ici phonétiquement), plus le lien choisi par Hopkins sera fort: la jointure est le lien d'intégration (sémantique, phonétique et syntaxique) le plus fort, suivi du trait d'union puis de la structure accentuelle des disjoints (avec accent lexical sur le premier mot) qui marque un lien plus instable.

- *Kindcold* et *kind-cold*. Ici, Hopkins a choisi d'emblée la forme compacte, sans doute parce que le composé était déjà présupposé ou fossilisé dans un registre littéraire miltonien, en tout cas mémorisé par Hopkins grand admirateur de la poésie de Milton[20]. Il est vrai -à la décharge de Peters- que la forme moins marquée *kind-cold* est curieusement utilisée dans une version intermédiaire (MS: Plate 500, vers 40a). Cette partie du manuscrit est d'ailleurs barrée d'un grand coup de crayon, mais l'inconsistance demeure.

- *Peartree* et *pear-tree*. Il ne s'agit pas ici d'hésitations orthographiques. *Pear-tree* est une erreur de transcription de la main de Bridges (qui peut-être pensait corriger l'orthographe

---

et abrupte. L'imaginaire hopkinsien est fortement structuré par le corps humain qui surgit inopinément au travers du topographique .

[19] Pour le cas particulier des verbes composés à incorporation voir Igor Mel'cuk, *Cours...*, 112 sq.

[20] *Kindcold* a sans doute pour matrice analogique - qui sert ici de matrice mémorisée - le néologisme de Milton 'cold-kind': "Milton however when speaking of the North Wind's 'cold-kind embrace', might well have suggested the 'kindcold element' which breaks across the limbs of Hopkins's swimmer." W.H Gardner, *Gerard Manley Hopkins. A Study of Poetic Idiosyncrasy in relation to Poetic Tradition*, vol.1 (London: OUP, 1961) 127. Hopkins a inversé les termes, mais la réminiscence littéraire est fort probable.

atypique de son ami). Hopkins préfère la forme originelle du mot écrite 'pertre' ou 'peertree' utilisée jusqu'au 17ème siècle.

- *Purple-of-thunder* et *purple of thunder*. Même erreur de transcription de la part de Bridges (*purple of thunder*). Il est probable que le futur poète lauréat pensait bien faire en corrigeant les bizarreries orthographiques de Hopkins, qui, de son côté, ne rétablissait pas toujours les traits d'union quand il révisait les versions copiées par Bridges.

- *Earlstars* et *earl-stars*. Comme dans le cas de *kindcold*, Hopkins orthographie *earlstars* sauf dans une version intermédiaire où l'on lit *earl-stars*. L'inconsistance est réelle et il faut reconnaître que Hopkins tend - ici du moins - à considérer les deux formes comme identiques phonétiquement, sémantiquement et syntactiquement, même si *earlstars* est le mot choisi pour l'ultime version.

- *Windlaced* et *love-laced*. Les deux formes ne sont pas comparables, car leur orthographe diffère en fonction du contexte. Le problème ici n'est pas d'ordre sémantique ou syntaxique mais structural: *love-laced* fait écho à *life (all) laced*, sorte d'effet de parallélisme syntaxique et d'assymétrie métrique; *love-laced* est en contrepoint par rapport à *life (all) laced* (voir MS: plates 388-389-390-391). *Windlaced* établit un parallélisme formel avec *windloose* et *windloft* (voir MS: plates 486-487-488-489). La motivation derrière l'apparente incohérence est donc structurale.

- *Self-instressed* et *selfstrung*. Hopkins ne semble pas avoir de principe orthographique particulier pour ses composés avec *self*. Cependant, il considère les composés concrets métaphoriques plus intégrés que les composés abstraits ontologiques: *selfyeast* et *self-will*, *selfbent* et *self-wise*, *selfquained* et *self-instressed*, *selfstrung* et *self-made*[21]. Cette tendance des composés-images compactes s'affirme aussi dans les surcomposés du type *fallowbootfellow*.

Rash-fresh et *baldbright*. Peters s'interroge sur la différence d'orthographe des composés bi-adjectifs qu'il trouve incohérente. En fait, tous les composés de ce type portent un trait d'union sauf *baldbright* et *froliclavish*. *Bald-bright* figure sur le premier manuscrit, mais il est de la main de Bridges et on ne sait s'il a recopié exactement l'orthographe de Hopkins (MS: plate 320). La deuxième version écrite pour Patmore contient la forme compacte *baldbright*. *Froliclavish* est issu de *joylavish* ou *joy lavish* (le manuscrit est incertain, MS: plate 496). De plus, le dernier

[21] *self-made* figure dans 'Fragments of Floris in Italy' (OET, 31).

manuscrit (MS: plate 501) n'est pas clair: *froliclavish* est peut être aussi bien déchiffré *frolic lavish*. Quoiqu'il en soit, ces deux formes représentent des exceptions. La norme pour les bi-adjectifs reste le trait d'union.

Les griefs de Peters ne sont pas toujours justifiés, car Hopkins fait preuve, en général, d'une certaine cohérence dans l'usage des marqueurs qui signalent un mot-forme. Ses critères sont en fait proches de ceux des lexicographes[22]. La forme compacte signale une forte intégration des racines motivée soit par la phonétique (ie. la structure allitérative des racines), le sémantisme (i.e. une métaphore compacte) ou une matrice pré-construite (pour les composés formés par analogie comme *quickgold* sur 'quicksilver') etc.

Pour résumer en simplifiant, le corpus ne tient compte que des composés librement formés dans les poèmes de maturité et qui présentent des relations fortes marquées par la soudure ou le trait d'union: c'est-à-dire les marqueurs orthographiques de composition[23]. Malgré les nombreuses tentatives de Hopkins de donner à sa poésie un caractère oral surtout par une prosodie libre, son discours poétique est un mode rhétorique écrit. Aucun mode récitatif ne peut établir une nette distinction entre *moon marks moon-marks* et *moonmarks*. Hopkins a perçu la tension à l'oeuvre dans l'acte créateur entre substance phonique et substance écrite, entre texte et exécution orale. C'est toujours dans sa représentation sur papier que la magie de l'inspiration est désenchantée. Le texte trahit ou déforme. Hopkins composait mentalement pour interpréter spirituellement son quotidien et son présent. Il est poète moderne dans le sens que Baudelaire a donné à ce concept: l'artiste qui opère une transfiguration surnaturaliste de l'instant que le texte écrit peut difficilement rendre: 'Il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution'.[24] Ce

---

[22] L'orthographe des lexies complexes du dictionnaire (depuis la locution lexicalisée jusqu'au mot) semble suivre une courbe d'intégration, du moins intégré (le syntagme ou groupe), au plus intégré (le composé soudé), en passant par diverses phases d'intégration avec disparition progressive des marqueurs. La règle générale est la suivante: les marqueurs fonctionnels (and, of, in etc..) sont moins intégrateurs que les marqueurs inflectionnels (s', ed, ing) qui le sont moins que le trait d'union ou la soudure. Par exemple on pourrait imaginer la courbe d'un composé hopkinsien:

fellow with fallow boots	(G. Prép.: structure libre)
fallow-booted fellow	(composé intégré avec marqueur inflectionnel d'intégration -ed)
fallow-boot fellow	(intégration plus forte: disparition du marqueur)
fallowboot fellow	(fusion des signes du composé épithète)
fallowbootfellow	(fusion du composé épithète avec le nom: choix de Hopkins: intégration totale)

Pour un composé lexicalisé, la soudure signale que la forme est mémorisée globalement et que ses racines sont en voie d'opacification. C'est aussi l'illusion que créent les néologismes hopkinsiens à plusieurs racines agglutinées.

[23] Voir également le corpus pour plus de détails et les remarques sur la néologie poétique.

[24] Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose* (Paris: Garnier, 1980) xxxiii.

mouvement rapide qui tient de la danse et de la musique et de l'instantanéité de l'inspiration, Hopkins répugnait à le consigner par écrit. Sa poétique est le reflet même de son effort de saisir l'instantané: les composés représentent, comme le *sprung rhythm,* une tentative de transposer le choc de l'instant.

6) Remarques sur la notion de composés poétiques.

Il faut d'autres critères de sélection que l'orthographe. Les autres critères retenus ne relèvent pas de la linguistique, ils tournent autour de deux notions délicates à définir: l'originalité et la néologie. Il n'y a pas - même dans la création littéraire - de néologisme ex nihilo. Les composés ont toujours plus ou moins un filiation lexicale, mais ce qui importe dans un néologisme, c'est sa non-lexicalisation. Cela veut dire que la structure sera considérée par la communauté linguistique[25] dont Hopkins fait partie comme nouvelle ou surprenante, parce qu'elle n'est pas mémorisée ou fossilisée par l'usage. Ce critère peut être vérifié en consultant les dictionnaires de l'époque ou l'*OED* qui répertorie les usages des mots anglais depuis les premiers textes connus. Par contre pour ce qui est de l'usage oral, il est impossible de savoir si un composé hopkinsien du type *anvil-ding* est un néologisme ou non. Notre critère de lexicalisation relève de la culture de l'écrit (littéraire, journalistique, scientifique etc.) et nous avons utilisé l'*OED* comme seule autorité. Cependant dans le domaine des mots rares, l'*OED* ne peut pas tout citer. Parfois, il cite ce qu'il appelle 'nonce formations', sous la rubrique 'phrases'. C'est plutôt dans cette optique qu'il faut comprendre la nature de composés poétiques: des hapax, qui, s'ils peuvent être mentionnés dans l'*OED*[26], n'ont pas le statut de mots.

Les composés hopkinsiens sont, pour la plupart, des néologismes métaphoriques et c'est ce qui fait leur originalité. Ce critère poétique rend le choix des formes à inclure dans le corpus relativement aisé pour peu que l'on soit familier avec le lexique mental du poète. L'image de *backwheels*, par exemple, formée par analogie sur 'backwaters', 'backways' ou 'backwoods' est indubitablement hopkinsienne: *wheels* avec ses multiples associations de machine infernale, torture, jeux de hasard et chemins tortueux traduit bien l'idée des tentations de la vie qui guettent

---

[25] Notion très floue qui comprend les usagers d'une langage donné. Hopkins fait partie des privilégiés de cette communauté. Il vaudrait mieux parler de 'communauté linguistique restreinte' à qui Hopkins s'adressait dans ses poèmes et qui comprend surtout l'élite littéraire de son époque:
'[...] I am going to preach tomorrow and put plainly to a Highland congregation of MacDonalds, MacIntoshes, MacKillops, and the rest what I am putting not at all plainly to the rest of the world, or rather to you and Canon Dixon, in a sonnet in sprung rhythm with two codas.' (LI, 279)

[26] *beauty-bow*, *yore-flood*, *beauty-in-the-ghost* par exemple sont cités par l'*OED*, mais restent hopkinsiens et n'appartiennent pas à la communauté linguistique. Voir aussi note 2.

le héros du poème "The Bugler's First Communion". D'autres composés poétiques relèvent du domaine de la néologie sémantique[27]:

- Ceux qui renvoient à l'animé: *mayday* métaphorise[28] le mot dans *mayday in girl and boy* et *passionflower* renvoie à une sainte. *Windfalls* re-métaphorise le mot pour renvoyer aux jeunes esclaves prisonniers de guerre. *Roseleaves*[29] est métaphorique pour désigner des miraculés et *matchwood* pour la vie humaine éphémère.

- Ceux qui renvoient à l'inanimé. *Highroad* est employé par Hopkins pour le cours rapide d'un torrent, *dewdrops* pour la lumière du soleil diffusée en minuscules pointes au travers d'un motif tressé, *wildfire*[30] pour l'énergie sans cesse renouvelée de la nature et *sheepflock*, métaphore des nuages. Enfin, *rockfire* était utilisé dans le langage scientifique à l'époque de Hopkins pour désigner un feu à combustion lente[31]. L'usage de Hopkins est totalement différent, ce qui a motivé l'inclusion du mot dans le corpus.

Certaines formes ont peu d'originalité (sémantique, syntaxique ou phonétique) mais sont simplement des structures compactes forgées par Hopkins. Elles figurent dans le corpus mais ne sont pas commentées: *fingergaps, flockbells, heaven-vault, lipmusic, march-bloom, meadow-down, orchard-apple, parlour-pastime, world-sorrow, maidengear, brass-bold, tongue-true, sweet-and-sour, triple-hummocked, bristol-bred, woolwoven, finger-teasing.* Ces composés ont tous la caractéristique de ne pas être métasémiques et de renvoyer à la réalité extra-linguistique[32] sans filtrage poétique. Leur intérêt réside en leur forme condensée typique de G.M Hopkins.

Ce que nous appelons composés poétiques correspond à la catégorie linguistique des composés au sens fort qui se distinguent des composés au sens faible qui sont des formes fossilisées. Mel'cuk définit les deux types de la façon suivante:

> [...] nous distinguerons composés au sens fort, ou composés 1, et composés au sens faible, ou composés 2 [...]. Les lexèmes composés 1 sont librement formés par le locuteur dans le processus de la parole [...]. Les lexèmes composés 2 par contre, ne se forment pas dans le discours: ils sont stockés et reproduits en entier, leur caractère composé n'étant qu'historique [...]. Les lexèmes composés 1 sont de "vrais" composés, des composés synchroniques. Les composés 2 ne sont que des composés diachroniques...sont phraséologisés (=lexicalisés) et du point de vue de l'état présent

---

[27] Mot lexicalisé qui est utilisé dans un sens nouveau. C'est donc le signifié seul qui est remotivé.

[28] Le sens lexicalisé de *Mayday* signifie 'first day in May'.

[29] Le sens lexicalisé de *rose-leaves* est en fait 'petals of roses' et non pas 'leaves of roses'.

[30] Le mot désigna d'abord la foudre et ensuite les feux d'origine naturelle. (cf. *OED*)

[31] *OED*: 'An incendiary composition which burns slowly and is difficult to extinguish (1875)'.

[32] Quand nous employons l'expression 'réalité extra-linguistique', nous parlons de catégories du réel (ou catégories expérientielles) partagées par des personnes de même culture ou de cultures apparentées. Nous ne parlons pas en termes historiques d'événements 'vrais ou faux'. Cela ne concerne que le biographe.

de la langue, ils sont des signes simples et indécomposables (même si les sujets parlants perçoivent facilement leur étymologie)[33].

En d'autres termes, les composés poétiques se donnent à lire comme des formes complexes qui doivent engager la créativité linguistique et la compétence lexicale des lecteurs, contrairement aux formes figées qui s'absorbent globalement et qui automatisent la parole. Ce sont surtout des néologismes qui combinent plus particulièrement le processus lexicogénétique de composition par juxtaposition avec le processus de métaphorisation.

7) Les relevés antérieurs

De nombreux critiques ont souligné avec justesse que la création lexicale de composés est au cœur même du style hopkinsien, sans s'interroger sur la multiplicité des types de composés poétiques et sur les différentes motivations du processus de création lexico-grammaticale chez le poète. Certes, des tentatives de classifications descriptives ont été proposées avec intuition mais sans rigueur et nous commencerons par rendre compte de 'l'état des lieux ' en présentant les analyses des critiques qui ont consacré quelques pages à cet aspect majeur de l'œuvre poétique de G.M Hopkins.Les composés de l'œuvre poétique de Hopkins ont fait l'objet d'études partielles, en particulier par Peters[34], Gardner[35], Brook-Rose[36] et Milroy[37]

7.a) Les types de composés analysés par Wilhem Peters

Peters d'emblée privilégie les composés adj+nom en notant que l'intégration de l'adjectif dans le nom provient du principe hopkinsien de l'*inscape* qui met en valeur un attribut spécifique du nom: *gaygear, gaygangs, wanwood, boldboys, barebill, sweet-fowl, bluffhide*[38], *silk-sack*[39], *grimstones, greenworld, goldengrove, silk-sack, fineflower, gaylink, dimwoods*[40]. Le nom qui modifie un autre nom prend aussi une valeur adjective: *heaven-handling, neighbour-nature,*

---

[33] Igor Mel'cuk, *Cours* ..., 87.
[34] W. Peters, *Gerard Manley Hopkins* ..., 115-20.
[35] W.H. Gardner, *Gerard Manley Hopkins* ..., 109-50
[36] Christine Brook-Rose, *A Grammar of Metaphor* (London: Secker & Warburg, 1958) 167-74
[37] James Milroy, *The Language of Gerard Manley Hopkins* (London: André Deutsch, 1977) 178-85.
[38] Ecrit en deux mots disjoints dans les manuscrits.
[39] *Silk-ash* et *silk-sack* sont des composés nom+nom.
[40] Ecrit en un seul mot dans une version manuscrite (MS: plate 291, vers 4c-d). La composition ici est motivée par la prosodie: Hopkins a placé le signe du contrepoint sur *dimwood*.

winter world[41], *wonder wedlock*[42], *hoarlight, couple-colour, favour-make*[43], *gold-wisps, gold-dew, goldnails.*

Peters établit ensuite un catalogue des néologies morphosémantiques hopkinsiennes en distinguant les catégories suivantes:

1) nom+nom: (=construction génitive):

flockbells, manmarks, girlgrace manshape, beechbole, dayspring[44], *meadow-down*

2) nom+nom (sujet-verbe):

wind-walks, sea-swill, lipmusic, limbdance, bloomfall

3) nom+nom (objet-verbe):

gospel proffer

4) nom+nom (matière-objet)

foam-fleece, mealdrift, raindrop-roundels, lily showers, bone-house, shadow-tackle, fire-folk, hailropes

5) nom+nom (relation de similitude entre les deux racines):

loop-locks, hornlight, moonmarks, trambeams[45], *flake-doves, rose-moles, flake-leaves, lilylocks, snowpinions, fawnfroth, flint-flakes, wolfsnow, earlstars, braggart bugles*[46], *lovelocks, carrion comfort*[47].

6) verbe+nom:

dare-gale, spendsavour, treadmire, fall-gold, wring-world.

7) Doubles adjectifs:

rare-dear, rash-fresh, kindcold

8) Adjectifs de degré ou mesure:

leaf-light

brass-bold

tool-smooth

bellbright

---

[41] Ecrit en deux mots disjoints sur le dernier manuscrit. Auparavant *withered world*, (MS: plates 522-523).

[42] En deux mots disjoints. (MS: plates 378-379).

[43] Ecrit *favour - make* dans un manuscrit, mais il s'agit d'une ébauche du vers et non pas d'une forme composée (MS: plate 481)

[44] Mot lexicalisé (cf. Milton, *Samson Agonistes*, 11. 1671).

[45] Néologisme complexe formé sur 'tramlines' et 'eye-beams': rayons de lumière parallèles.

[46] Deux mots disjoints dans le manuscrit. (MS: plate 264)

[47] ibid. (MS: plates 456-459)

La taxinomie de Peters est passablement lacunaire (elle fait l'impasse sur les syntagmes agglutinés) mais elle est très perspicace sur les composés typiques de Hopkins. De plus, Peters cite des formes qui manifestement ne sont pas des composés (e.g. *favour - make*[48]). Il explique presque exclusivement la fonction des composés en relation avec les deux notions d'*inscape* et de composition par analogie. Il est cependant clair que l'intuition de Peters est très fine, mais ses quelques remarques ne restent qu'une ébauche.

7.b) Les composés analysés par Gardner

Gardner[49] analyse les composés (adjectifs et nominaux) en essayant de les relier à une tradition littéraire. Sa méthode est diachronique. Il note d'abord que Hopkins forge de nombreux composés sur des modèles préexistants, comme *quickgold* sur 'quicksilver', *manmarks* sur 'hallmark', *lovescape* sur 'landscape' et *daredeaths* par analogie avec 'daredevils'. Parfois, l'analogie peut-être une simple allusion (*treadmire* évoque 'treadmill', *groundlong*, 'groundling' et *all-a-leaf*, 'all alive'). Gardner note l'influence de l'Anglo-saxon dans la formation de composés:

> We see him seeking out the native word in contexts where, we are sure, most poets would have accepted a more obvious latinate or Romance word: never-eldering (unaging), inmate (inhabitant), no-man-fathomed (unplumbed), [...] , rope-over (muscular).[...]. Hopkins revived many obsolete native words, like hallows and housel; and sometimes in a compound he will substitute a new native element for the more hackneyed one, as in knee-nave (knee-cap) and song-fowl, stormfowl. [...] he preferred 'bone-house' (O.E. banhus), manwolf (O.E. werewulf), Yoreflood (O.E. jear-dagas), barebill (O.E. hildebil or wigbil).[50]

L'approche de Gardner est surtout littéraire. Il note les influences de Shakespeare, Milton, Keats, Tennyson, Carlyle et Browning et évalue la valeur esthétique des différents types de composés. Hopkins recherchait la fraîcheur originelle des mots (*may-mess* ou *sea-romp*) et certaines formes sont de véritables petits poèmes en miniature (*Miracle-in-Mary-of-flame*). Gardner remarque les formes composées adjectives typiquement hopkinsiennes, des épithètes homériques descriptives (*silver-surfed*) aux mots-groupes asyntaxiques (*american-outward-bound*), jusqu'aux mots-phrases dramatiques (*o-seal-that-so*)[51].

L'étude de Gardner est intéressante d'un point de vue diachronique ou historique. Elle n'offre pas de taxinomie rigoureuse, mais classe les composés en fonction de leur rattachement à une tradition littéraire. On pourrait parler de classification analogique en ce sens que chaque

---

[48]Les versions manuscrites sont les suivantes *prosperous make, favoured in make, favoured make, favour - make.*

[49] W.H Gardner, *Gerard Manley Hopkins...*, vol. 1, 121-29.

[50]Ibid.: 113-14.

[51] Gardner utilise les expressions 'asyntactic phrase-words' et 'dramatic sentence-epithet' pour désigner ce que nous appelons les pseudo-composés ou les syntagmes composés.

composé poétique semble être forgé par analogie avec une matrice de composition préexistante. L'originalité hopkinsienne n'est pas niée, mais n'est pas considérée comme en rupture avec la tradition littéraire.

7.c) Milroy et le langage de G.M Hopkins

Milroy ne consacre que 6 pages aux composés (adjectifs et noms) dans un ouvrage de linguistique appliquée au langage de Hopkins et adopte un point de vue syntaxique sans tentative taxinomique: 'Word compounding is strictly speaking, part of the syntax of a language in so far as the words joined together in this way bear a syntactic relation to one another'[52]. Il distingue les composés idiomatiques qui sont des mots soudés, les composés insécables (à trait d'union ou sans) et les faux composés qui sont des syntagmes liés par traits d'union qui aident le lecteur à segmenter la phrase: "The phrase 'sodden-with-its-sorrowing heart' is hyphenated so that we shall not read the construction as 'sorrowing heart', but as 'a heart that is sodden with its sorrowing' [...]."[53]

Il note qu'une des fonctions des composés complexes serait de créer l'ambiguïté poétique: "'Dapple-dawn-drawn' can be reasonably viewed as a compound adjective or modifier. However, it contains multiple structural ambiguity. Is the falcon drawn from the dawn, or towards the dawn, or is it drawn (etched) in the dawn or like the dawn (i.e. dappled), or all these things at once?"[54]. Selon Milroy, la création des composés poétiques provient de la nécessité dans l'art de Hopkins d'éviter la périphrase et de trouver le terme descriptif exact, de pallier les déficiences du dictionnaire. Les exemples donnés par Milroy sont tirés du journal de G.M Hopkins:

> In July 1866 (JP, 143, 144) Hopkins described the 'soft vermilion leather just-budded leaves on the purple beach' and the 'strange pretty scatter-droop of barley ears'...The scatter-droop of barley is particularly important for our present purpose. This is a co-ordinating compound : the barley ears scatter and droop at the same time. Notice that, if Hopkins had written 'scatter and droop', a possible ambiguity inherent in the conjunction would have been introduced. The conjunction may be used as a simple co-ordinator, but it often carries the implication of temporal succession [...] ,especially when the items joined are verbs of action. Barley-ears scattering and drooping seem to do first one thing and then the other. By speaking of a scatter-droop Hopkins can suggest that the movements are simultaneous, and even that each movement or pattern is bound up in the other. In this way he catches the inscape of the barley-ears in one movement and one perception of the movement. Such a simple instance typifies Hopkins's art of syntactic compression and justifies it.[55]

---

[52]James Milroy, *The Language of Gerard Manley Hopkins* (London: Andre Deutsch, 1977) 178-79.
[53]Ibid.: 179
[54]Ibid.: 180
[55]Ibid.: 180-81

Milroy attache une importance particulière à l'analyse des composés dans la lignée de la grammaire générative-transformationnelle qui prétend que la compréhension des composés passe par la structure profonde qui les a générés. Ainsi *white-fiery* peut avoir deux représentations: il peut être dérivé des syntagmes 'white fire' ou 'white and fiery'. *Martyr-master*, *knee-nave* et *heaven-haven* sont, soit des noms coordonnés 'heaven and haven', soit des copules 'the knee is a nave'. *Foam-fleece* a trois représentations: 'foam and fleece' 'foam is fleece' 'foamy fleece'[56].

Milroy souligne la fréquence des collocations 'adj. + nom' (*gaygear*, *hoarlight*, *gay-gangs*) ou 'nom+nom' (*rockfire*, *silk-beech*, *waterworld*) où le premier terme représente un syntagme adjectif ou adverbial (silk-beech = beech which is made of silk). Mais les termes de fait manifestent entre eux diverses relations sémantiques:

rockfire	fire caused by rock
shadowtackle	tackle made out of shadow
flint-flake	flake made out of flint
girl-grace	the girl has grace
sea-romp	the sea romps
anvil-ding	someone or something dings on the anvil
sinew-service	service by means of sinew
womb-life	life in the womb
rutpeel	peel in a rut

Milroy a remarqué, à juste titre, qu'une des formes composées les plus caractéristiques de l'écriture de Hopkins est du type adjectif *heavenfallen* (nom+participe) et fonctionne comme modificateur du nom. Il en donne une analyse sémantico-syntaxique (du type grammaire des cas):

Heaven-fallen	ablatif	fallen from heaven
Heaven-flung	agentif	flung by heaven
leafwhelmed	agentif	whelmed by leaves (cf. whirlwind-swivelled, carekilled)
Footfretted	instrumental	fretted by means of feet
Maiden-furled	locatif	furled in the maiden
windlaced	commitatif	laced with the wind
beakleaved	commitatif	leaves with beak

L'étude de Milroy est - comme l'auteur le reconnaît - trop analytique. La théorie des phrases sous-jacentes ne convient pas à l'étude des composés poétiques qui souvent échappent à tout formalisme linguistique. Par contre, elle offre une approche différente sur les faux composés

[56]En fait, l'analyse syntaxique des composés en phrases sous-jacentes mène à une impasse - car on peut multiplier les représentations à souhait- et sémantiquement elle n'apporte rien de nouveau à l'interprétation littéraire des composés poétiques.

(les pseudo-composés) qui ne seraient que des aides à la lecture et sur le trait d'union qui segmenterait les groupes syntaxiques de telle façon que le lecteur lise les poèmes avec l'oreille. Il y aurait lieu alors de distinguer les traits d'union prosodiques et les traits d'union morphologiques. Les deux sont évidemment liés, vu la place prépondérante que Hopkins accordait au rythme (l'essence même de l'écriture poétique selon lui). Milroy tend à rattacher les composés à un phénomène syntaxique plutôt qu'à un processus lexicogénétique mais n'exclut pas une analyse sémantique dans la lignée de Fillmore (la grammaire des cas). Milroy est cependant le premier critique hopkinsien a avoir minimisé l'importance des composés en tant que mot-formes pour attirer l'attention sur leurs fonctions syntaxique (compression de phrases), prosodique et pragmatique.

7.d) Les composés métaphoriques de Brook-Rose

Brook-Rose dans sa grammaire de la métaphore étudie les métaphores à partir des structures syntaxiques qui les réalisent ou qui les portent: le nom, les verbes d'identification ('be'), d'attribution ('have'), le lien possessif ('of,' 's'), le verbe etc. Les noms composés peuvent être métaphoriques à plusieurs niveaux et Brook-Rose souligne la complexité et l'ambiguïté des composés poétiques de Hopkins. L'étude de Brook-Rose revêt une importance capitale dans la mesure où elle traite des composés métaphoriques, c'est-à-dire de la relation inter-matricielle entre néologie sémantique (métaphore) et néologie morpho-sémantique (composé par juxtaposition de mots)[57].

Parmi les composés métaphoriques exploités par Hopkins, Brook-Rose distingue de nombreux types. Les kennings, métaphores héritées du vieil-anglais, associent un terme littéral à un terme métaphorique pour désigner un référent unique: 'sea-horse' (ship) et 'heaven-candle' (sun). Par exemple, Hopkins a forgé *bone-house*[58] ('body'), *thunder-throne* ('heaven') et *rose-flake* (Christ) dans cette catégorie[59]. Brook-Rose ne semble pas avoir remarqué l'importance des composés dont un terme est identifié à l'autre (sorte de composés miroirs appelés dvandvas) et qui sont caractéristiques du style de l'auteur: *cloud-puffballs* (clouds are puffballs), *heaven-haven* ('heaven is also a haven') et *martyr-master*[60]. Elle note cependant la formule à deux termes *foam-*

---

[57] Sur la notion de combinatoire entre les différentes matrices lexicogénétiques, voir Jean Tournier, *Indroduction descriptive...*, Chapitre IX.

[58] Du kenning Anglo-saxon 'bane-hus'.

[59]Nous verrons que les kennings hopkinsiens renvoient souvent à l'abstrait ou au métaphysique, comme *firedint* qui désigne la mémoire des hommes et *lovescape* (figure abstraite des cinq blessures du Christ). Proches des kennings, de nombreux composés hopkinsiens sont souvent des métaphores condensées comme *fire-folk* (stars), *deathgush* (sea-water), *deathdance* (blood flow), *backwheels* (seedy town quarters) etc. Nous donnons un classement taxinomique de ces composés au début du chapitre 3.

[60] Nous appellerons ces structures: dvandvas métaphoriques.

fleece où un terme littéral (*foam*) est juxtaposé à son terme métaphorique (*fleece*). Les composés qui attribuent une épithète métaphorique[61] à un nom sont très utilisés par Hopkins. Brook-Rose ne cite que *dovewinged*, *carrier-witted* et *plush-capped* dans 'The Wreck of the Deutschland', mais les exemples dans la poésie de maturité sont nombreux[62] (ex: *dappled-eared lily* ou *rarest-veined unraveller*).

En étudiant les composés métaphoriques de Hopkins, Brook-Rose remarque que les composés hopkinsiens sont moins figuratifs qu'on pourrait le croire et que leur complexité les rend étranges :

> Although Hopkins figures most, as one would expect, in this section on compounds, it is astonishing how few of his compounds are in fact metaphorical. I point this out because he is so often accused of crowding too much imagery into compact phrasing and compound words. This is true if we take 'imagery' in the usual modern sense of any picture evoked, but his compounds are much more frequently literal and descriptive than metaphoric [...]. But he does use the compound in stranger combinations than most poets, stretching it to its utmost capacity. Sometimes there is a double metaphor in one compound, sometimes the verb within the compound forms the metaphoric link...And sometimes his compounds are more apparent than real [...]. "Miracle-in-Mary-of-Flame" is interesting as a sham compound, created only by the dashes: "Miracle-in-Mary" is literal, though miraculous, that is to say there is no metaphor in the language provided we accept the dogma; it is a literal vocative addressed to Christ, and in this sense "replaces" Christ. The only metaphor is 'of flame', in which the real link is the preposition of, expressing identity of matter, as in Blake's "eye of flame". The real contribution of dashes is a telescoping shorthand, for they make "of flame" apply to "Miracle" as well as to "Mary". In other words, we are cheated, rather effectively, into a double identification, by purely visual means, not contained in the syntax.[63]

Brook-Rose tire ses exemples exclusivement de "The Wreck of the Deutschland", son analyse est donc limitée à un corpus restreint qui de fait ne reflète pas l'importance quantitative des composés métaphoriques de l'œuvre de maturité, mais elle soulève un point important: le rôle des composés dans la grammaire de la métaphore, sur lequel nous reviendrons.

Pour conclure cet aperçu critique des commentaires majeurs sur les composés poétiques hopkinsiens, on peut affirmer qu'aucune étude n'offre un cadre linguistique cohérent. Il n'y a pas de volonté de définir le concept de composé poétique, chaque critique faisant une sélection arbitraire de composés représentatifs, sans motiver son choix et leur donnant des étiquettes *ad hoc* ('hybrid compounds', 'material compounds', 'self compounds' etc...).

---

[61]Aussi connus sous le nom littéraire d'épithètes homériques ou le terme linguistique de parasynthétiques métaphoriques.

[62]cf. chapitre 4.

[63]Christine Brook-Rose, *A Grammar...* , 172.

8) Catégories et types morphosyntaxiques

Les catégories et types de composés relevés dans l'œuvre poétique de maturité peuvent se ventiler ainsi (voir les tableaux complets en annexe):

- Catégorie A: les composés à matrice unique[64]

Catégorie A1: Les noms composés

Type A1a: à modification nominale[65] : nom+nom : ex. *cloud-puffballs*

Type A1b : à modification adjective, les collocatifs: adj+nom: ex. *barebill*

Type A1c. à modification verbale: v°+nom: ex. *kill-weights*: dans ce cas, la morphologie de surface est trompeuse. Un type 'verbe+nom' n'est pas nécessairement un substantif. Il faut distinguer les noms des syntagmes verbaux infinitifs et des exocentriques:

* Les noms composés: *kill-weights* (le nom est le syntactique et la base sémantique[66])

* Les syntagmes v° adjectivés: *dare-gale* (la base syntactique et sémantique est le verbe 'dare' dans le groupe *a dare-gale skylark*)

* Les exocentriques: *these daredeaths* (la base sémantique ou signifiant est elliptique ou exocentrique au syntagme: 'they who dare death')

Type A1.d: à modification adverbiale: ex. *upcarol*

Type A1.c: syntagme aggluliné: *water-in-a-wallow*

Catégorie A2: les adjectifs composés

Type A2a. à modification nominale: ex. *bellbright*

Type A2b. additifs: ex. *blue-bleak* (dvandvas)

Type A2c. à modification adverbiale: ex. *much-thick*[67]

Catégorie A3: les verbes composés

Type A3.a: à incorporation nominale: ex. *havoc-pock*

Type A3.b: à incorporation adverbiale: ex. *new-dapple*[68]

---

[64]Voir Tournier, *Introduction descriptive...* , 349.

[65]Parmi ce type se trouvent un nombre important de composés à base nominale déverbale type *blood-gush* que nous appelons dynamiques.

[66]Nous rappelons que le syntactique d'un composé est le mot qui porte les inflexions grammaticales comme les marques du pluriel pour les noms et l'ablaut pour le verbe. La base sémantique est le mot référentiel, le signifiant. Il n'y a pas toujours fusion des deux, par exemple, dans les exocentriques ('daredevils'), le syntactique est 'devils' et le signifiant est elliptique-implicite: '(those who) dare devils'.

[67]Le syntactique peut être devant le modificateur: *black-about*.

[68]Dans ce cas, l'ordre des mots est variable: adv.+v ou v+adv (ex. *father-forth*).

Type A3.c: collocatif v+v: ex. *makebelieve*[69]

Type A3.d: [composé v°+nom] épithète: ex. *wring-world*

Type A3.e: syntagme verbal agglutiné épithète: ex. *come-back-again*

Catégorie B: les composés-dérivés.

Les chapitres 4 et 5 sont consacrés aux composés à matrice double (catégorie B): composition et dérivation. Il est d'usage d'appeler ces structures parasynthétiques et synthétiques. Les parasynthétiques sont des noms composés ou syntagmes nominaux transposés en fonction adjective (ou adjectivés) par dérivation en *-ed*[70], les synthétiques sont des verbes composés ou syntagmes verbaux transposés soit en fonction adjective (par *-ed* ou *-en* ou *-ing*) ou en fonction nominale (par *-ing* ou *-er*)[71]. Ce double processus lexicogénétique est très productif en anglais contemporain et se trouve au coeur de la créativité lexicale de Hopkins.

Catégorie B1: Les composés-dérivés à noyau nominal: les parasynthétiques

Type B1.a: [n+n]-ed: ex. *beakleaved*

Type B1.b: [adj+n]-ed: ex. *black-backed*

Type B1 c: [adv+n.]-ed: ex. *down-dugged*

Catégorie B2: les composés-dérivés à noyau verbal: les synthétiques

Type B2 a: les synthétiques adjectivés passifs [(n)+(v-en)]: ex. *care-coiled*

Type B2 b: les synthétiques adjectivés passifs [(adj./adv.)+(v-en)][72]: ex. *warm-laid*

Type B2 c: les synthétiques adjectivés actifs [(n)+v-ing)]: ex. *cuckoo-echoing*

Type B2 d: les synthétiques adjectivés actifs[(adj./adv.)+(v-ing)]: ex. *blue-beating*

Type B2 d: syntagmes verbaux agglutinés (passifs et actifs) ou pseudo-composés à noyau verbal: *american-outward-bound*

Catégorie B3: les nominalisations

Type B3 a: Les nominalisations synthétiques [n+v]-er: ex. *heaven-roysterers*

---

[69]Le premier verbe (*make*) est le syntactique.

[70]Il est très difficile de distinguer entre morphème grammatical (-ed) et suffixe lexical (-ed). En théorie, si le mot est lexicalisé, il s'agit d'un suffixe, qui n'est rien d'autre qu'un morphème grammatical fossilisé. Dans le cas des néologismes hopkinsiens, la distinction est sans importance.

[71]Cette définition est très simplifiée. Le synthétique *water-fearers* peut, par exemple, être analysé comme issu d'une phrase profonde 'they fear water' (la méthode générative) ou basé sur un virtuel verbe composé (*water-fear*). Ces détails qui peuvent intéresser la lexicogénétique théorique, mais n'a pas d'importance en ce qui concerne notre étude d'un aspect du lexique de G.M Hopkins.

[72]L'ordre des constituants varie: modificateur+base ou base+modificateur.

Type B3 b: les nominalisations synthétiques [n+v]-ing: ex. *foamfalling*

La créativité lexicale de G.M Hopkins représente un phénomène langagier majeur, comme la variété et la richesse quantitative des catégories et types de composés le démontrent amplement. Elle ne s'exprime pas seulement au niveau quantitatif, mais aussi au niveau des atypies morphologiques, c'est-à-dire au niveau de l'écart stylistique.

9) Morphosyntaxe des composés poétiques hopkinsiens

Les composés du corpus - au-delà de leurs caractéristiques spécifiques qui sont étudiées dans les chapitres suivants - partagent des aspects atypiques qui leur confèrent une certaine couleur associée au style hopkinsien.

9.a) La phonesthésie

Les composés poétiques sont, pour la plupart, formés de racines qui privilégient les effets sonores et les associations phoniques en tous genres (composés allitératifs, assonantiques etc.). Ce phénomène esthétique qui relève autant de l'euphonie que du symbolisme phonétique est si caractéristique du poète qu'il a fait l'objet de nombreuses thèses et d'infinis commentaires[73]. Cet aspect paralinguistique (phonologique) de la poétique hopkinsienne est évident. La primauté de la musique du vers n'est plus à démontrer (elle apparaît d'ailleurs dans la lexicogénétique des composés dans les manuscrits); Hopkins utilisait la juxtaposition de mots pour créer des poèmes en miniature qui mettaient en abîme les effets de parallélisme sonores et les effets rythmiques à l'œuvre dans sa poétique en général.

La juxtaposition de deux lexies qui portent un accent métrique génère un rythme abrupte et un parallélisme (deux accents métriques, deux morphèmes lexicaux[74]) une caractéristique du *sprung rhythm* que l'on rencontre à partir de l'ode "The Wreck of the Deutschland": *anvil-ding*,

---

[73]Kunio Shimane, qui a consacré une thèse à l'interaction son/sens chez Hopkins, rappelle que pour un étudiant japonais possédant une connaissance élémentaire de l'anglais, la poésie de Hopkins toute impénétrable qu'elle soit au niveau du sens, communique par la technique des sons que l'analyse phonétique objective peut apprivoiser:
'With much care, I went on reading Hopkins steadily until one rapture of inspiration struck me: is it impossible that sound has sense? Look, no listen, to such lines as:
May is Mary's month, and I
Muse at that and wonder why.
There must be a clear reason for this exaggerated bi-labial alliteration; the poet tries to convey, if not an extra-meaning, at least some feeling through it...If each sound had a meaning, so would each technique...I felt a keen desire to acquire a firm and objective basis for phonetic analysis.' Kunio Shimane, 'Hopkins Made Me,' *The Hopkins Quarterly* xxv.1-2 (Winter-Spring 1998): 31.

[74]Pour la différence entre morphèmes lexicaux et morphèmes fonctionnels voir: George Yule, *The Study of Language* (Cambridge: CUP, 1996) 76.

lovely-asunder, flesh-burst, passion-plunged etc. Les composés hopkinsiens sont les enfants lexicaux du *sprung rhythm.*

Tous les échos sonores entre deux mots au niveau syllabique sont exploités par Hopkins au sein d'un composé: l'allitération (*bow-bend*), l'assonance (*beak-leaved*), la consonance ou rime imparfaite (*rare-dear*), la rime interne (*havoc-pock*), la rime renversée (*neighbour-nature*), la para-rime[75] (*footfret*) et d'autres effets comme une gradation de voyelles[76] (*fallowbootfellow*).

9.b) La surcomposition

Les surcomposés à racines multiples par composition récursive comme *windpuff-bonnet* ou *fallowbootfellow:* [(fallowboot)+(fellow)] ou [(dapple-dawn)+(drawn)] sont caractéristiques du style poétique de Hopkins. Ces composés contiennent des racines complexes qui peuvent être des composés (*puffball*) mais aussi d'une façon plus atypique des syntagmes comme *drop-of-blood-and-foam* dans [(drop of blood and foam) + (dapple)]. Comme ces composés sont formés par enchâssement (un composé dans un composé), leur lecture effective dépend de leur exacte segmentation qui, chez Hopkins, est bien souvent ambiguë. Par exemple, le surcomposé verbal day-labour-out pourrait se segmenter soit '{(day-labour)+out} ou {day+(labour-out)}. En fait, le contexte et le sous-texte lèvent l'ambiguïté. La racine complexe 'day-labour' est une conversion verbale du nom composé miltonien 'day-labour'[77] que Hopkins a combiné avec l'adverbe 'out' par analogie avec la locution 'live out (your age)'. '(To) day-labour-out' est pratiquement un kenning anglo-saxon pour '(to) live out'.

9.c) La pseudo-composition

Les pseudo-composés ou plus précisément syntagmes agglutinés très caractéristiques de l'œuvre, sont des syntagmes (ou des phrases) agglutinés par traits d'union: *with-a-fountain's shining-shot, God-made-flesh, o-seal-that-so.* La différence entre les pseudo-composés et les surcomposés réside en ce que les premiers conservent l'ordre canonique de leurs constituants. Par exemple *dapple-dawn-drawn* est un surcomposé alors que *dappled-with-damson* est un pseudo-composé. Le premier, en effet, a perdu l'ordre canonique d'un syntagme adjectival (drawn by the dappled dawn), alors que le dernier reste un syntagme grammatical que Hopkins a déplacé en position épithète et a lié par trait d'union. Les pseudo-composés sont, d'un point de vue

---

[75]Allitération et consonance: voir Geoffrey Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry* (London: Longman, 1969) 89.

[76]Appelée *vowelling off* par Hopkins (JP, 284)

[77]cf. 'Doth God exact day-labour, light deni'd?'
('On His Blindness')

syntaxique, des transpositions ou déplacements de syntagmes ou de propositions qui prennent une expression morphologique très souvent pour éviter un erreur de lecture et de segmentation : ex.: *The-last-breath penitent spirits* est un groupe nominal qui peut se paraphraser ainsi: 'Spirits who repent when they breathe their last breath ou spirits penitent on their last breath'[78]. Ces paraphrases ou phrases explicatives démontrent l'extrême condensation de l'écriture hopkinsienne et l'utilité du trait d'union comme aide à la segmentation des constituants de la phrase. Le groupe nominal *the last breath* est transposé en mot épithète: un changement de rang syntaxique aussi appelé, selon les linguistes, enchâssement ou conversion verticale (angl. 'rankshifted', 'downshifted' ou 'embedding').

9.d) La composition avec tmèse

Hopkins forme des composés qui - par tmèse[79] - séparent les racines constituantes: *wind-lilylocks-laced* pour: (wind-laced) lilylocks ou *Miracle-in-Mary-of-flame*: [(Miracle of flame) in Mary] qui décrit avec extrême compression: the miracle of the Holy Spirit impregnating the Virgin Mary. Notons aussi *not-by-morning-matched* pour: not matched by morning. Ce phénomène rejoint la syntaxe hopkinsienne atypique qui bouleverse l'ordre des mots.

9.e) Les formes atypiques de la racine modificatrice

En général, la racine modificatrice ne porte aucune marque grammaticale, mais Hopkins forme des composés atypiques tels que *elve's-eyes*, *heart's-clarion*, par analogie avec les modèles fossilisés - mais non productifs - qui gardent le 's' génitif de leur formation: 'dooms-day', 'doll's house', 'wednesday'. L'ajout d'un trait d'union chez Hopkins marque une intégration plus forte du modificateur qui devient un élément essentiel, à forte présupposition. Les composés de ce genre sont dynamiques, ils représentent une étape entre le syntagme et le mot. 'Thursday' (pour prendre un exemple lexicalisé) vient de la forme génitive germanique 'thurnes daeg' - où 'thurn' correspond à 'thor' ou 'thunder' -. Thurnes daeg, Thurn's day, Thurn's-day, thurns-day, thurnsday, thursday sont les différentes évolutions qui marquent des relations de plus en plus fortes entre les racines des composés jusqu'à l'opacification sémantique et syntaxique: le mot n'est plus perçu comme un composé et son double sens est perdu. Pour Hopkins, un mot possède (comme les choses) un *inscape* qui a plusieurs *sidings* historiques (*sidings* est un terme que Hopkins utilise pour signifier les différents aspects du développement d'une chose, comme un film au ralenti

[78] Hopkins a unifié *the last breath* pour éviter au lecteur d'associer l'article *the* au nom principal du groupe *spirits*.
[79] "La tmèse est le phénomène qui consiste à couper un mot en deux fragments entre lesquels s'intercale un élément lexical, comme dans la formation familière 'any-old-how', ou la formation populaire 'absol-blooming-lutely'". Jean Tournier, *Structures lexicales...*, 176.

montrerait image par image les étapes de la métamorphose d'un papillon ou le développement d'un bourgeon)[80]. Le composé hopkinsien est alors un arrêt sur image qui saisit les concepts dans leur fuite existentielle à un stade intermédiaire de leur métamorphose (diachronie).

Plus caractéristiques du style inventif de l'auteur sont les formes modificatrices adjectives qui portent des marques de gradation comparative ou superlative: *clearest-selved, frailest-flixed rarest-veined ruder-rounded* et que l'on rencontre dans les composés parasynthétiques[81]: les composés [(adj+est/er)-n]+ed typiques du style hopkinsien ne sont pas analysables en tant que composés binaires à deux racines indépendantes. *Frailest+flixed* par exemple est un dérivé en -ed d'un radical composé par combinatoire matricielle[82]: 'snow with the frailest flixes' devient (par composition hopkinsienne): {[frailest-flix]-ed snow}, ce qui est possible grammaticalement mais peu productif dans l'anglais contemporain: une forme telle que 'the blackest-haired boy in the class' est acceptable mais excentrique.

Les composés lexicalisés de ce type sont rares - sauf avec 'best' ou 'better' - parce qu'ils présupposent un co-texte et une base comparative. Des exemples modernes où la racine modificatrice porte une désinence seraient 'on a worst-case basis', 'best-loved', 'better-known' etc. ou des composés formés librement dans le discours sous des structures collocatives du type: 'he is the best-behaved boy in the class'. Mais leur construction n'a rien de commun avec les parasynthétiques hopkinsiens et ne peuvent servir de paradigme lexicalisé.

Plus atypiques sont *herds-long, V-winged champ-white* et *with a ...shining-shot. Herds-long* est problématique quant à la partie du discours de sa racine modifiée[83]: 'long' est plurifonctionnel (adjectif, adverbe, nom et verbe) et polysémique se rapportant à l'espace et au temps. Bien que la syntaxe de la phrase *My cries heave, herds-long* donne une position adverbiale au composé, l'usage grammatical veut que (1) 'long' en tant qu'adverbe pré-modifie le verbe (ex. 'he's long been unemployed') et (2) 'long' soit toujours adjectif dans les composés où il intervient comme racine modifiée (comparons 'year-long' et 'long-standing'). *Herds-long* est ressenti comme adverbial mais la virgule qui introduit une pause le relie à *My cries* comme adjectif composé apposé et sa formation relève d'un composé adjectif qui dérive de structures telles que 'two hours long' ou 'three yards long' (qui sont des syntagmes adjectifs non épithètes) ou 'centuries-old' qui offre un paradigme lexicalisé à *herds-long.*

---

[80] *June 13- A beautiful instance of inscape sided on the slide, that is/ successive sidings of one inscape, is seen in the behaviour of the flag flower from the shut bud to the full blowing...* (JP, 211)

[81] Cette tendance stylistique n'est pas limitée aux poèmes. Dès les premiers écrits en prose de Hopkins, on rencontre des adjectifs comme *brighter-hued*: '[...] *chestnuts and other brighter-hued trees above...*' (JP, 135). Le souci de précision descriptive de la prose de l'auteur motive la création de ces formes adjectivées.

[82] Jean Tournier, *Introduction descriptive...*, 35.

[83] Sauf si l'on considère 'long' comme un suffixe signifiant 'extending the length of'.

Une autre possibilité plus probable serait d'assimiler *herds-long* à un composé similatif: 'as long as herds' qui impliquerait une métaphore ('my cries are herds') et une base comparative ('they are long in time and in space') et qui a l'avantage de rappeler que *herds-long* est proche phonétiquement de 'herds-like'. C'est sans doute la version adoptée par les traducteurs[84] et commentateurs du sonnet, même ces derniers font l'impasse sur l'analyse du composé. *Herds* est une étrange métaphore spatiale et temporelle où les troupeaux de bétail sont associés à des unités de temps ou de longueur. Leurs longs gémissements continus sont pareils aux cris de la souffrance humaine qui traversent ou transcendent l'espace et le temps. *Herds-long* est un exemple de la complexité-simultanéité des composés métaphoriques hopkinsiens qui offrent des lectures surperposées de sous-textes ou de paradigmes avec une condensation extrême.

With-a-fountain's shining-shot[85] pose un autre problème. Ici, le complément de l'adjectif participial 'shot' (*with a fountain's shining)* est placé en amont (en position prémodificatrice): [*with-a-fountain's shining*]-*shot* = 'shot with the shining of a fountain' . En ce sens, il ressemble aux formations du type 'sopping wet', 'fighting drunk' ou 'screaming-scared'. Cependant, la ressemblance est relativement superficielle. Les collocations 'screaming scared' ou 'fighting drunk' sont issues de structures consécutives: '(so) scared as to be screaming', ou '(so) drunk as to be in a fighting mood', contrairement au pseudo-composé hopkinsien qui fait violence à la syntaxe de l'anglais. La forme *with-a-fountain's shining-shot* rappelle fortement les structures composées du sanskrit que l'on retrouve dans le grec, l'allemand et le gallois[86]. Pourquoi Hopkins

---

[84] 'Mes cris s'avancent, en troupeaux, s'amassent en un malheur principal, [...].' René Gallet, *Le Naufrage du Deutschland suivi de poèmes gallois, sonnets terribles* (Paris: Orphée/La Différence, 1991) 85.
'Mes cris montent, bêlent en foule, affluent en un malheur [...].' Jean Mambrino, *Grandeur de Dieu et autres poèmes* (Caen: Nous, 1999) 67.
'Ma plainte se prolonge en plaintes et c'est comme un troupeau [...].' André Brémond, 'La Poésie Naïve et Savante de Gerard Hopkins,' *Les Etudes* (Oct. 1934): 28. Seul Brémond a tenté de traduire à la fois l'idée véhiculée par 'long' et la métaphore.

[85] Traduction possible: projeté en fontaine étincelante.

[86] Irach J.S Taraporewala: 'Greek compounds come nearest to those of Sanskrit both in their construction as well as in their meanings. There are compounds which mean: trainer-of-boys, steadfast-in-battle, obedient-to-authority, ...of-the-same-womb, fore-thought, speech-writer, worthy-of-mention, erring-in-mind, belonging-to-the-soil, pelted-with-stones, delighting-in-number, [...].' Irach J.S Taraporewala, *Sanskrit Syntax* (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1967) 83. Taraporewala note aussi un type de composé du sanscrit appelé 'aluk-samasa', un type ancestral qui allie forme participiale et son complément (accusatif, instrumental, datif, ablatif, génitif, locatif etc.): Ex. giravrdh (increasing through praise), bhasaketu (shining through light), narestha (serving a man), asmehiti (errand to us), rathesubha (resplendent on his car) rathestha (standing in the chariot). L'ordre des mots est, comme dans les pseudo-composés hopkinsiens, inversé par rapport à l'ordre analytique canonique de l'anglais: rathesubha: 'on-his-chariot-resplendent', rathestha : 'in-his-chariot-standing'. La différence réside dans le fait grammatical que l'anglais n'a pas de désinences mais des prépositions pour marquer les cas (excepté le 's' du cas possessif qui reste un vestige du cas génitif). Notons que l'étude du sanscrit était en vogue chez les philologues victoriens, mais Hopkins n'était pas un expert en la matière. C'était cependant un brillant helléniste et un amateur averti de la langue galloise. Il est probable que son goût pour les composés synthétiques provienne de sa pratique quotidienne de la langue grecque, mais l'auteur ne s'est jamais exprimé sur ce point.

inverse-t-il l'ordre canonique de la syntaxe anglaise? L'ordre canonique permet l'intégration successive et cognitive des données sémantiques[87], l'ordre atypique hopkinsien bouscule l'intellect et fait violence au lecteur. Hopkins utilise la technique particulière du choc lexical.

Plus qu'une émotion ou une incohérence, Hopkins communique une commotion, un 'lexicochoc'. La poésie hopkinsienne part d'un désir passionné d'interpeller le lecteur et ses mots agissent comme l'acte symbolique du vieux marin de Coleridge à l'encontre de l'invité aux noces[88]: elle exige l'attention et oblige le destinataire à se détourner des sentiers parnassiens. Il ne s'agit pas non plus de penser que Hopkins choisit de faire artificiellement violence au langage pour créer l'étrange pour l'étrange en un acte de provocation gratuite. La syntaxe d'une langue impose des modes de pensée à ceux qui la pratiquent mécaniquement; leur perception du monde est influencée ou déterminée par la structure de leur langue maternelle, selon la théorie du linguiste Whorf. Dans ses poèmes les plus audacieux, comme "Harry Ploughman", "Tom Garland" ou "The Wreck of the Deutschland", Hopkins cherche à déconstruire les formes poétiques de son âge, pour imposer des modes de penser différents. Or la composition lexico-grammaticale du type *with-a-fountain's shining-shot* fait opérer à la langue un retour vers l'origine synthétique[89] des langues indo-européennes en particulier et du langage en général[90]. Ce primitivisme poétique qui caractérise l'écriture de G.M Hopkins n'est pas une affectation mais fait naturellement partie de l'esthétique de l'*inscape* qui implique une épiphanie ou soudaine perception hallucinée de la structure formelle d'un phénomène du réel, c'est-à-dire les caractéristiques unifiées de son prototype. La forme synthétique des pseudo-composés ou surcomposés est bien adaptée à l'expression de l'*inscape* hopkinsien, car elle permet l'intégration par prémodification des caractéristiques essentielles d'un phénomène observé[91], une représentation de l'extra-linguistique qui, chez Hopkins, passe par le métasémique ou l'image.

V-winged est un véritable composé idéographique que Hopkins a modelé sur V-shaped[92]. Cette création lexicale hopkinsienne souligne l'importance bien connue des matrices analogiques

---

[87]L'image - ou le niveau métasémique - (*fountain shining*) est exprimé avant le niveau littéral (*shot furls*), alors que dans l'ordre canonique d'une comparaison (*shot furls shining like a fountain*), la représentation terre=eau est moins hallucinée, plus didactisée.

[88] cf. Wordsworth & Coleridge, *Lyrical Ballads*, [1798] (Oxford: OUP, 1963) 7-8.

[89] Voir la définition de 'synthetic' dans l'*OED*: 'Characterized by combination of simple words or elements into compound or complex words; expressing a complex notion by a single compounded or complex word instead of by a number of distinct words.'

[90] L'holophrase ou mot phrase des proto-langues représente le synthétisme linguistique à l'état pur: un mot renvoie à une situation de la vie quotidienne: par exemple en indien Iroquois: 'ondequoha' (there-is-water-in-the-bucket), sans qu'il y ait un mot-concept pour 'water'.

[91] W. Peters, *Gerard Manley Hopkins...* , 107-39. Nous donnerons une interprétation plus idéologique et cognitive qu'esthétique, mais Peters, en matière d'explication linguistique sur le sujet, reste le pionnier .

[92] 'V-shaped', utilisé davantage dans des ouvrages scientifiques, est attesté dès 1835 (voir la sous-adresse du mot dans l'*OED* à l'entrée V).

dans la formation des composés originaux de l'auteur. Dans les composés énigmes de G.M Hopkins, l'analogie littéraire est souvent un guide sans pour autant être une piste sûre. *Champ-white* pose d'abord un problème de morphologie. La structure est formée d'un verbe à l'infinitif (V°) et d'un adjectif. Or cette matrice composée n'est pas attestée en anglais[93]. La morphologie la plus proche serait du type 'Ving +adj.' (ex. 'steaming-hot') de sorte que *champ-white* est sans doute la forme syncopée[94] de *champing-white*. *Champ* dénote alors l'activité - nom et verbe à la fois - du cheval qui ronge son frein et renvoie à une expression de Byron qui utilise 'champ' comme un substantif[95]. Cette explication ne clôt pas le débat. *Champ-white* peut être ressenti comme un composé comparatif 'as white as champagne' car ce mot désigne aussi une couleur blanche. Il pourrait également être un bi-adjectif: 'hard and white', car 'champ' (dans le dialecte du sud de l'angleterre) signifie 'hard' et Hopkins affectionne les locutions antithétiques comme *cobbled foam-fleece* où dureté et douceur qualifient les eaux qui assaillent le Deutschland. Même si ces explications semblent être fantaisistes, elles peuvent - du point de vue de la pragmatique de la lecture du poème - s'imposer comme plausibles.

9.f.) Les synthèmes négatifs et le bivalent.

Les expressions morphologiques négatives (*fault-not-found-with* ou *no-man-fathomed*) proviennent de complétives du nom: '[mountains] fathomed by no man' ou '[this good] with which no fault was found'. La grammaire de la composition lexicale accepte difficilement que les complétives négatives transposées en pré-modificateur du nom gardent leur marqueur syntaxique car la transposition s'opère par préfixation: 'unfathomed' ou 'faultless'[96]. Les structures négatives conservent une portée dramatique et concrète que le dérivé équivalent perd à cause de son morphème abstrait. Il suffit de remplacer *no-man-fathomed* par 'unfathomed' pour se rendre compte que l'art du composé chez Hopkins est dynamique et recherche dans les limbes de la langue le paradigme perdu.

Un cas particulier est représenté par *wimpled-water-dimpled* où 'water' est bivalent. On a en effet d'une part *wimpled-water face* et *water-dimpled face* pour évoquer simultanément

---

[93] 'Compounds of this type , maintains Selkirk (1982), do not exist; Lieber (1983) sees this type as fairly unproductive [...]'. Jean Boase-Beier, *The Principle of Poetic Compounds*, 81. Peut-on cependant exclure un néologisme composé du type 'swim-dizzy' (= dizzy after swimming too long) ?

[94] La syncope est une troncation à l'intérieur d'un mot. Ici on peut aussi bien parler d'apocope du modificateur.

[95] Voir l'analyse sémantique de *champ-white* dans le chapitre consacré aux adjectifs composés.

[96] La productivité de ce processus, quoique marginale, est plus fréquente avec des participes présents (l'*OED* cite 'not-unmeaning' ou 'not-swearing') ou des adjectifs (ex: 'not-too-distant' ou 'not-too-bright'). Elle demeure exceptionnelle dans des pseudo-composés. Vaughan, le poète métaphysique, a créé 'not-to-be-repented':
'The not-to-be-repented
Share of time and business.' (cité dans l'*OED*)

l'ondulation et les tourbillons de l'eau[97]. De même l'étrange *American-outward-bound* est sans aucun doute un bivalent: Il consiste en la compression de deux composés: 'America-bound' et 'outward-bound'. Le '*n*' de '*American*' est euphonique et se rapproche d'un sandhi interne, (car on peut difficilement justifier l'adjectif 'American' modifiant 'bound' comme dans 'British-built' ou 'free-born'). Le commentaire de MacKenzie va dans le sens d'un composé bimorphe: 'America-bound, full of New-World promise, but outward-bound has overtones of dying and straying'.[98]

9.g) Les composés métaphoriques

Nous avons déjà mentionné les rapports entre la composition et la métaphore, à propos de l'ouvrage de Brook-Rose *A Grammar of Metaphor*. Hopkins exploite la composition de mots comme technique grammaticale de mise en métaphore. Les divers procédés sont complexes et nous les résumons ici avant de les développer plus en détail dans les chapitres consacrés aux catégories et types de composés hopkinsiens. Nous utilisons le mot 'métaphore' dans son sens cognitif, c'est-à-dire une structure langagière par laquelle un référent ou concept topique[99] est véhiculé par un autre par rapprochement analogique.

En général, les composés métaphoriques hopkinsiens illustrent des analogies surprenantes, des rapprochements soudains qui souvent tiennent du mystère: c'est la juxtaposition syntaxique qui crée l'effet de surprise par un amalgame insolite. Ainsi Hopkins fait écho à l'esthétique baudelairienne: 'Le Beau est toujours bizarre... C'est son immatriculation, sa caractéristique'[100]. Les exemples sont légions: par exemple, les suites *fresh-firecoals chestnut-falls*, *flake-leaves*, *cloud-puffballs*, *blood-gush blade-gash flame-rash rudred* et *foam-tuft fumitory* illustrent tous des juxtapositions insolites. La juxtaposition lexicale est liée à un autre procédé littéraire appelé 'accumulation'. L'effet de surprise et d'immédiateté est couplé avec celui d'excès et d'échos sonores multiples qui déroutent bon nombre de lecteurs et transforment la poésie de Hopkins en acrobatie verbale. Cela a contribué à la réputation du poète magicien des mots[101].

---

[97] Voir la traduction double de Ritz : 'Ce visage au-sourire-à-fossettes, aux plis d'eau [...]'
J.G Ritz, *Gerard Manley Hopkins, Poèmes* (Paris: Aubier-Montaigne, 1980) 173.

[98]OET, 331.

[99] Un concept topique est le thème auquel le poète fait référence. La question de savoir si le référent appartient au réel ou au fictif ne concerne que le biographe. En ce qui nous concerne, nous nous intéressons à distinguer dans la métaphore ce qui est à prendre au sens littéral et au sens figuré, c'est-à-dire l'identifié et l'identifiant. Par exemple, quand Hopkins écrit *cloud-puffballs*, il fait référence à des nuages (le topique) et les identifie à des champignons (l'analogue).

[100]Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose* (Paris: Garnier, 1980) xxi.

[101] Lord David Cecil abonde dans ce sens: 'Hopkins is a virtuoso. His effects are not so certain as hers [Christina Rossetti]. A natural juggler with words, intoxicated by the fertility of his own invention, he sometimes strained the

En fait, il faut considérer trois catégories de composés métaphoriques hopkinsiens. La première concerne les vraies métaphores binaires, celles dont un terme est littéral et l'autre figuré (*beak-leaved, care-coiled, flakedoves* etc.), elles sont typiques de l'écriture poétique hopkinsienne et sont pour la plupart du type dvandvas et parasynthétiques ou nom composé déverbal (ex. *sea-romp*).

Les composés de la deuxième catégorie ne sont pas métaphoriques en eux-mêmes, ils le sont par juxtaposition adjectivée ou identification par copule: *blade-gash* peut être tout à fait littéral, mais dans *blade-gash rudred*, la forme prend un sens figuré. De même, *airworld* peut renvoyer aux espèces animales aériennes en général, mais dans *the boys are...airworld*, le mot devient métaphorique ou fantasmatique. La mise en relation par 'of' est aussi un procédé grammatical de métaphorisation, même s'il peut être vague: *selfyeast of spirit* (self-yeast=spirit). En pratique, Hopkins utilise peu l'attribution métaphorique par copule comme dans *my heart but you were dovewinged* ou par complément du nom, il préfère de loin l'attribution par fonction épithète qui s'apparente à une juxtaposition brute, à un accrochage asyndétique. Il est le poète du collage verbal par excellence. Le nom composé mis en position métaphorique par prémodification est une marque évidente du style hopkinsien (*sheep-flock clouds, silk-sack clouds, all-fire glances, crush-silk poppies, rope-over thigh* etc.), comme le nom composé adjectivé (*crimson-cresseted east, hoar-husked rocks, dapple-eared lily* etc.).

Dans tous les cas, les composés mentionnés ci-dessus sont des métaphores explicites, c'est-à-dire que l'identifié ou le référent est mis en relation avec l'identifiant ou l'analogue. Cependant, le référent peut être implicite, énigmatique ou ambigu quand il n'est pas clairement repéré textuellement. La 3ème catégorie comprend les formes composées dont le signifié est implicite. Par exemple dans *roam in backwheels*, *backwheels* est clairement métaphorique. On devine que Hopkins fait référence aux quartiers malsains de la ville (cf. 'backstreets') mais l'interprétation reste ouverte. Le même problème se pose avec *an anvil-ding, the deathdance in his blood, freshyouth fretted in a bloomfall, frothpits, hornlight, her ... hoarlight, his lovescape, trambeams* et d'autres. L'interprétation de certaines de ces formations a donné lieu à d'innombrables débats[102]. On remarque dans l'écriture de Hopkins une tendance à repérer ces métaphores composées avec le déterminant possessif qui permet de les mettre en relation génitive avec un référent: *her hornlight* (night's), *his highroad* ('Inversnaid'), *his lovescape* (Christ's). Le 'the' permet aussi facilement d'identifier le référent surtout quand il prend une valeur emblématique chrétienne: *the hell-rook ranks* (the armies of the devil), *the rose-flake* (Christ), une valeur

---

resources of language beyond their strength; in his efforts to extend the bounds of expression he becomes obscure [...].' David Cecil, ed., *The Oxford Book of Christian Verse* (Oxford: Clarendon Press, 1940) 30.

[102] Par exemple les différentes interprétations de *hornlight* et *hoarlight* par Lewis, Schneider, Mackenzie.

symbolique[103] ou quand le contexte exclut une ambiguïté: *the deathgush brown* (brown sea-water). Les composés métaphoriques obscurs sont ceux qui ne sont pas repérés et qui restent difficiles à expliciter: *trambeams*, *frothpits*, *earlstars*, *backwheels*, *freshyouth*. En ce qui concerne les composés métaphoriques qui renvoient à Dieu ou à un attribut divin, la barrière conceptuelle entre le référent et son analogue s'effondre. Par exemple, quand Hopkins mentionne le 'regard tout-feu' de Dieu, il est impossible de savoir si l'attribut *all-fire* correspond à une analogie ou si le regard de Dieu ne lance pas littéralement du feu. Mais comme il s'agirait alors d'une conception primitive des rapports entre la langue et le monde, une conception magique de la parole où tout est littéral, nous ferons le choix de considérer que Hopkins utilise *all-fire* dans un sens figuré pour exprimer l'imaginaire, même si l'on connaît la foi catholique et incarnationnelle du poète jésuite qui prenait la parole biblique à la lettre.

Pour résumer ce rapide survol de la mise en métaphore par composition, le point essentiel à retenir concerne le procédé typiquement hopkinsien de créer l'effet de surprise et d'immédiateté analogique par juxtaposition cumulative, telle la série *womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night*, par effet de miroir (*foam-fleece*) ou parallélisme (*warm-laid grave of a womb-life grey*). Il faut aussi terminer par une note de prudence. Un simple comptage révèle que la majorité des composés poétiques du corpus ne sont en fait pas métaphoriques mais tout simplement référentiels-descriptifs. Si l'on prend simplement les noms composés ou agglutinés qui sont au nombre de 175 dans le corpus, on remarque que plus de 90 sont à prendre au sens littéral (sans compter les nombreux composés qui se rapportent au divin et que nous incluons dans les métaphoriques[104]). La singularité, plutôt que la fréquence des composés métaphoriques leur donne une acuité plus aiguë et une magie plus suggestive selon l'expression baudelairienne.

Après avoir présenté les caractéristiques principales des composés poétiques hopkinsiens, celles qui contribuent largement à caractériser l'originalité du style, ce que l'ont pourrait appeler l'idiolecte poétique de G.M Hopkins, nous allons poursuivre notre étude en analysant la lexicogenèse des composés dans les manuscrits, puis les catégories et types de composés, en privilégiant les métaphoriques. Notre objectif sera toujours taxinomique d'abord, stylistique ensuite et enfin thématique quand les faits de langue ou catégories et types illustrent des structures ou schèmes de pensée profonde propre à la subjectivité de l'auteur. Nous entrerons

---

[103] *With an anvil-ding* renvoie implicitement au mythe du dieu-forgeron et au geste symbolique créateur du maître du feu.

[104] Quand Hopkins écrit *a lionlimb against me* en parlant du divin, on devine qu'il emploie métaphoriquement le mot pour renvoyer à la force angoissante de Dieu et non pas à une puissante patte léonine qui réellement le suffoquait durant ses nuits d'insomnie. Cette dernière interprétation mettrait Hopkins au rang des mystiques. L'écriture poétique serait alors représentation du délire mystique, hypothèse qui n'est pas exclue, mais qui n'est pas la nôtre.

ainsi par la petite porte de la composition lexicale dans le paysage intérieur, les *inscapes* (inner landscapes) du poète.

Chapitre 2

La formation des composés dans les manuscrits.

1) Introduction.

Les diverses éditions semblent donner des versions stables des composés, alors que l'étude des manuscrits démontre que ces formes sont instables. Certains composés disparaissent au fil des versions; d'autres fluctuent et se cherchent et il est souvent impossible de sélectionner la version que Hopkins aurait choisie dans une édition publiée de son vivant. La version finale, celle envoyée à Bridges ou la dernière écrite retrouvée dans ses papiers après sa mort, n'est pas nécessairement celle que Hopkins aurait retenue dans le cas d'une publication 'officielle'. C'est pourquoi, de nombreux composés n'apparaissent pas dans les éditions de Bridges (1918), Williams (1930), Gardner (1948), Gardner/MacKenzie (1967) et Phillips (1986): seule l'édition *OET* de MacKenzie (1990) offre des variantes.

Le but de ce chapitre est de traiter les composés comme des formes évolutives et d'en étudier la genèse. Mackenzie a édité les fac-similés des poèmes de jeunesse et de maturité [1] (Vol. 1: *The Early Poetic Manuscripts of Gerard Manley Hopkins* et Vol.2: *The Later Poetic Manuscripts of Gerard Manley Hopkins*). Le deuxième volume a été utilisé comme source principale pour établir le corpus des variantes.

Nous avons isolé les processus lexicogénétiques mis en œuvre par l'auteur pour former les néologismes composés des poèmes de maturité. Nous partons d'un a-priori théorique, celui qui consiste à considérer les formes composées à soudure ou à trait d'union comme des nonce formations évolutives. Nous nous plaçons donc dans une perspective de genèse lexicographique, même si de toute évidence, certaines formes à traits d'union sont des syntagmes (ou parfois des phrases) unifiés par traits d'union. Mais, en observant la genèse des composés du point de vue privilégié de la créativité lexicale, on suppose que Hopkins fait comme si ces structures condensées étaient des mots ou des expressions morphologiques complexes cités à comparaître dans un lexique potentiel: le lexique mental du poète. Les théoriciens de la formation des mots (Marchand, Lees, Tournier etc.) ont étudié le produit fini, le construit lexicalisé. Nous nous plaçons en amont de la forme stabilisée, vers ses stades embryonnaires.

Les processus génétiques qui donnent naissance à des structures composées - et parfois déconstruisent des composés embryonnaires - sont au nombre de 5:

1) Les processus d'expansion.

Dans ce cas, le composé naît d'une forme non-composée: il est donc issu d'un mot, d'un dérivé ou d'un syntagme. Il peut aussi être ajouté dans un syntagme nominal.

---

[1] Les manuscrits de "The Wreck of the Deutschland" n'ont jamais été retrouvés, ce qui pour la genèse textuelle de l'écriture de Hopkins représente une sérieuse lacune.

2) les processus de remaniement.

Les racines d'un composé ou d'un surcomposé sont successivement remaniées une ou plusieurs fois. Les transformations des racines peuvent consister en une simple substitution de mots, en une inflexion, une dérivation ou une inversion des termes.

3) Les processus de réduction.

Un composé subit une (ou plusieurs) réduction morphologique.

4) Les processus d'oscillation.

L'écriture vacille mais revient plus ou moins à la version d'origine.

5) Les processus de reformulation.

Une expression contenant un composé est totalement reformulée au cours des versions successives; la trace de la forme originale est perdue.

Nous analyserons en détail ces processus de formation. La méthode de présentation est morpho-syntaxique[2]. L'ordre dans lequel les composés sont analysés ne suit pas un plan littéraire ou thématique. Il est agencé selon des entrées morphologiques comme dans un lexique ou un glossaire. L'arrière-plan littéraire est mentionné, mais il ne faut pas s'attendre à un développement des thèmes. Parfois, quand un groupe de composé appartient à un même champ lexical (i.e. les composés anatomiques), des phrases de transition lient les composés entre eux. La plupart du temps, nous passons d'une forme à une autre sans transition.

2) Les processus d'expansion

Sur l'ensemble du corpus, les processus d'expansion sont les plus caractéristiques de la genèse des manuscrits. Cela implique que les formes composées ne sont pas spontanées ou 'inspirées', mais le résultat d'un lent travail de gestation langagière, d'un travail conscient qui relève d'un art où le mot est avant tout matière brute à travailler. On est loin de la poésie spontanée, née de l'inspiration romantique où l'esprit se laisse diriger par l'imagination, et encore plus loin de la poésie moderne, dont l'écriture automatique des surréalistes est un exemple extrême. Chez Hopkins, la rencontre avec le monde est, certes, une épiphanie, une illumination, mais l'expression linguistique de cette rencontre, sa formulation sémiotique qui naît du désir de communiquer une expérience unique n'est pas immédiate. Hopkins se situerait davantage dans la lignée d'un art classique.

---

[2]Les évolutions des composés au cours des versions manuscrites sont souvent motivées par des raisons sémantiques ou notionnelles. Nous avons choisi une progression formelle pour présenter les processus de formations parce que les catégories syntaxiques sont plus objectives et moins ouvertes que les catégories notionnelles ou thématiques.

Les exemples les plus abondants de ces processus lexicogéniques se trouvent dans les manuscrits du poème "Epithalamion" une des dernières œuvres de Hopkins. Les nombreux composés de cette allégorie écrite pour le mariage du frère de Gerard Manley ont pour origine un mot simple ou un dérivé lexicalisé. Leur genèse nous offre un vue assez précise du fonctionnement de la créativité hopkinsienne.

Prenons le deuxième et troisième vers de la dernière version (Plates 498-502, MS2b, MS2c[3]). *Leaf-whelmed* est une expansion de *whelmed*, tandis que *bushybowered* est issu du dérivé *leafy*. En fait, la première version est simple: *that whelmed under wood.* Elle s'est ensuite enrichie d'expansions composées: *we are leaf-whelmed somewhere with the hood of some branchy bunchy bushybowered wood* en passant par *that whelmed by the leafy wood.*

De même *glue-gold-brown* (MS3.d) est une forme complexe qui a pour précurseurs successifs: *brown, marble brown* et *brown marbly. In foam* (MS3.b) s'est considérablement enrichi sémantiquement pour devenir *in froth and waterblowballs*, alors que la phrase d'origine était simplement *jumped down.* Ce simple groupe verbal est devenu: *is danced and dandled down.* Hopkins a ensuite ajouté *dances and is in foam dandled down*, puis *dances and is with foaming dandled down* et enfin *is danced and dandled, all in froth and waterblowballs, down.* C'est un cas d'étude typique de la langue hopkinsienne. Le procès dynamique neutre *jumped* s'est transformé en doublet à gémination allitérative *is danced and dandled*[4], et *foam* s'est lui-même dédoublé en *froth and waterblowballs.*

Downdolfinry est un composé qui semble remplacer un syntagme verbal, car Hopkins a renégocié *Their bellbright bodies hurl into the stream or huddle out* en *With dare and with downdolfinry, and bellbright bodies huddling out.* Là encore, le souci de gémination allitérative est évident *dare and downdolfinry. Froliclavish* est une expansion de *lavish* et enfin *echoing-of-earth* est généré de *over-earthly*[5].

Les composés sont motivés par une créativité complexe qui cherche d'abord 'la musique avant toute chose' et la représentation du vécu par la métaphore concrète. La gémination allitérative au sein des lexies complexes se double d'un processus que l'on appellera 'gémination métaphorique'. En effet, les premières versions ne contiennent pas de métaphores et quand la métaphore paraît, elle est portée par un composé et une image souvent surréelle. Cela tient sans doute au thème et au ton particuliers de "Epithalamion",

---

[3]Pour situer les variantes, nous utiliserons désormais les conventions suivantes: 'plates' renvoie au fac-similé dans MS: MS 2b (par exemple) renvoie à la deuxième version (b) du deuxième vers (2).

[4]Le changement de temps (du passé narratif au présent immédiat) est bien sûr important, mais nous ne pouvons pas étudier tous les phénomènes de la genèse textuelle.

[5]les autres composés de "Epithalamion" illustrent d'autres processus: *Flake-leaves* renégocie *flaky leaves*, *loop-locks* condense *loops of locks*, *chance-quarried* est un remaniement interne (substitution) de *nature-quarried* puis de *self-quarried*, et *heavenfallen* est une reformulation de *wildmoor.*

mais le 'surréalisme' de Hopkins est à l'œuvre dans tous les autres poèmes de maturité. Les composés transfigurent le monde observé par un œil clinique qui refuse l'illusion d'optique: c'est ce curieux mariage d'engagement dans le réel et d'allégorie surréelle qui contribue à déterminer l'écriture hopkinsienne. Observer scientifiquement le réel a un effet hypnotique; le poète est comme un géomètre qui, en étudiant les lignes et les courbes d'un plan, se mettrait à rêver sur la poétique de l'espace.

La substance *foam* (un mot classique du lexique hopkinsien) est métaphorisée en *froth and waterblowballs*. Il y a chez Hopkins une tendance apparente à la créativité ludique: *waterblowballs* joue sur la paronomase *waterbubbles* et la métaphore en relation avec le mot composé 'blow-ball' (cf. OED: 'blow-ball*: the globular seeding head of the dandelion and allied plants*'). La métaphore botanique *waterblowballs* (aigrettes d'eau[6]) est tout à fait en accord avec le système de représentation du monde du poète qui tend à rapprocher les phénomènes liquides des phénomènes solides avec une grande acuité observatrice quant aux correspondances formelles entre des éléments discrets et disparates, comme dans l'analogie *mealdrift* et *cloud* de "Hurrahing in Harvest".

La métaphore formelle est encore plus évidente dans l'évolution de 'leaves' (*leaves→ flaky leaves→flake leaves→flake-leaves*). Ici, Hopkins réfute *flaky* (trop évaluatif en raison du suffixe -y) pour le formel *flake*, un *inscape* ou fixité du monde observable. *Flake* est par ailleurs le nexus d'un paradigme compositionnel, car le mot constitue une racine commune à de nombreux composés: *flakedoves, flintflake, rose-flake. Flake*, avec d'autres schèmes formels comme *dapple*, *lock*, *lace*, *fret* et *quain*, fait partie des structures récurrentes du système de représentation hopkinsien.

Dans la même veine, l'extraordinaire métaphore *downdolfinry* qui décrit le mouvement en arc de cercle des baigneurs peut être reliée à l'emblème du dauphin, dans l'art chrétien, qui symbolise l'amour (les baigneurs seraient alors des formes allégoriques de l'amour chrétien). Le dauphin dans l'héraldique médiévale est l'antithèse du dragon et des enfants sont souvent représentés le chevauchant, comme un cheval marin. Hopkins a peut-être simplement voulu décrire le mouvement de la courbe rapide tracée par les enfants qui plongent, mais l'emprise métaphorique et surréelle du mot composé reste prégnante.

La genèse des composés de "Epithalamion" n'offre qu'une vision sécante et partielle de la technique de composition de Hopkins, mais elle introduit deux des ressorts fondamentaux de sa créativité lexicale qui se soucie d'abord de la substance phonique du mot complexe et ensuite du découpage minutieux du représenté par le biais de la métaphore concrète et synthétique, c'est-à-dire celle qui, en une unité langagière (i.e. la

[6] Notons que la traduction 'bulles d'eau' annule la métaphore.

lexie composée) rassemble plusieurs niveaux expérientiels et psychiques en partant d'une l'image mentale schématique, un *inscape* archétype qui se prête à un vertige polysémique.

2.a) Les types d'expansion

2.a.i) Du mot au composé

Le processus lexicogénétique le plus fréquent part d'une lexie simple à laquelle est ajouté un mot: *wavier* devient *wilful-wavier*; *beaked, beak-leaved*; *quained, self-quained*; *lavish, froliclavish*, etc. Il s'agit ici d'une simple addition lexicale. Nous étudierons en détail la formation des composés de ce type dans l'ordre chronologique de leur apparition dans les manuscrits.

"Hurrahing in Harvest" nous offre un premier exemple du processus:

Wilful-wavier (*wavier*): Plate 314, *OET* 124: "Hurrahing in Harvest"[7]

Never swan-wing-whiter or wavier / Meal-drifts moulded or melted across skies.(3a)
Have swan-wing-whiter ever or wavier / Meal-drifts moulded and melted across skies? (3b)
No swan-wing-whiter or wavier / Mealdrifts moulded and melted across skies. (3c)
Have wilder, wilful-wavier / Mealdrifts moulded ever and melted across skies? (3d)
Has wilder, wilful-wavier / Mealdrift moulded ever and melted across skies? (3e)

Il y a cinq versions successives et, à partir de la quatrième, Hopkins a remplacé *Swan-wing-whiter ever or wavier* par un autre groupe adjectif formé de deux comparatifs: *wilder, wilful-wavier*. La modification annule l'idée objective de blancheur à la faveur de deux adjectifs plus évaluatifs: *wild* et *wilful*. Au niveau prosodique, le rythme (*sprung*) de l'hexamètre n'est pas modifié fondamentalement par le changement, sauf que dans la première version, le rythme est accéléré à cause de plus nombreuses syllabes extramétriques, qui ne comptent pas dans la scansion du *sprung rhythm* mais qui, en vertu du principe d'isochronie, doivent se prononcer plus rapidement.

[7]Le format de présentation est le suivant: (1) composé, (2) variante(s) entre parenthèse, (3) numéro du fac-similé dans les manuscrits, (4) numéro du poème dans l'*OET* et (5) titre du poème.

La modification est plus sémantique que prosodique. En effet, l'association des trois adjectifs: *wild-wilful-wavy* apportent une plus grande cohérence lexicale au huitain et s'inscrivent tout naturellement dans la grande thématique du mouvement, présente dans toute l'oeuvre. *The stooks rise*, *wind-walks* et *wilful-wavier meal-drift* animent la fin de l'été, comme les choses inanimées vivent dans l'imaginaire. Dans "Moonrise", le matin se met à marcher et dans "The Golden Echo", la semence des blés se réveille, se lève et marche, pendant le long sommeil des hommes. Ici, Hopkins accélère le temps et le mouvement: les gerbes de blés (*stooks*) se métamorphosent en sacs de grains (*silk-sack*) puis en nuages de farine (*meal-drift*) en quelques secondes exaltées. Cette vive animation (comme le télescopage temporel) fait penser aux techniques utilisées dans les contes pour enfants: l'originalité de Hopkins est un curieux mélange de réalisme technologique et d'imagination fantasque. Notons l'influence de Ruskin derrière le composé *wilful-wavier*: 'The exhaustless and fantastic energy which gives every cloud a marked character of its own ...of passion and life'.[8]

Wilful-wavier est un exemple de composé dvandva qui associe deux adjectifs. Ces dvandvas sont plus complexes qu'une simple coordination, parce qu'ils sont assujettis à la contrainte d'ordre: ainsi 'wilful-wavy' n'est pas indistinctement wilful and wavy' et 'wavy and wilful'. *Wilful* fonctionne davantage comme un modificateur: 'wavy in a wilful way'.

L'image ne personnifie pas les nuages, car Hopkins, en aucune façon, n'est proche de l'esprit romantique qui attribue une âme aux choses. Le composé dvandva précise encore une fois l'*inscape* des nuages, cette particularité qui les distingue dans la beauté piolée du monde: comme le vent dans St John ('The wind bloweth where it listeh.' John,3.8), les nuages de "Hurrahing in Harvest" ne sont pas en sympathie avec l'esprit des hommes. Ils font ce qu'ils sont (cf. "As Kingfishers Catch Fire") et la nature hopkinsienne n'est ni bénévolente, ni cruelle, elle est.

L'expansion de *wilder, wavier* en *wilder, wilful-wavier* et la suppression de *swan-wing-whiter* nous rappellent que les composés poétiques hopkinsiens appartiennent à des systèmes lexicosémantiques et qu'ils nous renseignent sur le lexique mental du poète: la concaténation *wild-will-wavy*, en dehors de son noyau allitératif, met en syntagme un paradigme de mots qui rayonnent dans l'oeuvre: *wild* est utilisé 34 fois et dans de nombreux composés (*wildfire - wildworth - wild-worst - wildflowers - wildness*), les sens de 'will' sont toujours associés à la volonté de Dieu (*And with fire in him forge thy will [...].* "The Wreck of the Deutschland", 28) et *wavy* fait partie du champ sémantique du mouvement qui représente un thème majeur dans l'oeuvre. Le glissement d'un composé à l'autre, tout en conservant les ponts du comparatif, de l'allitération et de l'adjectif opère un saut sémantique du statique (white) au dynamique (wild, wilful-wavier). L'ajout de *wilful*

[8] John Ruskin, cité par Mackenzie (*OET*, 390)

pour former un composé est vraisemblablement motivé par une arrière-pensée métaphysique. Le mouvement cosmique hopkinsien n'est pas dû à un hasard aveugle comme le pensait de plus en plus les athées victoriens. Dieu, selon Hopkins, a donné aux choses une impulsion, une direction perpétuelle. Le mouvement hopkinsien a donc un sens (spatial et sémantique) même si ce sens n'est pas déchiffré par l'observateur cosmique. L'observation des nuages de "Hurrahing in Harvest" participe d'abord d'un émerveillement devant la motilité du monde à la fin de l'été et, comme toujours chez Hopkins le coeur remplaçant la raison, la foi transforme le flux en dérive contrôlée, un bel exemple du paradoxal dans la poétique de l'auteur. La classique angoisse victorienne devant le flux et l'évanescent est sublimée par Hopkins en extase devant le 'mouvement-sens' incompréhensible certes mais divin. Hopkins est le poète du sens du non-sens.

Dans la même veine *forth-and-flaunting* (issu de *forward*), *ringlet-race* (formé à partir de *race*), *heavenhandling* (de *force*) et surtout *wind-wandering, weed-winding* (formation dont les précurseurs sont les mots *broidered, green, rushy*) illustrent le désir du poète de saisir le mouvement dans la spécificité de ses manifestations. Les composés, par bien des aspects, dynamisent le monde.

Wind-wandering Wind-winding bank (*broidered bank, green bank, wandering, weed-weeping bank, weedy, wind-wandering bank, weed-wound, wind-wandering bank, wind-wandering, weed-wounden bank*): Plates 334-339, *OET* n°130: "Binsey Poplars".

L'étude de la genèse des deux composés adjectivés *wind-wandering*[9] et *weed-winding* est véritablement fascinante. Elle permet de confirmer que Hopkins est le poète qui cherche à saisir linguistiquement le mouvement. Le mouvement capturé par le langage devient le moment linguistique. Ce long travail de parturition lexicogénétique permet de voir la lutte de Hopkins avec la langue, la douleur de la création poétique.

L'abattage des peupliers de Binsey Village (Oxford) le long de l'Isis a tant affecté Hopkins, alors curé de la paroisse de St Aloysius à Oxford qu'il a écrit cette élégie musicale où le langage apparaît comme enchanté:

My aspens dear, whose airy cages quelled,
Quelled or quenched in leaves the leaping sun,
All felled, felled, are all felled [...].

[9]Hopkins opère également un changement de perspective sémantique. Ce composé aurait pu être étudié dans la section 5 (les processus de reformulation) ci-dessous.

La tristesse du poète essaie de se noyer dans l'alcool des mots ou de se calmer par la berceuse de la répétition. Au niveau descriptif de la première strophe, ce sont des phénomènes kinésiques que l'auteur essaie d'apprivoiser ou de s'approprier par le langage. D'abord, le soleil est transformé par la métaphore verbale cinétique *leaping* en bête bondissante[10] rendue captive derrière les barreaux des peupliers en hiver; en été les feuilles liquides éteignent (*quench*) son feu. Ensuite, les rangées de peupliers défilent (*following rank*) comme de jeunes soldats. Les ombres des branchages se balancent comme des sandales (*dandled a sandalled shadow*) au-dessus de la prairie, du cours d'eau et de sa rive. La végétation luxuriante immergée serpente (*winding*) le long des berges et rôde (*wandering*) comme le vent. Toutes les métaphores sont verbales et dénotent des procès dynamiques avec un bestiaire fabuleux sous-jacent. La poétique du mouvement est clairement le thème de la première strophe qui est antithétique au thème de la mort de la nature (*we...hack and rack the growing green*). Bref, la vie, caractérisée par les sèmes d'animation et d'animalité, est annihilée par celui qui en lui est porteur de la mort: l'homme.

Avant d'analyser la genèse des deux composés *wind-wandering* et *weed-winding*, il faut s'interroger sur leur grammaire. La plupart des composés épithètes du nom en *-ing*, qui sont formés librement dans le discours, sont du type objet-verbe. *World-mothering*, par exemple, est un composé synthétique du type verbe + objet: 'mothering the world'. Les structures poétiques adjectivées *wind-wandering* et *weed-winding* sont des nonce-formations originales; elles sont soit du type sujet-verbe ('banks with winding weeds and wandering wind' ou 'banks where weeds wind and the wind wanders') soit du type comparatif ('banks winding like weeds and wandering like the wind'). L'anglais contemporain crée des nominalisations du type S-V-ing qui peuvent pré-modifier un nom ('a cockfighting tournament') mais il n'y a pas d'exemples lexicalisés du type hopkinsien.

L'étude de la genèse des deux formes synthétiques est riche d'enseignements. Tout d'abord, il faut tracer l'évolution des vers concernés:

That dandled their sandalled shadows
Down the river and bank. (1)

That dandled their sandalled shadows
One by one
Over river and broidered bank (2)

---

[10]Une autre interprétation est suggérée par René Gallet (*L'Excès de présence...* , 85-6): "La création, comme 'nature naturée', a de ce point de vue une fonction atténuatrice, en contenant et filtrant une Gloire inconfrontable. En elle la Schékinah s'adoucit en beauté contemplable, quoique pressante". Voir aussi Robert Boyle, *Metaphor in Hopkins...* , 165-6.

That dandled their sandalled
Shadow on the river's run
And on the green bank. (3)

That dandled their sandalled
Shadow on the river and the rushy bank. (4)

That dandled a sandalled
Shadow that swam or sank
On meadow or river or broidered bank.(5)

That dandled a sandalled
Shadow that swam or sank
On meadow and river and wandering, weed-weeping bank. (6)

That dandled a sandalled
Shadow that swam or sank
On meadow and river and weedy, wind-wandering bank. (7)

That dandled a sandalled
Shadow that swam or sank
On meadow and river and weed-wound, wind-wandering bank. (8)

That dandled a sandalled
Shadow that swam or sank
On meadow and river and wind-wandering, weed-wounden bank. (9)

That dandled a sandled
Shadow that swam or sank
On meadow and river and wind-wandering, weed-winding bank. (10: version définitive)

La tendance linguistique sous-jacente au développement de ces 10 variantes tient en une phrase: extraire et exprimer le procès dynamique des jeux d'ombres projetés sur la prairie, la rive et le fleuve. L'enjeu est idéationnel et implique un combat entre les ressources du langage et une vision interne ('inner landscape' ou son amalgame *inscape*) d'un phénomène cinétique. Inévitablement pour Hopkins, cela va entraîner un effort de créativité, une lutte avec les mots jusqu'à l'épuisement.

La première version du vers 8 ne contient qu'un marqueur dynamique de mouvement descendant: *down*, un adverbe, c'est-à-dire un procés dynamique mineur. Puis il est remplacé par un autre procés mineur *over*, qui change la perpective visuelle. La variante qui suit est plus explicite: *over river* devient *on the river's run*. Un procés dynamique majeur apparaît, mais sous une forme nominalisée: *run* (on appelle 'procés majeur' tout verbe qui représente un phénomène expérientiel concret, comme ici le mouvement). Enfin le poète saisit le mouvement avec deux métaphores verbales: *swam or sank*. Plus le concept est saisi, plus il est concrétisé et plus il est métaphorisé. La métaphore verbale est la base de la vision du monde hopkinsienne.

Parallèlement à l'ombre qui apparaît et disparaît, la rive, d'abord immobile, s'anime sous l'archet poétique. La berge, dans la première version, n'a aucun attribut: on est au degré zéro de l'écriture. Elle se pare ensuite d'un motif brodé (*broidered*, sème hopkinsien qui se retrouve dans *damask the tool-smooth light*, *foot-fretted* et *fretty chervil*). L'abstrait *broidered* est remplacé par un adjectif concret et conventionnel *green*, toujours statique. Alors, une légère touche dynamique survient, quoique timide, elle pénètre l'espace imaginaire du poète. *Rushy*, l'attribut est vague comme le suggère le morphème -y, qui signifie que la qualité n'est pas bien définie. Bien sûr, le sens de *rushy* ne va pas de soi. Le mot peut suggérer à la fois des plantes aquatiques (cf. 'rush-grown') et un mouvement rapide ('rushing') et c'est sans doute cette double référence qui appelle les formes *wandering, weed-weeping*. L'œil du poète suit la berge sinueuse qui se met alors à vagabonder. Le paysage s'anime par enchantement et la rive pleure des herbes. *Weedy* a remplacé *weed-weeping* parce que *weeping* introduisait une note de tristesse dans un décor joyeusement animé. *Wind-wandering bank* préféré à *wandering bank* est problématique parce que 'wander' est intransitif. Quelle est la relation sémantique entre *wind*, *wandering* et *bank*? La première hypothèse serait de considérer que la relation est métaphorique: 'bank wandering like the wind' ou spatial: 'bank wandering in the wind' (cf: la formation 'night-flying'). La seconde - à laquelle nous avons fait allusion dans notre introduction - correspond à une forme sujet-prédicat: 'bank where the wind wanders'. Il est difficile de trancher et toutes les interprétations sont possibles. Paul Mariani paraphrase le vers avec: 'along the banks where weeds wind and wind wanders'[11]. Mackenzie quant à lui change totalement la nature de *wind-wandering* qu'il prend pour deux verbes accolés en dvandva. Les traducteurs ne s'accordent pas non plus. Mambrino y voit une autre syntaxe: 'la rive aux herbes roulées par l'errance-du-vent'. Ritz propose 'la rive qui vagabonde au vent et méandre parmi les herbes'. Quoiqu'il en soit, la forme renvoie à un mouvement et il est vain de vouloir choisir à tout prix une paraphrase. Ce qui est important dans les formes composées poétiques, c'est justement l'immanence des relations grammaticales entre les racines. La polysémie est inhérente au mouvement évoqué: la berge, le vent, les herbes

[11]Paul Mariani, *A Complete Commentary...*, 128

serpentent. l'animation des éléments est essentiel. Les réalisations de surface importent peu: *weed-wound* se transforme en *weed-wounden*, puis en *weed-winding*. La genèse de ce dernier nous renseigne davantage sur le style de l'auteur. *Rushy*, *weedy*, *weed-wound*, *weed-wounden*, *weed-winding* montrent une tendance très nette: deux adjectifs épithètes se transforment en processus stabilisé (ou 'procés passif') qui glisse vers un procés actif. On passe du passif à l'actif, c'est-à-dire de l'immobile au mouvant, avec des agents - wind, weed, banks - qui prennent vie. L'ambiguïté des formes, reflétant l'ambiguïté des agents, fait que tout s'anime en même temps, comme dans une .poétique de l'enchantement (voir également les effets stylistiques dans "A Vision of the Mermaids", "Penmaen Pool" et surtout "Epithalamion"). Il est certain que la genèse des manuscrits nous démontre que Hopkins résiste au désenchantement positiviste du monde et répond avec une véritable écriture de l'enchantement.

La poétique de l'enchantement est également perceptible dans la formation de *ringlet-race*.

Ringlet-race (ringlets): plates 478-485, *OET* n°168: "On the Portrait of Two Beautiful Young People".

Or ringlets in the burling Barrow brown. [...] (12a)
Or ringlet-race on burling Barrow brown [...] (12b)

Une métaphore dynamique est ajoutée dans *ringlet-race* (absente dans *ringlets*). La structure renvoie à la course rapide des petits ronds éphémères à la surface des eaux tumultueuses de la Barrow, une rivière que Hopkins connaissait bien. La formation est surtout allégorique. Dans le poème, la beauté éphémère de la jeunesse est suggérée par les tourbillons qui se font et se défont sur le front des eaux brunes de la Barrow. Le symbolisme de *ringlet-race* est évidemment convenu. Il se réfère à la course ou la fuite du temps. La formation de ce composé est caractéristique du style de l'auteur. L'éphémère de la beauté physique de la jeunesse est évoquée d'abord par le rêve qui se dissipe au point du jour (*like day-dissolvèd dreams*), puis par les boucles emportées par le courant (*ringlet-race*). On rencontre souvent les motifs de l'eau et des rêves associés à l'éphémère surtout dans l'univers enchanté des contes et légendes.

The forth-and-flaunting sun qui remplace *the forward sun* est aussi une métamorphose lexicale à motivation métaphorique.

Forth-and-flaunting[12] (*forward*): Plate 328, *OET* n°127: "The furl of fresh-leaved dogrose".

Down
His cheeks the forward sun
Has swarthed about with ~~lion~~
a lion-brown.

Down
His cheeks the forth-and-flaunting sun
Had swarthed about with lion-brown

La première version qualifie le soleil de *forward*, un adjectif relativement ambigu qui suggère insolence et mouvement. La conversion en verbe dynamique de l'adjectif 'swart' ou 'swarthy' associé à un adverbe de mouvement 'about' et le composé *lion-brown* indiquent que Hopkins imaginait le soleil comme un agent animé, doté d'animalité conformément à l'archétype du soleil-lion. *Forth-and-flaunting* fait écho à *the leaping sun* du poème élégiaque "Binsey Poplars".

Il est évident qu'à l'orée de la conscience de l'auteur, animation s'amalgame avec animalité, deux schémes profonds qui fascinent et séduisent Hopkins parce qu'ils sont éléments constitutifs de la vie. Hopkins est surtout le poète victorien de l'énergie vitale, fasciné par la violence et par la virilité. Il aimait exprimer avant tout l'énergie sauvage et inépuisable de la faune et la flore et sa tristesse face à la déchéance humaine et au viol de la nature par ses contemporains.

Dans la locution synthétique *forth-and-flaunting* associée au soleil qui agit sur la peau du garçon (et la transforme en la brunissant), on sent une envie cachée, un désir envieux de la part du poète qui se voudrait voleur d'énergie, capteur du feu animal. Derrière son masque social et sous son austère soutane de prêtre jésuite, Hopkins épie la vraie vie, celle qui s'enflamme, s'envole, se meut, s'élève, surgit et son coeur en secret (cf: *my heart in hiding*) est épris d'un violent désir de saisir la flamme dangereuse de la vie, lui l'homme en cage ("The Caged Skylark").

Les vers *Down / His cheeks the forth-and-flaunting sun / Has swarthed about with lion-brown* résument quatre thèmes fondamentaux de l'oeuvre poétique: animation, animalité, incandescence et chromatisme, sèmes du concept vie. Le glissement de *forward* à la locution synthétique *forth-and-flaunting* est plus qu'une surcharge sémantique. *Forth*

[12] *Forth-and-flaunting* est la locution synthétique du syntagme adjectif 'forth and flaunting'. L'ajout des traits d'union est plutôt une aide à la lecture phonétique et transforme le syntagme di-trochaïque en une structure unifiée quasi-paeonique, bondissante comme l'assaut du soleil.

reprend *forward* et se lie à *flaunting*, qui ajoute non seulement le sens émotif de 'exhibitionniste' ('orgueilleux' ou 'extraverti'), mais aussi le sens étymologique de 'flotter dans le vent' (cf. 'flag'). L'invisible mouvement des rayons solaires est rendu visible par la métaphore vive, comme le mouvement ondulant du vent est capturé par la toison des moutons: *wind-long fleeces on the flock.*

On ne peut s'empêcher de relier *Down his cheeks, the forth-and-flaunting sun* à un autre composé: *wind-lilylocks-laced*, car les deux éléments 'feu' et 'vent' jouent sur la peau et avec les cheveux des êtres. Le vent s'enlace dans les boucles du laboureur, comme le soleil pose sa caresse de feu sur la joue du garçon. L'enchantement du monde hopkinsien est empreint de sensualité.

Heavenhandling dont le précurseur est *force* est un autre exemple de métaphore où le mouvement physique (ici la violence) fait irruption dans l'abstrait, comme dans le genre allégorique. Le sujet se sent d'abord soumis à une force divine abstraite.

Heaven-handling (force, heaven force, heavenforce): Plates 456-457-459, *OET* n° 159: "Not, I'll not, carrion comfort, despair...".

Cheer whom then? the hero whose force there flung me, [...] (12a-b)
But cheer whom? The hero whose heaven force flung me, [...] (12c)
Cheer whom then? the hero whose heavenforce there flung me, [...] (12d)
Cheered whom though? the hero whose heavenhandling flung me,[...] (12e)

Le composé peut avoir en théorie deux genèses: un verbe composé *heavenhandle* (par analogie avec 'manhandle') nominalisé [(heavenhandle)+ing], ou deux racines juxtaposées: [(heaven)+(handle+ing)] dans laquelle 'heaven' fonctionne comme un adjectif classifiant: [heavenly handling]. Au vu des versions manuscrites, la deuxième explication est la plus probable. D'ailleurs les traducteurs ont tous choisi un adjectif pour rendre 'heaven': 'poigne divine'[13], 'geste céleste' [14], 'poigne céleste' [15]. La supériorité de la forme anglaise repose sur le dynamisme verbal de 'handle' allié au morphème grammatical -ing qui lui donne un aspect dilatatoire et infini, une sorte de résonance active. Le nom utilisé comme épithète est plus direct qu'un adjectif (nécessairement plus abstrait, donc oblique). Hopkins, de toute évidence est conscient des effets de sens du -ing, il les utilise avec subtilité dans de nombreux composés adjectivés ou substantifs, mais aussi dans des

[13]G.J Ritz, *G.M Hopkins...*, 189.
[14]R. Gallet, *Le naufrage du Deutschland....*, 97.
[15]P. Leyris, *Gerard Manley Hopkins...*, 137.

structures déverbales: *Our make and making break, are breaking, down / To man's last dust* [...].[16] ("The Sea and the Skylark").

Le héro (Dieu le Père ou le Fils) est explicitement assimilé à une force musculaire cosmique qui terrasse le misérable sujet-objet. Le composé *heavenforce* (heavenly force) est typiquement remplacé par *heavenhandling*. Le glissement se fait par substitution métonymique concrétisante: la force céleste est remplacée par sa cause ou son agent: l'action de la main divine (*hand-l-ing*). Hopkins évite l'abstraction non-agentive de *heavenforce* pour la remplacer par une action visible grâce à la présence d'un agent animé: la main. La motivation derrière la formation du composé est évidente. Le divin qui fustige le sujet lyrique est personnifié par synecdoque, une technique utilisée par les rédacteurs de l'ancien testament, où la main de Dieu représente le châtiment. Hopkins veut ici renforcer l'aspect physique de son combat avec Dieu et par là même rejeter l'idée d'un combat mystique qui se situerait à un niveau plus spirituel. Mais l'allégorie qui transfigure l'angoisse flottante d'une nuit insomniaque en main imaginaire n'est pas nécessairement métaphysique; elle ressortit également au psychique, à un désir de châtiment corporel ou une envie d'être subjugué.

Comme dans l'exemple précédent, Hopkins commence parfois d'écrire un mot, puis modifie légèrement sa vision du représenté. *Casqued* par exemple, épithète de *billow*, personnifie une vague pour lui donner une apparence militaire.

Bush-browed, beetle-browed (*casqued*): Plate 328, *OET* n°127: "What being...".

L'image des composés allitératifs *bush-browed* et *beetle-browed*, issus de l'étrange adjectif militaire *casqued*, se retrouve dans *a beetling baldbright cloud thorough England/ Riding* ("The Loss of the Eurydice"). Ces structures adjectives font partie du même champ imaginaire et seront analysées ensemble. On discerne deux archétypes dans ces composés poétiques: le complexe du front, associé au complexe de l'arme guerrière. *Billow* (houle) comme *cloud*, sont signes de la tempête sous un crâne, littéralement. Ces fronts aux arcades sourcilières en forme de cornes (cf: 'stag-beetle') s'avancent comme des puissances agressives, impérieuses ou animales: *casqued* et *riding*. Les racines des composés s'attirent par leur charge psychique. Pour Hopkins la forme ronde du nuage ou le gonflement de la houle sont isomorphes et sont aussitôt surdéterminés par des sèmes d'animalité ('beetle', 'riding'). L'énergie élémentaire en forme de chef crânien belliqueux ne peut que rappeler

[16]Hopkins joue sur l'opposition structurale des nominaux make / making (également des verbes break / are breaking). La conversion de verbe à nom *our make* correspond à *notre fabrique*, c'est-à-dire à l'aspect statique en nous, à notre nature, et *our making* à l'aspect dynamique (nos oeuvres), l'action générée par *our make*. La conversion représente un aspect fini, une marque intrinsèque d'accomplissement, en tout cas de non-perfectible.

les archétypes de la tête cornue dressée, symbole animal de la puissance virile ou paternelle et divine. Il est certain que les composés poétiques, quand ils forment des systèmes, sont au centre de l'imaginaire hopkinsien, structuré ici par une figure allégorique de violence animale.

Un changement de perspective se présente également en passant de *featurable* à *O-seal-that-so*.

O-seal-that-so (*featurable*, *feature-perfect*, *featuresome*): Plate 448-9, *OET* n° 158: "To What Serves Mortal Beauty".

"To What Serves Mortal Beauty" appartient thématiquement à la période 1879-1883, où la préoccupation majeure de l'auteur est centrée sur la corruption physique et la destruction de la nature. Au cours de cette période citadine, sa muse était mourante, après l'exaltation de l'écriture topographique de la période Galloise. La nature lui avait offert des sujets épiphaniques, les villes n'offraient que des sujets sur la nature mutilée et des sujets humains. Seule la jeunesse trouvait grâce aux yeux du poète (cf. "A Handsome Heart", "The Bugler's First Communion", "Felix Randal", "At The Wedding March" etc.). Pour Hopkins, la beauté physique ne peut être que celle d'un corps jeune, une beauté éphémère, qu'il essaie de saisir comme il tente de capturer le mouvement dans les filets de ses mots.

Ce rêve prométhéen est contenu dans l'étrange structure épithète *O-seal-that-so*, qui cherche à capter, figer dans le temps et saisir éternellement la dangereuse beauté et son feu intérieur qui fait danser le sang (voir aussi "The Windhover" et l'allégorie de l'oiseau de feu que Hopkins saisit à l'aube). Le début du sonnet décrit comment un regard ou un visage déclenche le désir et accélère le rythme cardiaque (*does set dancing blood*). Les différentes versions manuscrites sont les suivantes (les mots barrés dans le manuscrit sont reproduits ici):

To what serves mortal beauty? Dangerous; which ~~bids~~ lets dance
~~tame~~ dull blood. Face featurable; prouder sinewy form
Than Purcell's music moves to.[...].
treads to (plate 448)

To what serves mortal beauty? Dangerous, which ~~lets~~ says dance
prouder-swung the form
~~dull~~ the blood - Face feature-perfect, prouder ~~sin fiery~~ a fiery form
The featuresome face

Than Purcell's music treads to?
Than Purcell made tune tread by?[...]. (plate 449)

To what serves mortal beauty? Dangerous, which sends or sets dancing blood - the O-seal-that-so face, prouder flung the form
than Purcell tune lets tread to?[...]. (plate 450)

To what serves mortal beauty? Dangerous, does set dancing my blood- the O-seal-that-so feature, flung prouder form
Than Purcell tune lets tread to?[...]. (plate 451)

To what serves mortal beauty? Dangerous, does set dancing blood? The O-seal-that-so feature, flung prouder form
Than Purcell tune lets tread to? [...]. (plate 452)

La première version manuscrite ne comporte pas de formes composées, c'est seulement au cours des remaniements successifs que ces structures enrichissent la poétique. Dans toutes les variantes, la syntaxe de la première strophe est disloquée: la question *To what* [...]? est séparée de sa réponse *See: it does this*: [...] par une série de qualificatifs ou d'expansions qualificatives qui modifient *mortal beauty*: (1) *dangerous* (2) *bids (lets, sets) dancing (dull, tame, my) blood* (3) *face feature* (*featurable, feature-perfect, featuresome, O-seal-that-so*), (4) *form* (*prouder sinewy, prouder-swung, prouder fiery, flung prouder*). Chez Hopkins, le visage est le topos de la beauté. Le poète ne s'intéresse pas aux traits physiques, comme le ferait un portraitiste. C'est la structure, la forme ou la gestalt qui est perçue instantanément et qui enflamme le sang ('sang' est une métonymie évidente pour le désir). Avant d'analyser la genèse de la phrase adjectivée *O-seal-that-so*, un bref commentaire sur sa grammaire s'impose, car les propositions ou les syntagmes adjectivés sont nombreux dans l'œuvre de maturité et correspondent à une tendance stylistique Hopkins qui n'a pas échappée aux imitateurs de Hopkins.

O-seal-that-so est techniquement une conversion verticale de phrase à pré-modificateur. La proposition sur le mode optatif 'O seal that so!' correspond au style pragmatique de Hopkins, le poète qui a souvent recours au modes injonctif, interrogatif, optatif, exclamatif, à l'apostrophe, aux échanges discursifs etc., bref toutes sortes de marqueurs du discours que les linguistes ont coutume d'associer à une langue inter-subjective, à l'interaction locuteur / destinataire. Hopkins est sans aucun doute le plus inter-personnel des poètes anglais, une qualité qu'il appelait *bidding*, une forme d'insistance et de passion communicatives:

> I do not think it [un poème de R. Bridges] has in a high degree a nameless quality which is of the first importance both in oratory and drama: I sometimes call it bidding. I mean the art or virtue of saying everything right to or at the hearer, interesting him, holding him in the attitude of correspondent or addressed or at least concerned, making it everywhere an act of intercourse - and of discarding everything that does not bid, does not tell. I think one may gain much of this by practice.[17]

Le tempérament dialectique des locutions synthétiques du type *O-seal-that-so* et des modes rhétoriques non-assertifs propres à l'œuvre de maturité est véritablement la caractéristique la plus marquante du style oratoire de Hopkins. La proposition adjectivée est très productrice en anglais contemporain, les locuteurs natifs en forment librement dans le discours[18]. A partir de ces conversions, Hopkins crée des locutions prémodificatrices à traits d'union. Les traits d'union ne sont pas des marques de composition lexicale. Ils sont tout simplement des aides à la lecture ou des marqueurs graphiques qui remplacent des unités d'intonation ou des unités prosodiques. En l'absence de traits d'union *the O seal that so feature* pourrait se lire de plusieurs façons erronées, comme: the \ O seal \ that so feature par exemple.

O-seal-that-so fait référence au souhait du poète d'immortaliser les traits d'un jeune visage et de défier le temps destructeur, mais peut aussi être une injonction à l'artiste-peintre de sceller la beauté sur un tableau. Le thème n'est pas original dans la littérature occidentale, il reçut des traitements divers à partir des *Sonnets* de Shakespeare jusqu'à *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde, et Hopkins est le poète victorien qui a tenté d'apporter une réponse chrétienne (mais ambiguë) au thème de la beauté éphémère.

O-seal-that-so face a pour précurseur *face featurable*. La néologie *featurable* fait partie des dérivés hopkinsiens suffixés en -able: les néologismes *unshapeable shock night*, *motionable mind* et *attuneable evening*. *Feature* a un sens structuraliste dans l'œuvre, comme dans *fire-featuring heaven*. *Featurable* provient du verbe français 'faire' ou 'fabriquer avec la main'. Il signifie une structure que la main de l' artiste suprême (Dieu) a tracée pour l'éternité et que les artistes tentent d'exprimer par l'*inscape* (*'the very soul of art*[19]), cette même forme organique, par exemple que Hopkins admirait dans le génie de Whistler.

La perception visuelle de Hopkins ne privilégie pas les détails réalistes comme le ferait un portraitiste, mais une saisie formelle des choses. René Gallet précise justement cette vision hopkinsienne: '[...] Hopkins est attentif aux couleurs et bigarrures, à la texture

---

[17]LI, 160

[18]ex. 'this I've-seen-that-before feeling' ou 'the don't-take-me-for-a-fool defiant look in her eyes' etc - la plupart de ces formes sont des hapax de la langue orale.

[19]voir: *I agree to Whistler's striking genius - feeling for what I call inscape (the very soul of art)* [...] (L3, 135).

aussi des choses, mais la description aboutit à la saisie d'une configuration'.[20] Le visage saisissable formellement (*featurable*) imprime son schéma dans l'esprit du poète. Dans les portraits de Hopkins, la beauté du visage ou du corps est ressentie d'une manière formelle et est représentée, non pas par une écriture réaliste, mais par des touches graphiques concrètes ou des analogies surprenantes. Hopkins n'est pas à l'aise avec un vocabulaire abstrait comme le démontre les variantes *featurable*, *feature-perfect* et *featuresome*, voulant qualifier un ensemble de traits formels propres à la beauté. Avec *featuresome*, Hopkins se sent davantage sur un terrain familier, celui de la création lexicale par analogie: 'handsome', encore abstrait certes, mais moins que *featurable* a fourni sa matrice à *featuresome*. L'analogie *handsome / featuresome* est basée sur la segmentation morphèmique 'hand'+ 'some' (du hollandais 'handzaam'). 'Handsome' est d'abord concret et s'associe par son étymologie à la dextérité ou l'action de la main, ce qui nous ramène à l'esthétique picturale de Hopkins: *featuresome face* est le visage dont les traits furent tracés par la main divine et qui sont enregistrés par la mémoire sous une forme abstraite que l'art essaie de restituer. Pour Hopkins, l'art est une interface entre le dessein divin d'une chose ou d'un être et sa représentation sensible, il est au service de la gloire de Dieu.

Cependant, la suppression des lexies *featurable*, *feature-perfect*, *featuresome* qui tournent autour de la même idée de forme parfaite, achevée (*feature-perfect* est pratiquement un synonyme de 'made-perfect', car 'feature' et 'faire' sont des cognates) démontre que ce n'est pas tant la perfection divine dans un beau visage humain qui anime le poète que son désir de sceller la beauté, c'est-à-dire de se l'approprier comme le voulait Dorian Gray. Le poète devient maître du temps et de la beauté et s'oppose, ou s'assimile (temporairement, car les tercets du sonnet propose une solution chrétienne) au pancréateur.

O-seal-that-so est paradoxal par rapport à la métaphore kinésique implicite dans:

> [...] *Dangerous, does set danc-*
> *Ing blood. The O-seal-that-so feature, flung prouder form*
> *Than Purcell tune lets tread to*?

L'image est celle d'un danseur qui esquisse un pas de danse dans un balancement si princier qu'il enflamme le sang du poète qui, par réciprocité, se met à danser. L'idée du beau hopkinsien est donc représentée par un corps en mouvement, un corps qui danse, esthétique qui fait écho à la dynamique de la matière notée par exemple dans "Binsey Poplars", parmi tant d'autres poèmes. *O-seal-that-so* émet le souhait paradoxal de figer le mouvement du corps humain, car l'animé est une expérience du moment qui échappe à

[20]René Gallet, *G.M Hopkins ou l'excès* ... , 106.

tout art qui est nécessairement mémoriel. L'art cinématographique - embryonnaire à l'époque victorienne - est le seul médium qui tente de restituer le mouvement.

On comprend que le poète a souvent recours à l'allégorie pour saisir une idée complexe qui amalgame des sentiments parfois contradictoires (quand on sait combien la beauté du corps humain troublait G.M Hopkins). C'est là, très certainement, le paradoxe de la poésie de Hopkins: son lexique mental semble renvoyer à un monde sensible et élémentaire de choses concrètes, un nouvel objectivisme poétique pour traduire une vision intime et troublante, une profondeur psychique insaisissable. Hopkins réconcilie ce que la stylistique considère comme antithétique: réalisme et allégorie.

L'image à la fois objective et allégorique générée par un composé est évidente dans la formation de *beak-leaved* qui fait écho à *flake-leaves*:

beak-leaved (crisp...beaked, beaked...crisped): Plates 474-477, *OET* n°167: "Spelt from Sybil's Leaves".

Only the crisp boughs beaked or dragonish, damask the toolsmooth bleak light, [...]. (9a)

Only the beaked boughs,crisped and dragonish damask the toolsmooth bleak light, [...]. (9b)

Only the beak-leaved boughs, dragonish damask the toolsmooth bleak light, [...]. (9b)

La formation du composé *beak-leaved* répond à des tendances du style hopkinsien maintenant bien connues. Le parasynthétique métaphorique *beak-leaved* s'inscrit dans le champ des métaphores formelles et du bestiaire fabuleux du poète et sa racine modifiée est un nexus de la série paradigmatique des 'leave-compounds'. On sait que les composés poétiques forment des systèmes lexicaux qui correspondent à une thématique propre à l'auteur: la feuille est un mot-image hautement significatif du vocabulaire hopkinsien. Le composé est basé analogiquement sur un composé lexicalisé comme 'hook-nosed'. La racine modificatrice est métaphore directe de la racine modifiée: ici il s'agit d'une analogie de forme entre un élément inanimé végétal (leaf) et une partie d'un élément animé animal (beak). Le trait commun (analogy of shape) est implicite:

[leaf (*analog*)beak→[beak-leaf]→[beak-leaf]ed

Le composé combine donc une matrice de métasémie (analogie) puis une matrice de composition (juxtaposition) puis une matrice d'enchâssement ou d'imbrication dans un

syntagme nominal (-ed). La fonction condensatrice des formes synthétiques hopkinsiennes n'est plus à démontrer. La feuille-rapace nocturne, outre son association antithétique au rapace diurne *The Windhover* trouve un précurseur dans une entrée du journal à propos de la structure d'un chêne: '[...] *tall and upright, sided well and ricked distinctly* [...] *isles of leaf all ricked and beaked*'[21]. L'image vient aussi d'une simple observation de type ruskinien de la nature, sans qu'elle soit *prima faciae* surdéterminée par un sème de rapacité. Autrement dit, on peut lire Hopkins au premier degré sans voir le niveau allégorique. C'est la fréquence d'une image au sein d'une série de composés qui nous pousse à une interprétation au delà du dénotatif.

L'association - ou mieux l'attraction - phonesthétique des voyelles [i:], longues et fermées de *beak-leaved*, est à la source de la création lexico-grammaticale du composé. La juxtaposition de deux mots forme une rime interne mise en relief. La poétique de Hopkins s'appuie sur cette technique fondamentale du son-sens pour révéler des correspondances inattendues entre les mots et les choses qu'ils représentent. Le sémantisme du phonème [i:] (qu'il soit d'origine onomatopéique ou idéophonique) est bien plus insaisissable et subjectif que celui des agrégats consonantiques cv ou vc cc etc. qui pourtant sont eux aussi du domaine de l'impression. Dans les composés hopkinsiens, ces synesthésies qui nous échappent[22] restent incontournables, car l'auteur lui même les exploite consciemment avec tout l'enthousiasme d'un philologue victorien. Le [i:] peut donner l'impression d'une menace quand il est associé à un oiseau prédateur ou au cri de peur d'une proie, ce qui est l'effet recherché par Hopkins. Il semble, cependant que la voyelle [i:] ait aussi une valeur épenthétique et que le phonème [k] soit l'étymon idéophonique qui suggère le crochu: beak \ beccus \ hook \ crook \ croc \ bec \ haken \ pico \ becco. La fréquence exceptionnellement élevée des composés à motivation phonique dans la poésie de Hopkins ne peut que renforcer l'idée que Hopkins recherchait la source du langage et que celle-là passait par l'acoustique.

La métaphore *beak-leaved* est, à un niveau référentiel, une métaphore formelle ou métaphore-inscape. Hopkins, au travers des structures composées, cherche toujours à suggèrer un inscape immédiat, une forme au contour clairement défini. Par la soudaine juxtaposition du référent et de son image formelle, sans lien qui explicite la relation (la fonction du mot composé), Hopkins parvient à créer l'effet de surprise et de rapprochement immédiat entre deux catégories du réel: la fonction même de la métaphore.

Un autre cas d'étude concerne un changement de perspective qui affecte deux versions manuscrites et qui illustre également l'esprit hopkinsien. Comme nous l'avons observé lorsque Hopkins change *flaky leaves* en *flake-leaves*, le poète préfère le nom à

---

[21]Remarque de James Milroy, *The language of...* , 164.
[22]Voir Jean Tournier, *Introduction...*, 145.

l'adjectif dérivé. En passant de *skyey* à *hung-heavenwards*, il montre nettement sa prédilection pour la dynamisation du monde et la perspective inversée.

Hung-heavenwards (*skyey*): plates 478-485, *OET* n°168: "On the Portrait of Two Beautiful Young People".

To pock with havoc so the skyey boughs? [...]. (24a)
To have pocked with havoc so our skyey boughs? [...]. (24b)
To have havoc-pocked so the hung-heavenward boughs? [...]. (24c)
To have havoc-pocked so, see, the hung-heavenward boughs? [...]. (24d)

Le composé allitératif *hung-heavenwards* remplace le dérivé *skyey*. Il qualifie les branches qui figurent dans le portrait des enfants (*A long...section of a branch heavily laden with fruit is broken and hangs down between the faces of the brother and sister.*[23]. L'ordre de ses racines [Ved-adv.] est celle d'un syntagme adjectivé postposé (en fonction rhématique): 'the boughs hung heavenwards'. Le faire basculer en position épithète (en fonction thématique) devrait avoir pour effet d'inverser l'ordre des mots avec ajout d'un trait d'union, comme dans le processus léxicogénétique suivant: 'The ship was bound westward(s)→the westward-bound ship→the westbound ship' ou dans le composé antéposé *American-outward-bound* ("The Wreck of the Deutschland", st.12). Hopkins ne tient pas compte de la contrainte d'ordre et garde l'ordre canonique du syntagme, comme il le fait avec *tumbled-to* ("Epithalamion"). Sa motivation est clairement phonesthétique. Les voyelles dans hung/hea/ven/ward/boughs/ forment un enchaînement de sons laryngés; l'exercice vocal est physique (Hopkins appelle la technique *vowelling-off*) et l'on retrouve l'effet de tension prosodique introduit par les deux composés du vers. *Skyey* est relativement pauvre en rapport, même si les dérivés en -y sont assez typique du style hopkinsien.

Mais la motivation phonique n'est pas la seule. *Skyey* peut renvoyer, d'une manière conventionnelle, comme *hung-heavenward*, à l'archétype de l'arbre cosmique . Mais *hung-heavenward* avec sa double tension prosodique et son renversement de la loi de la gravité illustre le désir mystique des choses tendues vers les cieux. Ce thème de l'inversion gravitationnelle et de la nature érigée vers le ciel se retrouve par exemple dans "The Starlight Night", "Ashboughs" et "Ribblesdale". Là encore le niveau allégorique intime est prégnant, Hopkins voit la nature d'une manière hallucinée: dans un perpértuel mouvement d'élévation. La même allégorie est évidente dans: *rank-old nature* ("What being..."), où *rank* connote 'lusty' mais aussi 'growing high' et *weeds ... shoot long ...* ("Spring")

[23]*OET*, 577. Il est toujours primordial d'insister sur la spécificité de la poésie de Hopkins en tant que représentation du monde des objets, car l'auteur part toujours de ce qui est directement observable.

Une tension syntaxique beaucoup plus subtile se trouve dans le conflit souligné plus haut entre (1) l'ordre canonique, qui correspond à un processus d'appréhension du monde progressif et automatisé: 'boughs/hung/heavenward/, où il y a iconicité entre mouvement oculaire et ordre syntaxique et (2) le déréglement des sens de *hung-heavenward boughs*, où les repères syntaxiques inversés font écho à un nouveau repère gravitationnel: Dieu, vers lequel la nature tend et que les hommes par le péché ont perdu. Hopkins souvent se bat avec la pesanteur terrestre qu'il voudrait transcender: (cf. "Hurraying in Harvest" et "The Caged Skylark"). Le désir d'élévation est dû à la force gravitationnelle de la terre, ressentie par le poète comme une conséquence du péché. Mais l'interprétation religieuse ne doit pas avoir le dernier mot. L'arbre fascine Hopkins à un niveau profond (dans "Ashboughs", il devient une allégorie de la poésie): c'est l'expression d'un désir de vigueur et de fertilité qui comblait un vide, une absence dans la vie de l'eunuque du temps.

Self-treillises illustre également une préférence pour les composés remplaçant les dérivés.

Self-trellises (*entrellises*): Plate 294, *OET* n°114: (fragment)

The dark-out Lucifer detesting this (1a)
Dark-out-for-ever Lucifer hates this (1b)

Entrellises the touch-tree in live green twines (2a)
Self-trellises the touch-tree in live green twines (2b)
And loops the fruity boughs with beauty-bines.(3)

Il y a beaucoup de composés hopkinsiens embryonnaires dans le tercet. *Dark-out*, de toute évidence s'apparente par analogie à des formes lexicalisées comme 'far-away' ou 'high-up' et se comprend à première vue comme 'completely dark', mais il semble que d'autres significations soient possibles. *Dark-out* et *dark-out-for-ever* font partie des composés hellénisant qu'on retrouve dans *black-about*: *The black-about air* ('The Wreck of the Deutschland', st.24), à propos duquel MacKenzie note: 'What a splendid Anglo-Saxoning of a Greek concept Hopkins has created in black-about, after the style of such words as perimelainomai, 'to be black all round'[24]. La structure condense deux fonctions l'une adjectivale, l'autre adverbiale (et donc verbale) en un seul mot: Lucifer is 'dark' and 'out' (of paradise) for ever' (cf: 'the black-about air': 'the air about was black' ou 'the air was black all about us'). Le composé télescope une oxymore: 'dark Lucifer': 'the dark light-

[24]N.H MacKenzie, *A Reader's Guide*..., 46.

bringer' et une phrase: '... was thrown out of paradise for ever'. Hopkins savait vraisemblablement que 'dark' et 'hide' sont liés étymologiquement. Littéralement pour l'esprit primitif, les objets dans l'obscurité sont des objets dissimulés, comme des hommes qui se cachent dans la forêt. Or l'homme qui se cache est celui qui a transgressé la loi, d'où la notion de culpabilité (péché) associé directement à l'action 'hide' qui a donné l'attribut 'dark' ('hidden'). Un concept abstrait tel que 'sin', a souvent une origine concrète: un geste rituel qu'accomplissaient nos ancêtres à la suite d'une désobéissance quelconque. D'ailleurs le premier geste de culpabilité d'Adam fut de se cacher. *The dark-out-for-ever Lucifer* signifie aussi 'Lucifer who is hidden out of the face of God for ever'.

Self-trellises appartient à l'ensemble le plus représentatif des composés hopkinsiens: ceux que l'on pourrait appeler 'self compounds', qui forment avec les 'heart-compounds' les champs morphosémantiques les plus importants, au moins quantitativement. Le 'self' chez Hopkins correspond à ce qui est unique dans la créature, le moi profond ou l'essence individuelle créée par Dieu et qui ne peut être partagée ou imitée: il est la source de l'action -ce que Hopkins appelle le *doing-be*, mais aussi de l'immense solitude des êtres finement ciselés (*highly-pitched*), ces esprits singuliers (cf. *So arch-special a spirit*) qui semblent toujours étrangers.

La genèse de *self-trellises* est un exemple parfait de la créativité lexicale du poète. L'image du Serpent qui s'enroule autour de l'arbre de la tentation (*touch-tree,* forgé par analogie avec 'touchstone', est l'arbre qui teste l'obéissance de Adam et Eve) suggère un verbe lexicalisé comme 'entwine'. Hopkins, le subtil artiste, substitue 'trellise' à 'twine', une touche magique qui évoque le beauté et la ruse du Serpent: 'trellis' est un cadre sur lequel la plante diabolique grimpe harmonieusement. L'arbre de la connaissance est devenu une tentation parce qu'il est embelli par Satan. Le préfixe 'en' est ensuite remplacé par 'self' pour indiquer que c'est le dessein profond (*inscape* renforcé par le sens étymologique de 'trellis': 'tres + licium', qui suggère la forme filière du serpent) de Satan d'être lui-même la beauté sensuelle qui trompe et non pas un simple agent extérieur qui a rendu le fruit défendu attractif. le 'self' de Satan prend la forme d'une plante grimpante à la beauté parasite mais irrésistible. *Self-trellises* en dit aussi long qu'un sermon (cf. le sermon de Hopkins sur Satan, SD, 63). Hopkins a toujours eu une position ambivalente sur la beauté qui peut être autant diabolique que divine.

Les 'self compounds' sont grammaticalement complexes parce qu'issus d'une pensée complexe. On peut se demander comment fonctionne 'self' à l'intérieur de 'trellises'. Il n'est pas objet direct (i.e. trellises himself') puisque *self-trellises the touch-tree* implique que le néologisme '(to) self-trellis' est transitif direct comme 'entangle'. 'Self' a plutôt une fonction affixale signifiant 'inter ' et ' with himself', ce qui donne la glose: *Lucifer interlaces the touch-tree with himself.* Ces deux composés ('expérimentaux' parce que le poème reste un

fragment de trois vers) sont d'un grand intérêt car il montre le processus analogique de la formation des composés hopkinsiens ainsi que leur charge sémantique.

Un autre composé annoncé par un dérivé dont il prend la place est *wind-long*.

Wind-long (*hurdleless*): Plate 328, *OET* 127: "The furl of fresh-leaved dogrose".

Or like a hurdleless fleecy flock (11a)
Or wind-long fleeces on the flock (11b)
A day off shearing day. (12)

Notons d'emblée la tendance stylistique déjà mentionnée de préférer un nom (*fleeces*) à l'adjectif (*fleecy*). La chevelure du sujet est d'abord comparée à des cordes effilochées, à des mèches brunes comme l'écume (*foam-fallow*) puis à des gerbes de violettes et enfin aux torsades de laine des moutons qui ondulent dans le vent. Le développement textuel est typiquement hopkinsien: un topos (ici la chevelure) est transfiguré par le biais d'un paradigme de comparaisons, et comme dans "The Starlight Night", il y a un effet d'épuisement progressif. Le poète, telle une lentille de microscope qui cherche à saisir un objet, s'évertue à trouver dans les différentes catégories classémiques des points de conjonction avec le topos: cordes (inanimé), violettes (végétal), moutons (animal). Les variantes des composés ne font que renforcer cette vision du monde propre à l'auteur.

Pour revenir à *wind-long* qui remplace *hurdleless* (en fait ce dernier n'est pas barré dans le manuscrit et reste une alternative), on note que Hopkins choisit de préférence la composition lexicale à la dérivation lexicale. Le dérivé *hurdleless* est référentiel et allégorique. Les moutons sont libres de gambader, ils n'ont ni enclos ou obstacles, contrairement aux hommes enchaînés. Hopkins est toujours hanté par le contraste entre la nature sauvage et l'homme assujetti au mal. Le syntagme *hurdleless fleecy flock* contient une périphrase archaïque: *fleecy flock*. Hopkins se défie de la périphrase et de la phraséologie poétique traditionnelle, qui est synonyme d'imprécision et d'affectation. On se doute que la version *hurdleless fleecy flock* ne le satisfit pas pour des raisons de diction poétique. Il a préféré un changement de point de vue, une modulation caractéristique passant du général, vaguement focalisé (*fleecy flock*) au particulier, finement observé (*wind-long fleeces*).

La formation analogique *wind-long* n'est pas unique dans l'œuvre: *herds-long* ("No Worst") et *monthlong*[25] ("Cheery Beggar") font partie du même système compositionnel et si l'on devine que ces structures sont construites par analogie sur des lexies mémorisées telles que *furlong*, *inch-long* (où 'long' est spatial et la relation entre les racines est comparative: 'as long as', 'long like'), le passage de leur formation à leur sens n'est pas aisé. Certes, les phrases explicatives fort heureusement données par les commentateurs sont utiles. Mackenzie explicite *wind-long* avec 'stretched by the wind'[26]. Les opérations grammaticales sous-jacentes qui peuvent expliciter les liens entre les racines restent obscures. *Wind-long* suggère l'image de longues mèches laineuses torsadées qui ondulent au vent. Le visible (*fleeces*) révèle l'invisible (*wind*). On sait que Hopkins aimait à relever dans la nature des exemples où le mouvement invisible à l'œil nu est rendu visible par un artifice quelconque, comme un drapeau qui flotte révèle la présence du vent ou bien les herbes aquatiques ondulantes qui manifestent la réalité d'un courant d'eau.

L'effet de sens est efficace parce que la racine 'long' prend un rayonnement qui défie la syntaxe, dans une sorte d'hypallage: *wind-long fleeces* = 'fleeces (floating) along the wind' et 'long fleeces (floating) in the wind'. Hopkins sait que les effets de sens de la composition sont supérieurs à ceux de la dérivation. Le fait qu'il soit impossible de transformer (comme le font les adeptes de la grammaire générative) 'wind-long' en un syntagme précis qui l'a généré ('as long as the wind' ? 'all along the wind' ? etc.) nous indique que les composés poétiques sont des néologies morphosémantiques synthétiques spécifiques, dans les limbes lexico-syntaxiques, peut-être à la confluence même du lexique et de la grammaire.

Enfin, *Wind-long*, comme la plupart des variantes dans les manuscrits, substitue à un mot polysyllabique (*hurdleless*), un composé avec 2 racines monosyllabiques 'wind' et 'long', qui donne au vers *or wind-long fleeces on the flock* un rythme à 3 temps, bondissant comme les animaux mêmes qu'il décrit. L'iconicité du rythme hopkinsien n'est plus à démontrer.

Pour terminer, mentionnons brièvement les formations *new-nestle*, *glue-gold-brown*, *self-quained*, *froliclavish* et *beak-leaved* qui sont toutes issues de mots simples (nestle, brown, quained, lavish, beak) et qui sont motivées par un souci d'économie. Elles remplacent une structure plus longue et font tout naturellement partie des stratégies utilisées par Hopkins pour condenser le langage poétique.

---

[25]Ce composé fut remplacé par un nom dans la dernière version manuscrite:
Falls and falls ('monthslong'): Plate 355, *OET* n°136: "Cheery Beggar".
After monthslong falls of rain (3a)
Following monthlong falls of rain (3b)
Following falls and falls of rain (3c)
Hopkins préfère le nom et la répétition lexicale (à la place de l'adjectif).
[26]*OET*, 398.

Si la plupart sont facilement paraphrasables ('nestle anew', 'leaves shaped like beaks' etc...), *self-quained*[27] n'est pas du tout évident, car le danger de ces formes condensées réside essentiellement dans leur ambiguïté, intentionnelle ou fortuite.

Les exemples étudiés dans cette partie montrent les tendances de l'écriture hopkinsienne et par conséquent la vision que le poète a des choses: mouvement et enchantement du monde, découpage formel des phénomènes et perception des gestalts universels, rejet de l'abstraction et saisie du corps cosmique ou d'une présence physique dans la nature, écriture de l'illocutoire, de l'appel au lecteur. Au niveau grammatical, un bon nombre de composés sont issus de lexies dérivées, comme si Hopkins commençait par percevoir un aspect qualifiant du phénomène (l'aspect dit épicanthèque des choses), puis distinguait son aspect formel en le codant par le biais d'un composé.

2.a.ii) Du syntagme au composé

Un certain nombre de composés sont issus de syntagmes. Cela peut être un simple processus d'incorporation[28] comme dans le cas où Hopkins a remplacé *pocked with havoc* par *havoc-pocked.*

Havoc-pocked (*pock with havoc*, *have pocked with havoc*): plates 478-485, *OET* n°168: "On the Portrait of Two Beautiful Young People".

Havoc-pocked est une espèce rare: un verbe composé qui fonctionne comme un procés majeur conjugué (il faut le distinguer des nombreux 'synthétiques passifs' comme 'care-killed' ou 'field-flown' qui sont des procés révolus adjectivés -épithètes, attributs ou apposés-, donc des modificateurs d'un nominal et qui n'impliquent pas un verbe comme (to) care-kill' ou (to) 'field-fly'). Hopkins nous donne le précurseur du verbe: (to) *pock with havoc* (to) →(to) *havoc-pock.* Il n'existe que deux autres néologies de ce type dans la poésie de maturité: (to) *new-dapple* et (to) *new-nestle* qui proviennent du processus d'incorporation de l'adverbe 'anew' de 'dapple anew'. Ce processus d'incorporation qui transpose un complément indirect en racine modificatrice est très peu productif dans la langue anglaise. Tournier cite: 'hedge-hop' ou 'spoon-feed' [29]. Il n'est en aucun cas typique de la composition hopkinsienne.

On peut imaginer que cette forme verbale très condensée (type de néologie verbale que l'on rencontre aussi dans la prose de Hopkins) soit motivée par une lacune lexicale, et

[27]Le composé est étudié dans le chapitre sur les parasynthétiques.
[28]Igor Mel'cuk, *Cours de morphologie...*, Vol. IV, 116.
[29]Jean Tournier, *Introduction descriptive ...*, 129.

qu'il soit un mot forgé pour suppléer une déficience du dictionnaire. Dans ce cas, Hopkins serait à l'origine d'un nouveau dictionnaire. En plus des néologismes composés, il y a de nombreuses inventions (*hawling*, *twindles*, *sakes*, *shire* etc.) qui témoignent de l'insatisfaction du poète avec le vocabulaire usuel de sa langue maternelle. Ce qui est vrai pour les emprunts dialectaux (*wuthering*), dérivations (*brandle*), conversions (*achieve*), métaplasmes (*twindles*, un amalgame possible de 'twist and dwindle') etc. ne s'applique pas nécessairement aux composés qui, au contraire, peuvent se substituer à un mot lexicalisé. Par exemple, *hornlight* est une forme métaphorique (techniquement *un kenning*) qui a un équivalent lexicalisé: 'sun'. En fait, les sens *hornlight* et 'sun' ne se recouvrent pas complètement, car le premier correspond aux rayons du soleil couchant. Il correspond donc à un aspect du soleil qui n' a pas de mot propre en anglais. Dans cette perspective, tous les noms et les verbes composés renvoient à des concepts qui n'ont pas de lexies ou signifiants lexicalisés. La création lexicale de Hopkins ne cherche pas à changer la réalité, par contre elle fait voir, rend visible et conceptualise des aspects de la réalité qui n'ont pas été encore exprimés. Hopkins donne une langue ('tongue' and 'language') à la nature muette:

> *And what is Earth's eye, tongue, or heart else, where*
> *Else, but in dear and dogged man*? [...].
> (*OET* 149)

Havoc-pock se rapproche de 'destroy' sans vraiment en être synonyme[30]. C'est un souci de précision conceptuelle qui motive la formation de composé comme *havoc-pock*. Hopkins voulut décrire le procès destructif et graduel du temps à la fois sur le végétal et l'humain. *Havoc-pock* remplit ce rôle, car ses racines évoquent la maladie qui mine l'homme et le pillage de la nature:

pox n. (syphilis)→pock (v.)
havoc n.(plunder)→havoc

La fonction de ce composé n'est pas tant de pallier une lacune lexicale que de créer une métaphore verbale là où des verbes lexicalisés se révèlent abstraits et stéréotypés. L'imaginaire hopkinsien s'exprime d'une manière privilégiée (sans être exclusive) au travers des composés-images, que l'auteur en soit conscient ou non. La main (ou le membre) de l'homme qui pille ou viole la nature et le sexe qui détruit la jeunesse sont des images récurrentes chez le poète (cf. *OET* n°63, n°111, n°117, n°130, n°137, n°149). Ces images hantent le poète et s'expriment dans la création lexicale.

---

[30]La synonymie exacte n'existe pas car la langue par souci d'économie ne forge jamais deux signifiants pour un seul signifié. Même dans la langue scientifique ou le mot savant côtoie le mot populaire (ex. 'thigh-bone' et 'femur') deux mots peuvent certes avoir un même référent, mais ils ne recouvrent pas le même niveau de langue.

La valeur prosodique du composé n'est pas négligeable. En général, les verbes composés [n.+v°] sont accentués sur le nom. Hopkins a ajouté progressivement une syllable à chaque nouvelle version manuscrite des pentamètres: (24a): 10 syllables , (24b): 11 syllables, (24c): 12 syllables, (24c): 13 syllables. La régularité iambique de (24a), sur le mode élégiaque (de Gray, par exemple), est ainsi progressivement disloquée et l'introduction des composés rend la lecture tout à coup plus syncopée, ce qui est l'effet d'intensité et d'effort phonatoire recherché par Hopkins dans la lecture des composés. La motivation prosodique est sans doute à l'origine de la forme condensée *havoc-pocked.*

Le même type d'incorporation est illustré par le glissement syntaxique de *love, all laced* à *love-laced*:

Love-laced (looped, locked, laced): Plates 384-391, *OET* n°143: "Brothers".

Les versions manuscrites sont nombreuses, les variantes principales sont:

How lovely is love in brothers!
Looped, locked in another's
Being. (1.a)

How lovely is the elder brother's
Love, all laced in the other's
Being! (1.b)

How lovely the elder brother's
Life all laced in the other's
Love-laced !- (1.c)

loved-laced introduit un contrepoint, il a donc très nettement une fonction rythmique: dans un renversement trochaïque, jaillit toute l'émotion hopkinsienne motivée par les connexions et associations implicites dans le composé. Il reprend anaphoriquement *love, all laced* et qualifie *life*: *the elder brother's life is laced to the younger's with the tie of love*. Mais si l'on se réfère à sa genèse textuelle, il s'agit d'une incorporation du sujet dans le prédicat: *Henry's love is laced in John's being.* Il est toujours essentiel de voir la richesse polysémique d'un composé que Hopkins préfère à un syntagme ou une proposition qui automatiquement lèverait l'ambiguïté Tous les lecteurs sont plus ou moins conscients de la double ou triple lecture que ces formes synthétiques impliquent, mais ils ne sont pas toujours capables de les expliciter.

Le composé est aussi connecté sémantiquement à *locked* et *looped* des premières versions et forme un système d'isomorphismes avec tous les composés qui sont associés dans l'imaginaire de l'auteur au schème de la boucle, du lien et de la texture. Il faut comprendre que les métaphores que *love-laced* ou *lily-locks* impliquent vont plus loin que des simples analogies: elles touchent en profondeur des 'proto-images' ou des schémes idiosyncratiques hopkinsiens, même si nécessairement elles partagent des points communs avec certains archétypes anthropologiques. Le rayonnement sémantique du schème de la boucle est évidemment très vaste, mais il se cristallise autour d'une rêverie éveillée de l'intimité, d'un retour à l'enfance et son innocence et son éternité. Ces composés, comme *love-laced* entretiennent des associations contextuelles avec le thème de l'enfance et sont reliés (par le biais de la mèche de cheveux talismanique) à la négation du temps et de la corruption (le mal pour Hopkins). Les deux frères sont liés par l'amour qui s'enroule autour de leurs êtres comme du lierre, ou qui forme un tissu commun avec les fibres de leurs êtres, qui leur fait partager un même destin et qui les protège du mal. Ce lien et ce tissu d'amour (si l'on amalgame les deux lectures 'laced in' et 'laced to') mettent en émoi l'artiste qui les met en scène (*tender byplay*), éclipsant le spectacle principal. Hopkins met en lumière son rôle favori, celui de l'observateur secret qui voit l'essence des choses. Une abstraction comme 'love' se concrétise et se dynamise (devient un drame) par le biais d'un composé *love-laced.*

Pour résumer, la structure synthétique *love-laced* est motivée par:

* une connection allitérative (l-l).

* une fonction prosodique (le contrepoint rythmique trochaïque)

* une connection anaphorique co-textuelle qui condense un syntagme par incorporation (*love, all laced*).

* une connection métaphorique avec les mot-images *locked* et *looped* des premières versions manuscrites.

* des associations profondes qui allient désir d'intimité, de protection et désir d'un retour à l'innocence de l'enfance, symbole de l'intemporalité et de l'asexué. On passe des liens explicites de type syntagmatique et textuel aux liens implicites de type paradigmatique, comme les métaphores, les archétypes et les schèmes affectifs.

Un autre processus d'incorporation est illustré par *selfyeast* qui incorpore le complément du nom 'of self' dans le composé. La genèse de la structure montre clairement ce processus:

Selfyeast (yeasty self, yeast of self): Plates 446-446a, *OET* n°155: "I wake and feel the fell of dark...".

I am gall, I am heartburn. God's most deep decree
Has me taste bitter, and my taste is me.
My bones build, my flesh fills, blood feeds this curse (11a)

Of my self stuff, my selfyeast soured. I see (12a)
The lost are like this, with their loss to be
Their sweating selves, as I am mine, but worse

My bones build, my flesh fills, blood feeds this curse- (11b)
Selfstuff and by selfyeast so soured. I see (12b)

Selfstuff, by yeast of self so soured. I see (12c)
, *by yeasty self* (12d)

I am gall, I am heartburn. God's most ~~just~~ deep decree
Bitter would have me taste : my taste ~~is~~ was me;
Bones build~~t~~ in me, flesh fill~~s~~ed, blood brim~~s~~med ~~a~~ the curse.

Selfyeast of spirit my selfstuff sours. I see (12e)
Selfyeast of spirit a dull dough sours. I see (12f)

The lost are like this, and their loss to be (13b)
The lost are like this, and their scourge to be (13c)

Their sweating selves as I am mine but worse.(14b
As I am mine, their sweating selves; but worse.(14c)

Le choix de *selfyeast* de préférence à ses précurseurs *yeasty self* et *yeast of self* est une confirmation supplémentaire de la tendance hopkinsienne à créer des composés métaphoriques qui soudent deux racines en laissant leurs liens sémantiques ou grammaticaux implicites; sans les manuscrits qui explicitent l'incorporation du complément du nom *of self* dans *yeast*, le lien implicite resterait matière à conjecture. Le *selfyeast of spirit* (voir aussi les traductions: Ritz: 'levain de l'être', Gallet: 'propre-levain' et Leyris: 'self-levain') ici se rapporte sans doute à la conscience du moi et de sa singularité, c'est un état d'éveil qui se rapproche de l'œil interne, juge implacable des actes de l'être. La tendance des commentateurs est de rapprocher cette métaphore obscure au contexte biblique du levain. Le levain dans la Bible possède une symbolique particulière. Il est

agent de changement, force dynamique qui rend la matière plus légère et donc tend à la sublimer, à la rapprocher de Dieu. Chez Matthieu (Matt. xiii. 33), le levain représente l'évangile qui agit silencieusement dans le coeur de l'homme. Il peut être aussi un agent de corruption comme une doctrine athée (Matt. xvi. 15) ou une perversion (1. Cor.v. 7,8).

Le self-levain de l'esprit correspondrait selon Gardner à la volonté propre ou vaniteuse de l'être, ignorante de la volonté divine:

> [...] Primarily Hopkins meant that his bodily weakness had prevented him from "walking in the spirit"; but there is also a suggestion that he, like most men, had culpably allowed his thoughts and actions to take on a disproportionate 'worldly tone': in him, as in all humanity, a deficiency in will and 'good will' had led to spiritual degeneration [...]. [31]

La lecture de Gardner est très habile, elle permet d'attribuer à 'self' le sème de 'self-centeredness' et donc de le polariser négativement, alors que l'usage critique considère le concept du self hopkinsien comme ayant une valence positive: la conscience aiguë de la singularité d'une créature unique aimée du créateur.

Bien que toutes les interprétations soient valables, nous proposons une autre perspective. Il est peut-être plus judicieux de relier l'image du self-levain à un état proche de ce qu'on appelait à son époque 'melancholy': *The melancholy I have all my life been subject to has become of late years not indeed more intense in its fits but rather more distributed, constant and crippling* [...]. *Selfyeast of spirit* est précisément cet état de conscience exacerbée de la mélancolie, une vision plus nette ou une perception plus vive du corps. Le corps (*dull dough* où *dull* chez Hopkins reprend son sens étymologique de 'insane' ou 'erring') est alors déprécié (*sours*) par l'esprit qui agit comme un mauvais levain, le ferment de la névrose. Le corps sous l'influence dévalorisante du levain de l'esprit devient incapable d'agir, de se lever littéralement. Dans le cas singulier de Hopkins, le self-levain de l'esprit paralyse le corps et le rend impuissant. L'interaction (positive ou négative) du corps et de l'esprit met fin au dualisme et Hopkins devient un poète holistique. Le corps est un espace qui contient l'esprit, son principe actif, comme la terre contient la semence qui se lève:

Nay, what we lighthanded left in surly the mere mould
Will have waked and have waxed and have walked with the wind
what while we slept, [...].
("The Leaden Echo and the Golden Echo")

---

[31]W.H Gardner, *A Study...*, 339.

Comme la pâte et le levain qui deviennent pain, le corps et l'esprit sont intimement mêlés dans le devenir de l'être. Il n'y a pas de séparation, mais inter-pénétration de l'un dans l'autre, même si cette interaction peut, comme dans le cas de l'état mélancolique devenir nuisible. La métaphore de *selfyeast of spirit* est alors finement choisie et esquisse une conception différente du dualisme corps et âme. Hopkins paraît encore une fois réhabiliter le corps et se révéler poète de l'union des vieilles antinomies héritées des écrits de Saint Paul: 'For the flesh lusteth against the Spirit, and the Spirit against the flesh: and these are contrary the one to the other' (*Gal.* 5:17).

Hopkins par le biais de structures condensées comme *selfyeast* cherche la métaphore subtile, tendance stylistique qui est manifeste dans le composé *piece-bright*.

piece-bright (*pale and pareclose, day-shot, pierced-well*): *OET* 112, Plates 288 sqq. "The Starlight Night".

[...] *This pale and parclose hides the spouse* [...] (14a)
[...] *This day-shot paling hides the spouse* [...] (14b)
[...] *This pierced-well paling hides the spouse* [...] (14c)
[...] *This piece-bright paling hides the spouse* [...] (14d)
[...] *This piece-bright paling shuts the spouse* [...] (14e)

Ces versions manuscrites sont plus complexes à analyser, d'abord parce que (14a) se trouve dans trois manuscrits et que (14b) et (14c) ne sont que des notes de bas de page sur le deuxième manuscrit du poème, retrouvé après la mort de l'auteur. Ces variantes sont transitionnelles, la version du poème contenant le vers (14a) fut envoyée à sa famille et à Bridges et (14c) est la dernière version révisée en 1884 dans l'album 'B' destiné à Coventry Patmore. La première version date de Février 1877 et la dernière de 1884, juste avant la nomination de Hopkins à la chaire de Professeur à l'University College de Dublin.

Ici Hopkins remplace un syntagme (*pale and parclose*) par un adjectif composé (*piece-bright*) et modifie légèrement le nom *pale* qui devient *paling*. La première version représente ce qu'on pourrait appeler un doublet, car *pale* et *parclose* sont quasi-synonymes, avec une différence d'usage cependant: *pale* est une clôture en bois qui entoure une maison et *parclose* est plutôt une grille en fer ornementée qui, dans une église, fait écran par exemple entre la nef et le choeur et à travers laquelle luisent les flammes des bougies. Il est clair que ce terme d'architecture - et Hopkins était aussi architecte que musicien, botaniste ou helléniste - ne convient pas au contexte du dernier tercet qui annonce la vie céleste par delà le ciel étoilé, la vraie présence et non pas la présence symbolique divine représentée par la lueur des chandelles.

Le poète a renoncé au doublet phonesthétique[32] *pale and parclose* (la langue anglaise aime les doublets comme 'part and parcel') pour lui préférer un syntagme avec un composé *day-shot paling*. *Day-shot* est un composé hopkinsien, si l'on en juge par la fréquence de 'shot' dans la poésie de jeunesse et les composés *sapphire-shot* et *with a fountain's shining-shot*, car cette lexie conjugue mouvement et effet de chatoiement, deux thèmes évidents de l'œuvre poétique. *Shot* chez Hopkins fait partie du vaste champ sémantique du moiré, du bigarré, du moucheté: *dappled, pied, brinded* etc. Avec *crush-silk* il dérive aussi d'une technique utilisée dans l'industrie de l'habillement qui croise (cf.: 'shoot' et 'shuttle') des fils de différentes couleurs pour donner à l'étoffe un aspect chatoyant ou moiré. Dans *day-shot*, *shot* garde les deux sens de 'projeté' et 'chatoyant': la clarté divine ('Dieu' et 'day' ont la même origine indo-européenne) fuse au travers de ces apertures que sont les étoiles et en même temps le ciel nocturne, par le biais d'une métaphore domestique, devient une grange en bois à claire-voie, mouchetée de pointes scintillantes : la demeure où le Christ festoie avec tous les saints.

Le glissement de *pale and parclose* à *day-shot paling* n'est pas motivé par la prosodie puisque les deux formes ont deux accents, mais le vers:

The shocks. This pale and parclose hides the spouse ...

est un pentamètre ïambique, tandis que:

The shocks. This day-shot paling hides the spouse ...

est ressenti comme plus heurté, même si lu lentement avec une diction (syllabique), le vers reste un pentamètre ïambique. C'est en fait l'introduction du composé qui fait bondir le vers, en même temps que le sens de 'shot' et l'enthousiasme du poète face à l'épiphanie du ciel divin. Il est difficile de dire exactement pourquoi *day-shot paling* est plus 'tendu' (*sprung*) que *pale and pareclose*, sans doute parce qu'il est plus chargé sémantiquement que le doublet et que le composé est formé de mots monosyllabiques qui accélèrent le rythme. Les composés sont des alliés grammaticaux du *sprung rhythm*, car leurs termes, étant liés par un lien fort, se prononcent d'une manière compacte et empêchent tout mouvement descendant sur le deuxième terme qui pourrait ralentir et moduler la diction. La fréquence atypique de composés dans l'œuvre de maturité est aussi due aux demandes prosodiques du *sprung rhythm*.

Hopkins n'a pas retenu le composé *day-shot*, qu'il a remplacé par le curieux *pierced-well*. Cette forme atypique, d'un participe passé et d'un nom relié par un trait d'union et modelé sur 'blackbird' est un exemple extrême de la créativité de l'auteur. Un mot qui

---

[32]Adjectif qui qualifie les effets sonores submorphèmiques (allitération, consonance, assonance, rime) et leur possible symbolisme. Il est calqué sur l'anglais 'phonaesthetic'. Les lexicologues français utilisent 'idéophonique' pour des sons ou groupes de sons qui suggèrent des notions et 'onomatopéique' pour des sons qui imitent un bruit naturel. Nous préférons 'phonesthétique', plus proche du sens 'esthétique des sons'. Hopkins a recours à ces effets pour 'la danse des sonorités sur la tension des images [...].' (Jean Mambrino, *Grandeur de Dieu...*, 86).

porte un morphème d'inflexion ne peut être une racine modificatrice d'un composé; Cette règle lexicale est plutôt une tendance, car la langue accepte des lexies du type : 'eating-apple', 'decades-old' ou 'newly-weds'. Il n'y a pas d'exemple lexicalisé d'une forme du type 'fallen-angel' ou 'detached-house', mais Hopkins n'hésite pas à créer un composé à des fins rythmiques: 'pierced well' est spondaïque et ajoute un accent au vers, alors que *pierced-well* est trochaïque, comme *piece-bright* ou *day-shot*. l'ajout du trait d'union n'est donc pas d'ordre lexical (il ne crée pas un mot nouveau), mais obéit à une motivation prosodique. Même si *pierced-well* est somme toute marginal (une alternative de bas de page que Hopkins ne retiendra pas), il est révélateur de la technique du poète en matière de composé: le trait d'union est souvent ajouté un effet accentuel, et il est alors vain de traiter la forme comme une néologie au sens lexical du terme.

En passant de *day-shot paling* à *pierced-well paling*, Hopkins inverse à nouveau la perspective du poème, comme il l'avait fait dans le huitain avec *diamond wells*, par le biais duquel le ciel devenait terre et les constellations des puits de diamants. *Pierced-well paling* fait écho à *diamond wells*, en représentant des mines de diamants à ciel ouvert. Les étoiles deviennent alors des pointes de diamants qui préfigurent l'Eternel dissimulé au-delà. L'image fait corps avec l'œuvre, mais elle introduit une double métaphore avec *paling* qui suggère immanquablement un enclos et une habitation. Comme toujours, Hopkins parvient à créer un composé qui réunit tous les avantages des variantes tout en éliminant les défauts: *piece-bright paling*, la version définitive, conjugue avec grande habilité et économie de nombreux aspects: une claire voie qui laisse entrevoir la vive lumière domestique; 'piece' rappelle 'pierced' et en même temps 'pied' (rime visuelle) mais aussi 'bright pieces' et 'pieces of gold'[33]. Le composé *piece-bright*, formé par analogie sur *piecemeal*, comme l'est *leafmeal* ("Spring and Fall"), est un bel exemple d'une mise en relief poétique de la langue anglaise et de son lexique (ce que G.M Hopkins appelle *current language heightened*). Ces éclats de lumière visibles issus de la lumière invisible font aussi écho à *the stars, lovely-asunder Starlight* ("The Wreck of the Deutschland", st. 5).

Piece-bright traduit aussi étymologiquement ces fragments de lumière, car 'piece' provient sans doute du celte 'peth' qui signifie 'un morceau', les premières pièces de monnaie étant des morceaux de métal. Le composé s'inscrit dans le champ lexical amorcé par *it's all a purchase, it's all a prize*! La vie éternelle en Christ, préfigurée par l'éclat des étoiles, a un prix qu'il faut payer ici-bas avec des actes chrétiens. Pour Hopkins, il faut gagner son ciel avec des prières sur la terre. Marilou Motto a remarqué l'incidence élevée des métaphores commerciales chez Hopkins:

---

[33]Paul Mariani, *A Complete Commentary...*, 99.

> [...] The word 'bid' itself recurs often in the poetry, not only in its sense of commanding or asking but in its more worldly meaning, its monetary use, the offering of a price at an auction or sale [...] In fact, the metaphor of the marketplace, of trade, appears often within the context of the give-and-take relationship [...] finding God, the getting of grace, earning one's way to heaven: They are all serious business, the important transactions, with caracteristic trade-offs and risk, gains and losses [...].[34]

Piece-bright met en relief un autre ressort dans la formation des néologies composées poétiques: la composition par analogie. Hopkins utilise une lexie complexe lexicalisée et la refaçonne par substitution de racine. 'Piecemeal' a suggéré *piece-bright*, comme il suggèrera dans un autre poème ("Spring and Fall") *leafmeal*. En fait, les formations restent toutes dans le champ thématique hopkinsien de la beauté mouchetée du monde ("Pied Beauty").

Il y a beaucoup d'autres processus génétiques dans les manuscrits qui remplacent un groupe nominal par un composé. Dans un fragment ("The Woodlark"), un syntagme adj + nom devient un composé nominal:

Song-strain (*sweet strain, soft strain*): Plate 270 sqq. - *OET* 104: "The Woodlark".

Such a tiny sweet strain (4.a)
Why there's a touch ...(4.b)
Such a, such a soft strain (4.c)
So dainty, a, darling a song strain (4.d)
So tiny a trickle of song-strain (4.e)

La genèse de *song-strain* est assez révélatrice de l'art du poète. *Sweet strain* en est l'embryon. C'est un syntagme nominal où le nom *strain* modifié par un qualificatif appréciatif/subjectif assez vague, quoique très hopkinsien,[35] signifie autant le chant de l'alouette que la tension, le stress (presque la douleur) qui en est à l'origine (*strain* et 'strangle' sont des cognates). On se souvient du Rossignol de Oscar Wilde, où l'oiseau qui meurt en chantant est une allégorie pour l'artiste qui se sacrifie sur l'autel de l'art. Hopkins fut sans doute conscient, en écrivant *sweet strain* de l'oxymore de cette forme. Il a ensuite substitué *soft* à *sweet*. *Soft* est moins subjectif que *sweet* et garde l'allitération et évoque le

---

[34]Marylou Motto, *Mined with a Motion. The Poetry of Gerard Manley Hopkins* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1984) 88-9.

[35] *Sweet* est l'adjectif le plus utilisé dans l'oeuvre poétique (89 occurences). Il est, avec *love* (94 occurences), le mot hopkinsien le plus fréquent. Voir *Word Frequency Table* dans: Robert Dilligan, *A Concordance to the English Poetry of Gerard Manley Hopkins* (Madison: University of Wisconsin Press, 1970)

chant par lien phonétique 'soft song' et sans doute aussi par collocation 'soft music'. Le glissement de *soft strain* à *song strain* se fait par liens collocatifs et phonesthétiques. *Soft strain* qui devient *song strain* puis *song-strain* n'est pas seulement un glissement phonétique de *soft* à *song*. *Song-strain* associe directement le chant à la tension qui le suscite et annule le qualificatif conventionnel *soft*, tout en rendant plus explicite la relation entre le stress et le chant. On pourrait penser que le composé est une association de quasi-synonymes : song = strain (melody), d'où un composé à redoublement (ou gémination) sémantique, ce qui est peu probable de la part d'un poète économique comme Hopkins. Le poète a nettement voulu conserver le sens premier de *strain*: effort, tension, stress. Pour reprendre les termes forgés par Hopkins, *song-strain* représente l'*instress* nécessaire à toute création. Pour lui, le monde physique, c'est la goutte de sang/sueur versée par Dieu pendant l'effort violent de l'acte créateur. *So tiny a trickle of song-strain* annonce un thème et une image majeurs dans l'œuvre de maturité du poète: le thème de la tension qui étreint l'auteur[36]. Après sept ans d'abnégation, l'énergie créatrice de Hopkins a fusé, d'abord dans "The Wreck of the Deutschland", puis dans les fragments imagistes et intenses qui le suivent. Le *sprung rhythm* étant d'ailleurs une métaphore prosodique qui exprime parfaitement une forme de tension accentuelle. *Stress is the life of it* précise Hopkins à Bridges à propos de "The Loss of the Eurydice".

Circle-citadels est un autre cas de formation qui, comme dans *song-strain*, remplace un adjectif par un nom pour former un composé:

The circle-citadels (*glimmering citadels*, *quivering citadels*, *silver citadels*): *OET* 112, Plates 288 sqq. "The Starlight Night".

Ce composé nominal suit la tendance lexicogénétique générale des composés qui ont pour origine un groupe nominal avec adjectif épithète. :

The glimmering citadels (3 a)
The quivering citadels (3b)
The silver citadels (3c)
The circle-citadels (3d)

Le poème peut être décrit comme une suite d'images surréelles suggérées par la vision d'un ciel étoilé. Dans notre exemple, les étoiles sont d'abord comparées à des

[36]cf. Geoffrey H. Hartman, *Hopkins*..., 1-15. Voir aussi les nombreux passages qui révèlent la tension intérieure: *the war within* (*OET* n°101), *And the midriff astrain with leaning of, with fire of stress* (*OET* n°101) etc.

citadelles chatoyantes, puis tremblotantes, ensuite à des citadelles argentées, enfin à des citadelles 'circulaires' (nous reviendrons sur le sens de *circle*). Le choix final repose encore sur un composé comme tous les exemples précédents où un adjectif qualificatif ou verbal est remplacé par un nom: Ici c'est un adjectif verbal de processus dilatoire (-ing) qui est remplacé d'abord par un nom en position épithète à valeur qualificative, puis par *circle*, pour former une structure à trait d'union. Contrairement aux autres exemples, il n'y a pas de glissement lexical, phonesthétique, collocatif ou sémantique évident entre les formes *quivering, glimmering, silver* et le nom *circle*. L'explication de la substitution tient d'abord à une motivation rythmique, puis thématique. *Silver* offre une transition puisqu'il substitue un mot trisyllabique dactylique à un mot bisyllabique trochaïque, ce qui permet à *silver citadels* ou *circle-citadels* de faire écho au contrepoint (ou pied renversé) *the bright boroughs.*

Glimmering ou *quivering*, même dans un vers *sprung* entraîne un rythme plus lent, que Hopkins voulut éviter et le mode exclamatif du poème risque une atténuation, si le rythme devient plus lent et régulier.

Circle-citadels a aussi une raison thématique d'être. Plus que 'citadelles circulaires', il signifie 'citadelles en cercle'. Les étoiles sont disposées en cercle comme des feux qui entourent une cité. MacKenzie cite un passage de Homère (Iliade VIII. 553ff.) où les feux allumés autour de l'enceinte de Troie sont comparés à des étoiles[37]. Mais l'on peut également citer un passage biblique (prov. VIII. 27) dans lequel le créateur, tel un dessinateur, trace un cercle pour délimiter l'univers. On retrouve, dans ce choix lexical, la thématique du cercle, archétype de la perfection et de l'accompli. D'autres interprétations sont bien sûr possibles, car le choix d'un nom à la place d'un adjectif a pour effet évident de multiplier les sens possibles: *glimmering citadels, quivering citadels, silver citadels* et *circle-citadels* évoluent dans le sens de la polysémie pour le lecteur et, bien que l'ambiguïté du texte ne fît pas partie de l'art poétique hopkinsien, du moins ce qu'on en connaît, on est en droit de penser que le texte puisse, une fois écrit, échapper à la censure du poète et se 'disséminer'. Pour terminer, notons le jeu verbal alphabétique, remarqué par Milward[38], qui unit la série de groupes nominaux :

b: *bright boroughs.*
c: *circle-citadels.*
d: *down in dim woods the diamond delves.*
e: *the elves'-eyes.*

---

[37]*OET*, 364.
[38]Peter Milward, *A Commentary on the Sonnets...*, 13.

La structure à trait d'union *no-man-fathomed*, qui a pour précurseur le groupe verbal *not fathomed* demande une analyse particulière.

No-man-fathomed (*not fathomed, not man's fathoming*): Plates 447-447a, *OET* n° 157: "No worst, there's none...".

O the mind, mind has mountains; cliffs of fall
Frightful, sheer down, not fathomed. Hold them cheap [...] 10a
Frightful, sheer, not man's fathoming. Hold them cheap [...] 10b
Frightful, sheer, no-man-fathomed. Hold them cheap [...] 10c

L'image véhiculée par *no-man-fathomed* est celle d'effrayantes montagnes escarpées insondées par l'homme. *No-man-fathomed* est une locution synthétique adjectivée, le composé hopkinsien par excellence du type synthétique passif (ex. *heaven-flung*), la forme grammaticale la plus représentative du corpus des composés. Le vocabulaire hopkinsien foisonne de dérivés avec le préfixe privatif ou négatif 'un'. Sur le plan sémantique, la structure appartient au champ du 'négatif hopkinsien', comme les formes *unchrist'*, *unchancelling* ou *unselve*. La privation (*unfathering*), la négation (*unconfessed*), la perte (*unleaving*) ou l'absence (*unheeded*) sont des thèmes qui traversent l'oeuvre.

Parfois, Hopkins forge des locutions négatives adjectivées en lieu et place de dérivés (suffixés en *-less* ou préfixés en *-un*): *not-by-morning-matched face*, et *no-man-fathomed.* Ces formes ne posent pas de problèmes particuliers d'interprétation, car leur syntaxe, à l'opposé de celle des composés métaphoriques plus compactes comme *selfyeast*, est transparente: 'not matched by morning' et 'fathomed by no man'. Le synthème[39] *no-man-fathomed* est postposé à *cliffs of fall* (une autre création lexicale: un verbe 'fall' converti en nom indénombrable Øfall qui prend une valeur qualificative: 'abrupt') et le modifie. Il pourrait être remplacé par 'unfathomed', mais ce dernier n'aurait pas la valeur stylistique du composé. En effet, il y a une gradation dans l'horreur du vide: [...] *frightful, sheer, no-man-fathomed* [...]. L'esprit se penche vers le gouffre, pris de vertige, puis il voit les parois escarpées et enfin les profondeurs que nul n'a sondées. La forme *no-man* qui révèle l'agent est plus marquée que l'abstrait *un* et implique que Dieu, à l'opposé de l'homme peut voir les tréfonds de l'esprit. L'homme se sent encore plus isolé et limité.

Auparavant, Hopkins avait écrit *not fathomed*, puis *not man's fathoming*, deux formes non composées. La forme active *no man's fathoming* est déconcertante, presque absurde dans le contexte: il s'agit ici de la nominalisation d'une action: 'the fathoming by no man', mais sa fonction sur l'axe syntaxique et sa relation avec *cliffs of fall* restent

[39] 'Synthème' signifie simplement 'agglutination de morphèmes' (dans la terminologie utilisée par André Martinet).

obscures. Elle fait partie du groupe modificateur *frighful, sheer, no man's fathoming*, donc posposé à *cliffs of fall*. Mais que signifie *cliffs of fall,..., no man's fathoming*? Probablement, la structure nominalise 'no man fathoms' et la postpose à *cliffs of fall*: [...] *cliffs of fall / Frighful, sheer, no man fathoms/* [...]. La syntaxe rappelle une autre phrase hopkinsienne: [...] *her patience, morselled into pangs, / Mounts; then to alight disarming, no one dreams, /* [...] ("Andromeda"). Sa fonction aurait la valeur d'une incise: [...] *vertige de falaise, / terrifiant, à-pic - nul ne peut sonder* - [...]. La syntaxe torturée mime l'esprit torturé du sujet lyrique en proie à la mélancolie.

Hopkins a rejeté les deux premières versions, vraisemblablement pour des raisons prosodiques et rhétoriques. La suite de modificateurs du nom *frightful, sheer, no-man-fathomed* introduit un effet plus accumulateur et euphonique que *frightful, sheer, not fathomed.* L'ajout des traits d'union facilite la diction et met en relief le caractère synthétique du syntagme 'fathomed by no man'. La plupart du temps le trait d'union est ajouté à l'intérieur d'un syntagme pour déplacer l'accent: *silksatin beech* (accentué sur 'beech') mais *silk-beech* (composé accentué sur la première racine), *woolwoven* et *wool woven* (deux composés de "Epithalamion").

Le trait d'union peut entraîner un changement de forme grammaticale.

Mannerly-hearted (*mannerly heart, heart mannerly*): Plates 346-350, *OET* n°134 (a) et (b): "The Handsome Heart".

Il y a deux versions de ce poème, l'une en pentamètres (a), l'autre en hexamètres (b). Hopkins n'était apparemment satisfait ni de l'une, ni de l'autre.

(1)
O handsomer mannerly heart than a handsome face - (9a)
A mannerly heart! Handsomer than handsome face - (9b)
Mannerly-hearted! more than handsome face - (9c)

(2)
Mannerly the heart is more than handsome face - (9a)
Heart mannerly is more than handsome face - (9b)

Ces variantes n'appellent pas de commentaires particuliers, tant ils confirment une tendance explicitée jusqu'alors. La composition lexicale est ici au service du rythme. Le composé est formé pour créer un effet de contrepoint (indiqué par le signe ~ placé au-dessus du composé). *Mannerly* est ici un adjectif, et *mannerly-hearted* est un parasynthétique. Il permet de véhiculer l'une des thèses bien connues de l'auteur sur la

supériorité de la beauté morale par rapport à la beauté physique dans un poème philosophique à la syntaxe torturée et à l'imaginaire scientifique ('le coeur moral' est comparé à une force magnétique qui infailliblement tend vers une direction), essaie de canaliser les émotions et les recueillir dans un filet théologique.

Le composé est préféré au syntagme parce qu'il représente une forme plus compacte dont les racines constituantes semblent plus intégrées. *Heart-song* par exemple est issu de *heart's song.*

heart-song (*heart's-song, heart's song*): Plate 328, *OET* n° 128 (d): "What Being..."

What things should earlier, in nature have that breath been (1a)
Which helved, made personal,tells off ~~such~~ these powerful peals (2a)
~~say a casqued~~ some billow, a casqued billow: (3a)

Which, personal, tells off these heart's-song powerful peals? (2b)

Which personal, here helved, tells off these heart's song powerful peals? - (2c)

Which, personal, tells off these heart's-song powerful peals? - (2d)

What being in rank-old nature should earlier have that breath been (1f)
That here: personal tells off these heart-song powerful peals? - (2e)
A bush-browed beetle-browed: billow is it? (3c)

D'une manière générale, la dernière version manuscrite présente quatre composés alors que la première n'en comportait aucun. Ici, la genèse de l'écriture poétique est essentiellement basée sur la composition lexicale.

Ce fragment, écrit dans le style le plus complexe de l'auteur, semble avoir été inspiré par un concert symphonique (cf. *These heart-song powerful peals*) et s'interroge sur l'origine de l'art musical. *Heart's-song* et *heart-song* ont deux analogues directs dans l'oeuvre: *heart's-clarion* (*OET* n°174) et *heart-springs* (*OET* n°132), et forment un système avec de nombreux autres composés ayant 'heart' comme racine. Tout d'abord, les deux variantes ne sont pas différentes et l'absence du 's' dans la dernière version représente une plus grande intégration de la racine modificatrice. Notons aussi que dans *heart-song*, les relations sémantiques entre les racines sont plus variées que dans *heart's-song.*

Les processus décrits jusqu'alors impliquaient la contraction d'un syntagme en un composé soit par incorporation d'un complément en base modificatrice (nom [of] nom→ nom-nom) ou par mutation d'un satellite du nom en racine de lexie composée (adj+nom→ nom-nom)

Un processus différent est illustré par la mutation du syntagme *forests low* en composé *wanwood.*

Wanwood (forest low): Plates 392-394, *OET* n°144. "Spring and Fall".

Though forests low and leafmeal lie; (8a)
Where worlds of wanwood leafmeal lie; (8.b)
Though worlds of wanwood leafmeal lie; (8.c)

Ici, la prosodie n'est pas à l'origine de la variante. *Worlds of wanwood* préserve le rythme du tétramètre original. Le composé poétique *wanwood* est formé sur le groupe *wan wood.* Sa morphologie est celle d'un composé collocatif 'adj.+nom' à soudure allitérative. Ces structures poétiques, inspirées de l'Anglo-Saxon et du Gallois, sont caractéristiques du style de G.M Hopkins (voir chap. 3 sur les composés nominaux).

La différence fondamentale entre les variantes - celle qui a motivé le choix du poète - tient dans la richesse métasémique du composé qui remplace le groupe *forests low.* D'abord, l'adjectif *wan* appelle par paronomase *wane* et établit un lien indirect avec *low* et *fall. Wan,* au delà de son sens courant de 'pâle' ou 'blême', est associé étymologiquement à 'dark', l'absence totale de couleur. *Wan* porte - par association paranomastique et étymologique - deux sèmes négatifs: celui de la chute et du sombre. Les cadavres en miettes des arbres effeuillés jonchent le sol et font surgir le spectre du corps mort. L'arbre-corps est une constante chez Hopkins. Ici, la métaphore est moins explicite que dans "Binsey Poplars" et "Ashboughs". Il faut se rapporter à un passage du journal[40] pour saisir l'étrange image implicite dans *worlds of wanwood:*

> [...] At the end of the month hard frosts. Wonderful downpour of leaf: when the morning sun began to melt the frost they fell at one touch and in a few minutes a whole tree was flung of them; they lay masking and papering the ground at the foot. Then the tree seems to be looking down on its cast self as blue sky on snow after a long fall, its losing, its doing [...].[41]

[40]Le journal et les carnets de Hopkins contiennent la source de l'écriture poétique et beaucoup de néologismes s'y trouvent à un stade embryonnaire.
[41]JP, 239

L'image des mondes de bois mort évoque les cimetières et ces vivants piliers de la forêt ne sont plus que des corps morts qui se décomposent (*leafmeal lie* est une métaphore vive pour le corps en miettes). Il n'est pas difficile de trouver des images similaires dans l'oeuvre poétique. L'image des marins noyés gisant au fond de l'océan comme des chênes abattus par la tempête relève de la même structure de l'imaginaire:

[...] *One stroke*
Felled and furled them, the hearts of oak! ("The Loss of the Eurydice")

Ainsi, l'espace imaginaire de "Goldengrove" est le temple éternel du jardin d'Eden, métamorphosé en cimetière par le péché originel. Margaret n'est pas un enfant, comme le supposent les critiques, mais la représentation symbolique d'un âge lyrique: l'âge romantique de l'empathie avec les choses qui font corps avec l'homme et partagent sa nature mortelle. L'empathie de Margaret contraste avec l'âge positiviste contemporain de Hopkins qui se dissocie de la nature et entend lui imposer un ordre humain en s'isolant dans un orgueil scientifique, en perdant son âme et son Dieu. En conséquence, il en oublie sa nature mortelle et corrompue.

Pour résumer, reprenons les différentes motivations derrière la création lexicale de *wanwood*:

- le composé est formé sur la collocation 'wan + wood', la soudure 'wanwood' se faisant par les liens forts de l'allitération et de l'accentuation sur la première syllable.

- *Wanwood* peut aussi suggèrer un amalgame du type 'waning + wood' = 'wanewood'. Le composé et l'amalgame évoquent la mort par les sèmes combinés de 'chute' et 'absence de lumière' (sens étymologique de 'wan')

- *Wanwood* inclut une métonymie et une métaphore personnifiante. 'Wood' est métonymique pour 'branches' qui est métaphorique pour 'bodies'. *Wanwood* représente des corps sans vie qui se décomposent. L'objet se confond avec le sujet, ce qui est le principe fondamental de l'écriture lyrique.

On comprend aisément que Hopkins soit attiré par les formes composées. Par rapport à *forests low*, *wanwood* possède un rayonnement sémantique et des effets stylistiques bien plus riches.

2.a.iii) L'ajout d'un composé à l'intérieur d'un syntagme

Les manuscrits révèlent que les composés poétiques sont rarement des formes spontanées. Ils apparaissent très souvent en fin de parcours de genèse textuelle et sont par conséquent le résultat d'un travail d'écriture progressif, plutôt que les fils de l'inspiration du moment. Les transformations qui affectent une forme avant qu'elle ne devienne 'composée ou synthétique relèvent donc d'un effort conscient de retouches successives. L'analogie avec la peinture ou la sculpture est évidente et dire que Hopkins façonnait la langue poétique telle une matière brute et concrète est un truisme. Les cas étudiés ci-dessous, par contre, ont valeur d'exception. Ces structures synthétiques n'ont pas de précurseurs et surgissent à un moment du processus d'écriture sans qu'elles soient annoncées. Elles sont mineures et se rencontrent dans deux fragments: "What being..." et "Epithalamion".

Rank-old (Ø): Plate 328, *OET* n°127: "What being...".

What things should earlier, in nature have that breath been... (1a)
What being in rank-old nature should earlier have that breath been... (1f)

Rank-old est un dvandva adjectif qui qualifie la nature, il a été ajouté dans la cinquième version du premier vers (1f). Les bi-adjectifs de ce type sont assez fréquents chez l'auteur et sont formés de deux racines accolées par 'attraction mutuelle'. Il y a une énergie[42] qui réunit les racines comme par jointure synaptique. L'analyste doit trouver la nature de cette force et presque toujours elle est de type phonesthétique: *rash-fresh*, *white-fiery*, *kindcold*. Mais dans le cas de *rank-old*, ce lien est probablement d'ordre fantasmatique.

Rank suggère faussement *rancid* et la connotation négative du mot provient probablement d'une confusion de type paronomastique. Or, Hopkins qui aime redorer le blason des mots en y insufflant un sens nouveau (à la Mallarmé) sait que *rank*, à l'origine, est chargé positivement: il signifiait 'élancé' (sens Hollandais), 'fertile' et également 'énergique' avec une force inépuisable qui défie le temps. Donc 'rank' et 'old', pour Hopkins se complètent. On reconnaît là le goût du poète pour le sens rare, anglo-saxon des mots. Le contresens sur les composés poétiques guette constamment le lecteur que Hopkins se plaît à instruire en le faisant trébucher sur les mots. *Rank* dans son acception shakespearienne de 'corrompu' n'a aucune place dans le fragment. Par contre, la nature chez Hopkins est toujours dotée d'une force inépuisable qui résiste à l'usure du temps (cf: "God's Grandeur",

[42]L'énergie des mots prend une valeur métaphysique car, comme le monde hopkinsien est chargé d'éléctricité divine, les mots qui le nomment doivent nécessairement être une source d'énergie primaire.

"Spring" ou "That Nature is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection"). Le composé *rank-old* épithète de *nature* souligne l'énergie fertile et sans cesse renouvellée de la nature, que Hopkins appelle aussi *wildfire*, et qui fascine le poète parce qu'elle est l'antithèse de ce qu'il ressentait au fond de lui-même: la stérilité, le sentiment d'impuissance d'un poète eunuque qui n'enfante aucune œuvre: *Time's eunuch, and not breed one work that wakes.* ("Justus quidem tu es, Domine")

2.a.iv) Du composé au surcomposé

Water-in-a-wallow (water-wallow) Plate 320 sq. *OET* N° 125: "The Loss of the Eurydice".

The champ-white water-wallow. (4a, st.12)
The champ-white water-in-a-wallow (4b, st.12)

Hopkins avait d'abord écrit *water-wallow*, un néologisme formé sur la base nominale 'wallow' un terme qui, appliqué au registre maritime, signifie 'le roulis' ou 'le tangage' ('the helpless roll or wallow of a ship') ou bien ' une dépression' ('a trough or a hole'). Le composé originel peut donc se rapporter soit au tangage du Eurydice soit au creux de la houle. Pourquoi une deuxième version *water-in-a-wallow*? Parce que *champ-white* ne peut s'appliquer qu'à *water*, car on peut difficilement qualifier de 'blanche-écume' (*champ-white*) un mouvement de roulis ou le creux d'une vague. C'est bien sûr, les eaux en furie qui sont comme en ébullition. La locution synthétique *water-in-a-wallow* permet justement d'attribuer *champ-white* à *water*.

Comment alors comprendre la locution *water-in-a-wallow*[43]? Youree Watson suggère: " *'water-in-a-wallow' is probably to be taken as structurally similar to the common slang expression 'in-a-spin'*."[44] Watson a très certainement vu juste quand on sait la prédilection de Hopkins pour forger des composés par analogie. Pourtant une image semble surgir au travers de tout le syntagme *champ-white water-in-a-wallow*: un monstre marin du type 'cheval mythique' qui s'ébroue violemment dans un trou d'eau (le sens premier de 'wallow'). En fait *champ-white* et *water-in-a-wallow* appartiennent à la même structure de l'imaginaire, celle du bestiaire fabuleux de Hopkins. L'eau en mouvement, chez l'auteur est souvent associée à l'animalité hippomorphe (un archétype anthropologique par ailleurs) comme dans les autre exemples qui suivent:

[43]Dans la traduction de J.G Ritz (*G.M Hopkins...*,143) *in a wallow* est rendu par 'déroulée' ('Lave-blanche-de-l'eau-déroulée').
[44]Norman Weyand, ed., *Immortal Diamond...*, 323.

And the sea flint-flake, black-backed in the regular blow ("The Wreck of the Deutschland")

This darksome burn, horseback brown ("Inversnaid")

The beat of endragoned seas ("The loss of the Eurydice")

Pour revenir à la forme synthétique *water-in-a-wallow*, les traits d'union sont, encore une fois, non pas des marqueurs de composition lexicale, mais des marques prosodiques pour guider le lecteur afin qu'il associe le groupe prépositionnel avec *water*. Sans ces aides à la segmentation, *in a wallow* pourrait modifier la proposition *Marcus Hare [...] would follow his charge....*

Ravel-rope's-end (rope's-end ravel): Plate 328, *OET* 127: "The furl of fresh-leaved dogrose".

His locks were like a rope's-end ravel (5b)

His locks were like a ravel-rope's-end (5a)

His locks like all a ravel-rope's-end (5c)

La contrainte d'ordre ne pose jamais problème à l'auteur: l'ordre des mots n'influe pas sur le sens de la structure, et Hopkins, dans le manuscrit semble considérer les deux formes comme des alternatives. Seulement, il faut préciser que 'ravel' dans 5a et 5c est une forme tronquée: 'Ravel' (du hollandais 'rafel': a frayed edge) est participe passé dans le surcomposé *ravel-rope's-end* ('a ravelled rope's-end') et nom dans *rope's-end ravel*. Le choix du poète de recycler 'ravel' en position frontale est sans doute motivé par des raisons rythmiques et phonesthétiques, mais c'est le sémantisme de la structure que nous choisirons de commenter.

Le poème, qui reste inachevé, est un blason du corps, en particulier du visage avec une focalisation - obsessionnelle chez Hopkins - sur la chevelure d'un jeune garçon. Les comparaisons n'ont rien à voir avec les images conventionnelles des blasons du 16ème siècle, mais ne sont pas non plus ironiques comme dans les anti-blasons shakespeariens: elles sont inattendues et tirées du lexique mental unique du poète. La chevelure du jeune personnage, sujet inconnu du poème, est comparée à des bouts de cordes effilochés. Les cordages et leurs schèmes - les constellations filimorphes hopkinsiennes - reviennent sans cesse dans les métasémies du journal intime et des poèmes.

Le rapprochement entre des cheveux et des bouts de ficelle peut paraître pour le moins burlesque et avoir un effet comique: c'est en tous cas une des techniques du comique et de l'absurde que d'associer deux images incongrues. La poésie pour Hopkins est un art sérieux et l'effet de distanciation n'est pas du tout dans l'intention du poète. Pourtant nous touchons là un drame dans la vie d'artiste de Hopkins: l'originalité des

composés poétiques vacille dangereusement sur le bord de l'extravagant et du maniérisme. L'étiquette de maniériste a souvent été attribuée à Hopkins depuis la parution de la première édition en 1918. Hopkins a toujours été considéré par ses pairs - sauf par Dixon et Bridges - et la communauté Jésuite comme un excentrique. Les réactions d'hilarité, de perplexité et de gêne de la part de ses collègues jésuites témoignent de la réception désastreuse que les écrits de Hopkins ont d'abord connu.

L'insolite composé *ravel-rope's-end* qui renvoie aux cheveux nous rappelle combien les images hopkinsiennes sont 'domestiques' et populaires. Même si l'attribut 'populaire' appliqué à la poésie de Hopkins peut paraître absurde ou ridicule, jamais le poète n'a cherché l'effet poétique et il a toujours puisé dans le lexique du peuple artisan, ouvrier ou paysan. Le composé suivant est aussi baroque que *ravel-rope's-end.*

Fallowbootfellow (fallow-booted fellow): Plates 492-493, *OET* n° 171: "Tom's Garland".

Hopkins commence par un adjectif composé (un parasynthétique) 'fallow-booted navy' pour dénoter une propriété du nom, puis, comme avec les adjectifs dérivés (skyey, flaky, hurdlless) il le remplace par un nom. Dans ce cas particulier, il va jusqu'à intégrer le nom composé 'fallowboot' dans 'fellow' (substitué à *navy* par attraction allitérative). Ce processus d'intégration est motivé par l'association analogique avec 'bedfellow'. C'est un autre exemple de la technique de formation des composés. La racine modificatrice provient d'un adjectif composé (fallow-booted) converti en nom composé (fallowboot) puis intégré au nom. L'association analogique avec 'bedfellow' n'est pas l'unique explication de la formation du néologisme surcomposé *fallowbootfellow*. Sur un plan linguistique, on passe d'une propriété aliénable ou instable (l'adjectif du premier manuscrit) à une propriété inaliénable (marquée par la fusion du modificateur avec le nom). Pour Hopkins une propriété telle que les bottes en peau[45] que porte Dick devient une marque, un badge qui identifie le type social (le terrassier émigré irlandais), un signe inséparable du référent. Paul Mariani exprime la même idée (en termes différents): " 'Sturdy Dick' is likewise inscaped in terms of footwear. It is the end of the day's work and 'Tom's fallowbootfellow piles pick / By him and rips out rockfire homeforth' ".[46] La fusion des mots en une forme condensée a donc une fonction sémiotique[47].

---

[45]'fallow' signifie 'fauve', la couleur des bottes en cuir des terrassiers, mais beaucoup de commentateurs associe 'fallow' au sens 2 du mot 'idle' (i.e 'en jachère', 'au repos'). Les deux compagnons sont dépeints le soir après une journée de labeur, d'où l'allusion au double sens de 'fallow': ils portent des bottes fauve et sont au repos.

[46]Paul Mariani, *A Commentary...*, 275.

[47] 'One of the basic conditions of social life is knowing whom one is dealing with and, therefore being able to recognize individual and group identity. This is the function of insigna.' Pierre Guiraud, *Semiology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975) 84.

Un cas limite de composé qui se transforme en locution synthétique (ou syntagme agglutiné par trait d'union) est représenté par *over-earthly* dans "Epithalamion".

Echoing-of-earth. (*only earthly, over-earthly*): Plates 494-502. *OET* n°172: "Epithalalmion".

Upon this gambolling and only earthly note. (45.a)
Only on this gambolling and over-earthly note. (45.b)
Longer on this gambolling and echoing-of-earth note. (45.c)

En fait, le processus suit un parcours typique de l'expansion: un dérivé (*earthly*) devient un composé (adv.+adj.) puis un syntagme agglutiné. La parcours sémantique est le suivant: d'abord Hopkins cherche un antonyme à 'sacred' (voir vers 43 de "Epithalamion") et pense à 'earthly'. Puis *only earthly* glisse par souci d'euphonie à *over-earthly*. Le sémantisme musical de 'note' (over-earthly note) appelle par lien associatif (ou champ sémantique) le mot 'echo'. Hopkins forge 'echoing-of-earth', une forme compacte qui répond mieux au registre ou au paradigme musical introduit par 'note'. Ainsi, grâce au manuscrit, nous avons une vue sécante de la pensée créatrice du poète. Les deux motivations qui se révèlent ici (sans être évidemment originales, car elle appartiennent à l'écriture poétique en général) sont le souci d'euphonie et de cohésion sémantique. Ce qui semble être propre à Hopkins reste l'extrême condensation de la langue.

2.b) Conclusion

Les processus d'expansion étoffent les structures initiales ou les premiers brouillons pour arriver à des formations plus complexes, plus synthétiques. On a vu que la motivation principale concerne l'euphonie et la prosodie. Mais elle s'accompagne d'une forte motivation sémantique car les composés qui résultent des différentes évolutions sont souvent, pratiquement toujours, plus concrets. C'est le cas des nombreux exemples où un composé est issu d'un dérivé, où un nom concret remplace un suffixe ou un adverbe, où un adjectif est systématiquement remplacé par un nom. Dans tous les cas la forme finale est plus finement ciselée, ses contours sont plus clairs. Elle permet une représentation du monde plus perceptible par les sens, plus dynamique et sensuelle.

Les processus que nous allons étudier dans le chapitre qui suit, participent davantage d'un choix lexical, d'un remaniement interne du composé initial, plutôt que d'un changement de structure lexico-grammaticale comme dans les processus d'expansion du chapitre précédent.

3) Les processus de remaniement

Les racines d'un composé (ou surcomposé) sont modifiées une ou plusieurs fois: les retouches consistent en une substitution de mots (ou, marginalement, en un changement de classe grammaticale du composé). Contrairement aux processus précédents qui montraient la genèse d'un composé, ces processus indiquent les altérations lexicales (rarement grammaticales) qu'un composé subit au cours des révisions manuscrites. Hopkins opère alors des choix lexicaux que nous essayerons de motiver.

3.a) La substitution d'une lexie du composé

Un premier exemple, quoique mineur, concerne une forme négative agglutinée épithète d'un nom et qui se trouve dans une ébauche de sonnet, en fait le premier sonnet de la période de maturité. Ce fragment prend alors une valeur symbolique car il inaugure l'oeuvre poétique de Hopkins, poète jésuite. Ce poème est un véritable laboratoire de création lexicale :

Not-to-call (*not-to-say*): Plate 269, *OET* 103 : "Moonrise June 19, 1876".

I awoke in the midsummer not-to-call night, in the white of the dusk, in the walk of the morning [...] (1a)

I awoke in the midsummer not-to-say night, in the wake of the yesterday, walk of the morning [...] (1b)

La forme créée par Hopkins relève autant du lexique que de la syntaxe. En fait, il s'agit d'un premier exemple du principe de pré-modification si typique du style Hopkins. A priori, on ne peut parler que d'opération syntaxique pour combler une lacune lexicale. Pour évoquer le ciel bleuté de la nuit du 19 juin, Hopkins a forgé la structure unifiée *not-to-call*. Le composé disloque une collocation lexicalisée: *midsummer night*. La forme à trait d'union peut prendre la valeur d'un préfixe négatif[48], un peu comme si l'on créait le concept de 'unnight'. (On peut aussi la rapprocher d'une conversion de proposition à épithète : 'which is not to be called so' transformé en *not-to-call*; la difficulté majeure avec ces transformations est qu'on ne sait jamais quelle phrase source choisir). On est au cœur de la création lexicale : le poète questionne le mot 'night' appliqué à la lueur particulière de cette nuit de juin, qui ne peut être appelée 'nuit', parce que, comme Hopkins le dit dans un poème jeunesse :

[48]Ex. l'adjectif 'nondescript' qui provient de 'not (easily) described'.

The darkness did not close that night
But day passed into day... (*OET* 76)

Ainsi, Hopkins ne se satisfait pas des notions lexicalisées qui lui permettraient de qualifier une nuit d'été: 'blue', 'dark-blue' etc... Il lui faut alors forger un nouveau mot, pour éviter l'emploi de qualificatifs éculés ('clear midsummer night' 'pale midsummer night' etc) L'affixation négative 'unight' reste trop abstraite pour l'esthétique de Hopkins, et *not-to-call night* apparaît comme une forme idéale pour qualifier la nuit claire du solstice d'été. Hopkins tend à éviter la fonction adjective qualificative, en préférant des alternatives comme la nominalisation et la transposition de groupe verbal à épithète prémodificateur ainsi que le démontre le premier vers de "Moonrise": *the midsummer not-to-call night, in the white and the walk of the morning*' qui contient deux nominalisations et une transposition. La fonction adjective est évitée pour neutraliser la subjectivité du langage poétique.

La subsitution de 'say' pour 'call' est difficilement explicable. La version *not-to-call* est plus appropriée phonétiquement (par assonance not/call/walk) et grammaticalement ('This night can hardly be called night ') que *not-to-say* qui introduit une dissonance par la diphtongue 'ay'. Hopkins a dû modifier 'white' en 'wake', dans la deuxième version pour neutraliser la dissonance et introduire une rime interne (*vowel-chiming*). Bridges a bien compris que *not-to-say* déséquilibre la version initiale et il a lui-même barré le mot sur le manuscrit[49]. Il est impossible de voir la motivation derrière le changement de 'call' en 'say', car même sémantiquement 'call' qui évoque, invoque et nomme est plus significatif dans le contexte épiphanique de "Moonrise" que 'say' qui ne fait que d'affirmer. Cependant, comme à l'époque de "Moonrise" Hopkins était au pays de Galles et s'était plongé dans l'étude de la poétique galloise, il est clair que les sonorités internes: / *midsummer* / *not-to-say* / sont à l'origine du changement lexical[50].

Une autre modification influencée par le 'cynghanedd' de la poésie galloise concerne *elf-rings*:

The elves'-eyes (*elf-rings, out-round earnest eyes, elf-eyes*). *OET* 112, Plates 288 sqq. "The Starlight Night".

Look, the elf-rings ! look at the out-round earnest eyes ! (4.a)

[49]Voir la remarque de MacKenzie (MS, 75): "In 1c, RB's pencil crosses out 'say', as he preferred 'call' (1b)."
[50]Les jeux de sonorités très complexes de la poésie galloise ('cynghanedd') qui ont influencé les poèmes gallois de Hopkins sont analysés par Gardner. (W.H Gardner, *Gerard Manley Hopkins. A Study...*, 144-58).

The dim woods quick with diamond wells, the elf-eyes ! (4.b)

The diamond wells through dim woods quick, the elf-eyes ! (4.c)

The diamond wells quick in dim woods, the elf-eyes ! (4.d)

The diamond wells quick down dim woods, the elf eyes ! (4.e)

Down in dim woods the diamond delves ! the elves'-eyes ! (4.f)

Un composé (*elf-rings*) disparaît mais subit ce qu'on pourrait appeler une dissémination sémantique en donnant naissance à deux nominaux. Ainsi *rings* se métamorphose en *diamond* et *elf* se joint à *eyes* :

elf-rings + out-round earnest eyes *elf-eyes*
elf-rings diamond wells.

L'image de conte de fées contenue dans *elf-rings* est maintenue dans les versions manuscrites, c'est la perspective qui est modifiée en même temps que les composés: *look up at the skies* se métamorphose en *down in dim woods*. Le ciel étoilé est un théâtre magique qui dans ses endroits les plus sombres se transforme en forêt peuplée de lutins aux yeux ronds et brillants, comme ces étoiles qui se détachent du voile diffus de la voie lactée. Le folklore associe les lutins à des mines de diamants et des trésors cachés, d'où *elf-rings* et *diamond wells*, *diamond delves* (*delves*, incidemment est un nom, synonyme de *wells* comme le suggère sa genèse dans les manuscrits.). Les autres transformations sont phonesthétiques: *elves'-eyes* crée une rime interne avec *delves* et les assonances et allitérations de la version finale tiennent du tour de force: ...***diamond delves! the elves'-eyes!***. La forme grammaticale de *elves'-eyes* demande un bref commentaire. L'usage veut que les termes modificateurs dans les composés (ici *elves*) ne portent pas d'inflexions, comme dans 'elf-eyes' ou 'elf' est la forme zéro (ou lemme) de la lexie. *Elves'-eyes*, formé par motivation phonesthétique, reste marginal, sans être agrammatical, grâce à l'apostrophe que Hopkins a ajouté. Ainsi, on a une forme de type possessif générique : *the elves' eyes*: les yeux de lutins (cf. 'ces yeux de fée' de Leyris- ou 'ces yeux d'elfes' de Ritz.). L'ajout du trait d'union fait migrer le possessif générique vers un composé, une forme plus stabilisée. Une des fonctions rhétoriques d'un composé est de thématiser des concepts diffus. L'effet est subtil, plus facilement perçu qu'expliqué: dans *the eyes of elves*, le concept semble nouveau, alors que dans *the elves'-eyes* ou *elf-eyes*, le concept est donné, il

fait déjà partie de la mémoire linguistique partagée par le lecteur et l'auteur. C'est la raison pour laquelle les traducteurs ont choisi le déterminant 'ces', qui introduit une vision partagée entre les participants. Les linguistes ont un terme pour cet effet d'anaphorisation du composé: la fonction conative, qui rallie le lecteur à la vision privée du poète. A un niveau philosophique , on peut simplement dire que le composé encode un concept essentiel (qui pré-existe à l'écriture). Un effet peu remarqué mais important d'une forme composée comme *the elves'-eyes* par rapport à *the eyes of elves* est l'atténuation littérale et le glissement figuré: le composé est ressenti comme métaphorique alors que le groupe nominal peut avoir un sens tout à fait littéral.

Les transformations de *elf-rings* sur l'axe des versions manuscrites (qui n'est rien d'autre qu'un axe paradigmatique) sont complexes. Mais la plupart des modifications lexicales sont plus simples. Dans le même poème *gold-dew* devient *quickgold.*

quickgold (*gold-dew, gold dew*): *OET* 112, Plates 288 sqq. "The Starlight Night".

The grey lawns cold where quaking gold-dew lies ! (5a)

The grey lawns cold where jaunting gold dew lies ! (5b)

The grey lawns cold jaunting, there gold dew lies ! (5c)

The grey lawns cold jaunting where gold dew lies ! (5d)

The grey lawns cold where gold, this quickgold lies ! (5e)

The grey lawns cold where gold, where quickgold lies !(5f)

Manifestement, l'auteur a beaucoup hésité sur *quaking gold-dew*. On constate que Hopkins a voulu encoder le mouvement tremblotant (*quaking*), la couleur (*gold*) et l'apparente liquidité (*dew*) des étoiles et qu'il a d'abord choisi trois sèmes pour ces trois aspects. L'image de la goutte de rosée résulte du renversement de perspective ciel/terre amorcé au quatrième vers. Le choix de l'adjectif verbal en -ing pour qualifier une dynamique est naturel et Hopkins l'utilise comme tremplin et l'élimine systématiquement (cf. *Glimmering/quivering citadels* éliminés pour *circle-citadels*). La genèse de *quickgold* est semblable à celle de *circle-citadels*: Hopkins sélectionne l'adjectif verbal *quaking*, puis il l'écarte pour une autre image *jaunting*, enfin il fusionne les concepts dans un composé: *quickgold* qui a pour avantage (outre l'économie du texte) d'encoder en un mot les trois sèmes d'origine: liquidité, tremblement et couleur. La formation est fondée par

analogie sur *quicksilver* et cette matrice lexicalisée aide le lecteur à imaginer le mercure se transformer en goutte d'or sur la prairie du ciel. La forme compacte et l'association analogique fait 'exploser le sens' comme le dit Hopkins. L'originalité de Hopkins repose sur la création de formes nouvelles comme *quickgold* à la place d'un groupe nominal *quaking gold dew*. Sur le plan sémantique, *quickgold* est plus dynamique que *gold-dew* et l'on reconnaît l'enchantement du monde propre à la pensée hopkinsienne.

Les mots du lexique hopkinsien sont esquissés dans les substitutions d'éléments à l'intérieur d'un composé. C'est le cas du mot *fresh*, un mot clé dans le lexique mental du poète où il est associé à la jeunesse:

freshyouth (*boyhood, youth, boyboughs*): Plates 356-369, *OET* n°137: "The Bugler's First Communion".

Nothing else is like it, no, not all so strains
Us: boyhood fretted in a bloomfall all portending (30a)
Fruit sweet's sweeter ending;

Nothing else is like it, no, not at all so strains
Us: youth all fretted with the flower of fruitful an ending,
fruit for the ending; (30b)

Nothing else is like it, no, not all so strains
Us: boyboughs fretted in a flowerfall all portenting (30c)
~~*Fruit*~~ *That sweet's sweeter ending*;

Nothing else is like it, no, not all so strains
Us: freshyouth fretted in a bloomfall all portending
That sweet's sweeter ending;

Il faut tout d'abord expliciter l'allégorie de la jeunesse exprimée par la proposition initiale : [...] *boyhood fretted in a bloomfall all portending/That sweet's sweeter ending*; [...]. L'allégorie d'abord rappelle une image biblique très connue, développée par le prophète Isaïe, du rameau qui sort de la souche de Jessé symbolisant le Christ, nouveau scion davidique:

And there shall come forth a rod out of the stem of Jesse,
And a branch shall grow out of his roots. (Isaiah, 11:1)

G.M Hopkins associe le jeune soldat à une figure christique et en même temps évoque la chute de la fleur printanière qui annonce le bourgeon et le fruit mûr. La jeunesse n'est pas comparée directement à une fleur, car Hopkins se défie des images conventionnelles. *Fretted in a bloomfall* appliqué à *freshyouth* et ses précurseurs pose un problème d'interprétation. Aucun critique n'a apprivoisé la métaphore. Brièvement, car nous reviendrons sur le thème esquissé par *bloomfall* [51], l'on peut considérer deux hypothèses:

- *fretted* est équivalent à 'ruffled', la métaphore est alors celle d'un arbre fruitier qui est métamorphosé par la chute de ses fleurs et qui représente la métamorphose de la puberté vers la sainteté (*boyboughs fretted in a bloomfall*). Le poète espère que la fraîcheur (i.e. la virginité) du jeune clairon l'amènera à la vie éternelle, s'il ne se fourvoie pas dans la luxure qui guette tout militaire ([...] *but may he not rankle and roam / in backwheels though bound home* [...]).
- *fretted* renvoie à 'inscaped', la métaphore est alors celle de la pluie de pétales au printemps qui symbolise la promesse d'une fructification, d'une vie éternelle dans les cieux promise au jeune vertueux (cf. l'image biblique récurrente de la moisson des élus et le vers de "The Wreck of the Deutschland": [...] *is the shipwrack then a harvest, does tempest carry the grain for thee*?).

La genèse de *freshyouth* (issu de *boyhood*, puis *youth* et enfin de la métaphore *boyboughs*) indique que Hopkins associait d'abord le destin du jeune homme dans l'*inscape* des bourgeons apparaissant quand l'arbre perd ses fleurs et qui vont porter leur fruit, une allégorie hopkinsienne pour les étapes vers la sainteté. *Fretted* représente le 'fret' (i.e. le croquis des bourgeons tel qu'un dessinateur ruskinien pourrait l'esquisser) l'épiphanie et la saisie par les sens du destin prometteur de la jeunesse, rendues manifestes par la chute de pétales autour du bourgeon. *Fretted* est donc une métaphore concrète qui véhicule l'idée de 'inscaped' avec sa double articulation sémantique de dessin ou structure formelle et d'épiphanie, réalisation soudaine d'un sens sous-jacent, d'une essence. Les quatre versions manuscrites représentent des angles différents de la vision allégorique d'un rameau printanier: 'enfance' (*boyhood*), 'jeunesse' (*youth*) métaphorisée dans un rameau bourgeonnant (*boyboughs*) et 'virginité' (*freshyouth*).

Paul Mariani a commenté le trope: le jeune homme est d'abord comparé à une branche: 'Slip has its meaning as a tender youth, but it also means a small shoot or twig cut for grafting, in his passage, to the leaf-light body of Christ. Puis il devient un bourgeon, feuille ou fleur: *boybough*: *freshyouth fretted* ('fretted' - that nervous unfolding of new leaves in spring'[52]. Le vent emporte ensuite les fleurs (*bloomfall* ou *flowerfall*) à la place

[51]Voir chapitre 3.

[52]Paul Mariani, *A Commentary...*, 148.

desquelles se forme le fruit (*that sweet*) qui renvoie anaphoriquement à *pushed peach*, le fruit rond et mûr qui cède sous le doigt. Enfin, le fruit se métamorphose en fruit spirituel, une friandise, qui se fond ou se greffe sur le Christ: *sweeter ending*, quand la beauté devient éternelle en Christ. L'imagination végétale exprimée dans les composés a un arrière-plan autant chrétien que sensuel. Hopkins, sur un mode Paulinien, voit le Christ dans l'adolescent-fruit: 'Just as all men die in Adam, so all men will be brought to life in Christ; but all of them in their proper order: Christ as the first-fruits and then, after the coming of Christ, those who belong to him' (1 Corinthians 15:22-23).

Le poète associe ou fusionne le sème *fresh* avec la primeur de la jeunesse (cf. 'first-fruits') dans de nombreux poèmes et se condense autour d'autres sèmes avec lesquels il se fond: *wild*, *wet*, *sweet*:

wet-fresh (*wildfresh*, *wet-fresh*): Plates 448-9, *OET* n° 158: "To What Serves Mortal Beauty".

[...] *Those lads, those lovely wildfresh windfalls of war's storm*, [...] (6a)

[...] *Those lovely lads once, wetfresh windfalls of war's storm*, [...] (6b)

[...] *Those lovely lads once, wet-fresh windfalls of war's storm*, [...] (6c)

Wet-fresh et *wildfresh* sont des formes allitératives, comme pratiquement l'ensemble des composés hopkinsiens et *wet-fresh* remplace *wildfresh* dans les versions ultimes en raison du jeu assonantique des [e]. Hopkins, on le sait, cherche toujours à mettre en relief les structures phonesthétiques du langage. Ces composés paraissent très familiers, d'abord parce qu'ils sont formés avec des racines fortement typiques du lexique hopkinsien: *wild*, *wet*, *fresh*, ensuite parce qu'ils relèvent de l'imaginaire du poète qui se structure au travers de la composition lexicale et de ses réseaux métaphoriques.

Ces épithètes composées qualifient *windfalls*, un synthème lexicalisé vers le 15ème siècle, mot qui signifie 'fruits tombés' et par glissement de sens 'aubaine', combine plusieurs matrices lexicogénétiques: une conversion verbe à nom (falls) et une métonymie où le procès (fall) désigne le sujet (fruit): Fruit fallen in a gust of wind. Par ailleurs, la relation sémantique entre la racine modifiée (falls) et la racine modificatrice (wind) est du type agent-procès. La métaphore *windfalls* associe implicitement *lovely lads* à *fruit*, ce qui est une constante dans l'imaginaire végétal hopkinsien:

- Christ = *roseflake, cinquefoil token* (cf. cinq feuilles) et *very-violet-sweet.*
- St Thecla = *the plumed passionflower.*
- Les pèlerins miraculés par la source de St Winefred = *roseleaves*

• Les noyés du Deutschland (*the shipwrack*): = *a harvest, grain.*

• Les noyés de l'Eurydice = *this wildworth blown so sweet.*

• Le jeune soldat (*freshyouth*) = *fretted in a bloomfall.*

Ces exemples sont évidemment sélectifs puisqu'ils ne citent que les métaphores qui se trouvent dans un environnement où la création poétique implique la composition lexicale. Un corpus fondé sur la totalité des lexies de l'œuvre produirait une moisson d'images bien plus conséquente.

Wildfresh et *wetfresh*[53] attributs des jeunes esclaves anglais appartiennent à l'univers fantasmatique de G.M Hopkins, même s'ils ne sont pas exempts de connotation biblique. Les deux variantes semblent indiquer que pour Hopkins les mots *wild* et *fresh* sont en équivalence sur l'axe paradigmatique, donc liés dans l'esprit de l'auteur. *Wild* et *fresh* dans l'oeuvre poétique sont presque toujours associés à l'état de nature pré-lapsarien ou non-domestiqué. Le mot est en tout cas connoté positivement et rejette implicitement tout ce qui est urbain et civilisé comme négatif. La fraîcheur originelle des jeunes hommes rappelle à Hopkins l'état édénique et l'homme adamique, mais implique aussi leur damnation imminente dès qu'ils atteindront l'âge adulte.

Ce refuge dans l'idéalisme naïf de l'âge pubertaire et pré-pubertaire s'exprime dans tous les poèmes sur l'enfance et l'adolescence. Hopkins cependant n'est ni romantique attardé, ni iconographe chrétien. Certes, il ignorait tout des théories naissantes de la psychanalyse qui attribuaient aux garçons de noirs desseins parricides et une vie sexuelle inconsciente dès le plus jeune âge. Mais il ne pouvait être naïf au point d'adhérer au mythe de l'enfance innocente et on ne peut non plus penser qu'il y tenait par pur dogmatisme. L'explication souvent donnée pour son attachement au mythe de la jeunesse édénique est chrétienne: l'image du jeune innocent est un symbole christique. Mais cela ne suffit pas à expliquer la racine *wet* liée à *fresh* et *wild.* Certes, il y a l'eau baptismale et le rite du premier sacrement, mais il faut se garder de réduire Hopkins à un poète catholique ritualiste, soumis au dogme de l'église de Rome.

Wildfresh et *wetfresh* associent la jeunesse à l'humide et au sauvage parce que ces lexies connotent aussi bien l'angélisme, la virginité et l'humide[54] que le mythe de l'éternelle jeunesse qui hantait le poète. Le thème de l'humide a une résonance très profonde dans l'imagination hopkinsienne: les biographes relient ce thème au choc émotionnel que Hopkins subit à la mort par noyade du jeune poète mystique Digby Dolben. Nous pouvons penser que les agrégats de mots qui surgissent régulièrement dans

---

[53]Nous reviendrons sur les composés bi-adjectifs hopkinsiens (les dvandvas) au chapitre 4.

[54]L'eau sous toutes ses formes s'associe à la mémoire des premiers jours et probablement au lait maternel (que l'on retrouve dans la collocation 'a wet nurse').

l'œuvre font partie également d'un espace fantasmatique, dont les enjeux dépassent évidemment une analyse lexicogénétique, mais qui mériterait une étude experte.

D'autres substitutions de mot, comme *fresh* à la place de *wild* sont, en surface, motivées par des raisons prosodiques. Dans la plupart des cas, Hopkins cherche un effet allitératif interne au composé: *lion-foot→lion hand→lionlimb, wring-earth→wring-world, knee-bank→knee-nave, russet-of-morning-skinned→tawny-of-morning-skinned→brown-as-dawning-skinned.* Dans d'autres cas, il cherche un effet de consonance ou d'assonance avec un mot voisin: *laced-out lovely→lace-leaved lovely.*

Ces modifications seront étudiées en détail, en commençant par *laced-out*, présent dans un fragment expérimental qui fait preuve d'étranges acrobaties sonores.

Lace-leaved (*laced-out, lace-leaf*): Plate 270 sqq. - *OET* 104 : "The Woodlark".

La genèse de ce composé commence par un adjectif verbal qui devient un composé nominal en fonction pré-modificatrice d'abord nom+nom, puis nom+nom-ed. :

and laced-out lightly foam-tuft fumitory (29 a)
and lace-leaf lovely foam-tuft fumitory (29 b)
and lace-leaved lovely foam-tuft fumitory (29 c)

Il est certain que les variantes sont motivées par des considérations phonesthétiques, ici par le besoin d'échos consonantiques internes caractéristiques de la poésie galloise qui influença Hopkins alors qu'il était au scolasticat de St Beuno:

La suite /l-t/l-t/f-m-t/f-t/f-m-t/
est remplacée par /l-l-f/l-v-l/f-m-t/f-t/f-m-t/
puis par /l-l-v/l-v-l/f-m-t/f-t/f-m-t/

La troisième version introduit un jeu plus complexe de *consonant chiming*, (avec effet de symétrie, pour ne citer qu'un exemple). On peut se demander, ainsi que l'ont fait les premiers critiques littéraires, si la pulsion ludique et le goût de la 'difficulté vaincue' selon l'expression de Paul Valéry ne sous-tendent pas toute création hopkinsienne et particulièrement la création des composés, qui deviennent par leur souplesse de formation, des outils privilégiés pour créer des effets phonétiques compacts de toutes sortes. En regardant le corpus de l'ensemble des lexies composées, nous sommes forcés de constater qu'elles sont fondées presque toujours sur des jeux phonétiques, dont le principal repose sur le traditionnel composé allitératif: *beetling baldbright, martyr-master, lace-leaved,*

etc. La liste est interminable. Cependant, il semble que Hopkins ne choisit jamais un composé exclusivement par jeu phonétique, la grammaire sémantique y trouve une place - secondaire certes à première vue - mais toujours significative à un niveau immanent.

Les feuilles légèrement dentelées de la fumeterre sont d'abord qualifiées de *laced-out lightly*, un adjectif verbal qui signifie *lightly outlaced*, par analogie avec *outlined*, la contrainte d'ordre ne gênant pas Hopkins outre mesure.

Mais l'adjectif verbal ou non est 'épicanthèque', c'est-à-dire qu'il se superpose à la substance, sans être lui-même substantiel. C'est peut-être l'une des raisons qui ont motivé l'élimination de l'adjectif pour le remplacer par un composé nominal *lace-leaf*, puis *lace-leaved*. Hopkins aimait à focaliser l'objet, comme une série d'*inscapes*, comme un photographe qui voit plusieurs aspects de la chose en même temps, soit juxtaposés ou superposés. L'adjectif est un attribut sans plus et Hopkins est le poète de la juxtaposition, de l'amalgame et de la superposition. Le paradigme du composé hopkinsien est le célèbre *drop-of-blood-and-foam-dapple orchard apple*, une association de noms-choses, qui se rassemblent sur la toile poétique. *Lace-leaf* ou *lace-leaved* permet un rapprochement des éléments: *Lace-leaf-foam-tuft-fumitory* qui met en lumière, par juxtaposition, l'unicité du disparate, l'homogène de l'hétérogène, comme une métaphore complexe. La préférence de Hopkins va vers les composés formés de noms à l'exclusion d'adjectifs ou d'adverbes. On a maintes fois remarqué que l'auteur utilisait d'abord un syntagme ou un composé contenant un adjectif, un adverbe ou forme participiale adjective puis les transformait en composé nominal.

C'est un souci de recherche, de contour formel mieux véhiculé par le nom plutôt que l'intersubjectivité véhiculée par la fonction adjective qui caractérise la poétique de Hopkins. Cependant, il faut s'empresser de corriger cette conclusion, car les adjectifs de couleur sont très fréquents et représentent une thématique centrale dans l'œuvre (voir chapitre 3 et 4).

La couleur *russet-of-morning-skinned* fait appel à des associations inter-textuelles, plutôt que sémantiques.

Brown-as-dawning-skinned (*russet-of-morning-skinned, tawny-as-dawning-skinned*): Plate 320 sq, *OET* 125: "The Loss of the Eurydice".

And russet-of-morning-skinned / With the sun, salt, and whirling wind.(22-23. a)
And tawny-as-dawning-skinned / With the sun, salt, and whirling wind.(22-23.b)
And brown-as-dawning-skinned / With brine and shine and whirling wind.(22-23.c)

L'hésitation porte sur le teint de la peau du matelot exposée au soleil, aux embruns et au vent marin. La genèse du composé a un double intérêt: d'abord, l'hésitation au niveau de l'écriture montre que l'oeil interne de l'artiste s'est arrêté sur une partie anatomique d'un jeune marin retrouvé noyé, un rescapé du naufrage. Ensuite, les variantes indiquent la grande sensibilité du poète envers les couleurs. Les constellations anatomiques et chromatiques sont deux champs sémantiques majeurs formés par les composés.

De toute évidence, les adjectifs *russet*, *tawny* et *brown* font partie du même champ sémantique. Hopkins était fasciné par la couleur brune et ses variantes chromatiques qu'on retrouve associée à l'eau et à l'aube. *Russet* est une reminiscence shakespearienne bien connue:

But look, the morn, in russet mantle clad
Walks o'er the dew of yon high eastward hill. (Hamlet I.1).

L'allusion était peut-être trop évidente pour Hopkins qui a préféré ensuite la rime interne *tawny/dawning*. L'adjectif *tawny*, une forme altérée de tanny, provient du français 'tanné' qui dénote la couleur brune de l'écorce d'un chêne. Le surcomposé *tawny-as-morning-skinned* est donc un hybride formé de racines romano-saxonnes. Intuitivement ou non, Hopkins tend à rejeter les racines romanes, c'est une caractéristique évidente de son lexique. *Brown* est le candidat retenu pour deux raisons familières: le choix d'une racine anglo-saxonne et monosyllabique et d'un adjectif qui vient renforcer le réseau lexical de *brown* et ses dérivés. Quelle que soit la difficulté que pose l'interprétation des lexies complexes de l'auteur, les racines qui les composent sont toujours des plus simples. Le choix de *brown* en lieu et place des moins courants *russet* ou *tawny* vient nous le rappeler. La genèse de ce syntagme composé révèle la préférence de Hopkins pour les mots anglo-saxons, monosyllabiques sans effet de diction poétique.

La peau burinée du marin qui fait l'objet du composé précédent inaugure le champ sémantique des composés anatomiques. On a déjà vu l'importance du cheveu. Les images du bras ou de la jambe sont également récurrentes à un tel point que Hopkins peut être appelé le poète du corps physique autant que le poète de la motilité des choses. *Knee-nave*, *lionlimb*, *wring-world (right foot)*, *womb-of-all* concernent le corps.

knee-nave (*knee-bank*, *kneebank*) : plates 486-487, *OET* n° 169: "Harry Ploughman".

[...] *the scooped flank;*
Rope-over thigh; knee-bank; and barrelled shank-
knee-nave

Le sonnet "Harry Ploughman" est le blason d'un corps en mouvement. Il pose le problème de la représentation d'une dynamique anatomique par le langage poétique. La

beauté mortelle, que Hopkins redoutait, se sémiotise ici dans la force musculaire et la grâce rustique du laboureur. Le travailleur devient un travailleur céleste glorifiant Dieu par son geste (c'est du moins l'interprétation chrétienne que l'on donne au poème, il y a sans aucun doute des tensions d'une autre nature): *Smiting on an anvil, sawing a beam, whitewashing a wall, driving horses, sweeping, scouring, everything gives God some glory if being in his grace you do it as your duty.*[55]

Knee-nave et son précurseur *knee-bank* sont des composés métaphoriques où le comparé précède le comparant. Le trait d'union représente le lien implicite à toute métaphore. L'originalité de ce nom composé repose sur l'ordre de racines. En général, dans les composés métaphoriques lexicalisés la racine modifiée référentielle est comparée à la racine modificatrice qui est métaphorique. Valerie Adams sous la rubrique 'resemblance' introduit ces composés ainsi: 'In these examples, the first element denotes something to which the referent of the second is compared'.[56]. Elle donne ensuite de nombreux types de composés lexicalisés qui impliquent une 'image': 'handlebar moustache', 'tiger-lily', 'harelip' 'frogman', 'rapier wit', 'egghead' etc. (notons, incidemment, la grande variété des liens de similitude).

Hopkins inverse l'ordre canonique: le thème ou le comparé précède la métaphore ou le comparant (cf. *foam-fleece* et *cloud-puffballs*). *Knee-nave* peut se paraphraser 'the knee looks like the nave of a wheel' et *knee-bank:* 'the ploughman's knee looks like a mound or a hill'. Cependant, le renversement de l'ordre habituel ne pose aucun problème de compréhension parce que le lecteur sait que l'isotopie thématique première est le corps humain et qu'elle est recatégorisée en une isotopie secondaire dont les termes appartiennent au champ lexical de l'outil ou l'objet technique du poème: *hurdle, rack, scoop, rope, nave* et *barrel* . Le lecteur interprète la syntaxe en fonction de ces repères sémantiques.

L'ordre est motivé pour la rime interne */knee-bank/* et */barrelled shank/*. Dans deux versions manuscrites, Hopkins a ajouté en accolade *knee-nave*, sans rejeter *knee-bank*. Le choix éditorial est difficile, mais *knee-nave* fut retenu par Bridges et ses successeurs. MacKenzie donne les deux versions dans l'*OET*. *Knee-nave* s'inscrit dans le champ métaphorique de l'outil alors que *knee-bank* présente une comparaison étrangement hyperbolique et incongrue dans le contexte de la première strophe. Cependant, *bank* dans son acception de 'monticule de terre' est parfaitement approprié dans le contexte plus large du sonnet, où le laboureur est essentiellement perçu comme fondu et moulé dans la terre.

La variante est motivée par un impératif d'ordre structural: *nave* participe à la structuration de l'imagerie technique qui transpose le corps de Harry Ploughman en outil ou instrument parfaitement adapté à sa fonction: le corps épouse la fonction (notons que

---

[55]SD, 240.

[56]Valerie Adams, *An Introduction to Modern English Word-formation* (London: Longman, 1973).

Mariani donne à *nave* le sens de 'nef' et pense que le corps du laboureur est partiellement comparé à une cathédrale gothique). L'impression d'une mécanique humaine est apparemment déshumanisante et tend à mettre une distance émotive entre le lecteur et le sujet-objet. Mais, il faut se souvenir de la théorie de Gerard M. Hopkins qui suggère que toute la nature est mécanique, mais qu'elle contient en elle ce qui se situe au-delà de la mécanique[57]. Harry Ploughman est la marionnette de Dieu. Le sonnet illustre assez bien cette idée, somme toute primitive, d'une créature issue de la matière brute qui doit son anima au pneuma de Dieu, mais l'écriture déshumanise le personnage. Hopkins éprouve une certaine difficulté à entrer en sympathie avec les hommes; les métaphores de "Harry Ploughman" le prouvent. Le divin par contre est un corps cosmique qui entre en contact avec le sujet avec une certaine violence.

Lionlimb (*lion-foot*, *lionfoot*, *lion hand*): Plates 456-457-459, *OET* n° 159: "Not, I'll not, carrion comfort,Despair,...".

Avant d'écrire *lionlimb*, Hopkins a hésité entre *lionfoot* et *lion hand*. Le premier correspond sans doute à l'image d'origine qui reprend *wring-world foot*. Le mot suggère la terrible patte du lion de Juda. La main lionne représente un montre fabuleux mi-humain, mi-animal, une image mythologique. Le choix de l'hyperonyme *limb* qui englobe *hand* et *foot* laisse planer l'ambiguïté tout en créant un composé allitératif euphonique, quoique sur l'axe syntagmatique, *lionlimb* soit une reprise anaphorique de *wring-world foot*. Il est possible que *lay a lionlimb against* soit analogue à 'lay a hand on', car souvent Hopkins forge des lexies composées locutionnelles par analogie (comme l'expression *world without event* dans "In Honour of St Alphonsus Rodriguez", inventée sur le modèle liturgique figé 'world without end'). La création poétique implique un processus double et paradoxal: figure libre sur une figure imposée ou liberté dans la contrainte. Dans l'originalité hopkinsienne et sa logique de l'extrême, aucune concession n'est faite au libre cours de l'inspiration et l'imagination, facultés dangereuses quand elles sont incontrôlées. La patte cosmique broie le monde:

Wring-world (*wring-earth*): Plates 456-457-459, *OET* n° 159: "Not, I'll not, Carrion Comfort, Despair...".

Yet why thou terrible, wouldst thou rock rude on me (5a)
Thy wring-earth tread, launch lion-foot on me? Why wouldst thou scan [...] (6a)

[57]LI, 281.

Yet O thou terrible, why wouldst thou rude on me (5b)
Thy wring-earth tread rock, launch thy lionfoot? Why wouldst thou scan [...](6b)
Thy wring-earth right foot rock? launch a lion hand on me? scan [...] (6c)
Thy wring-earth right foot rock? launch thy lion hand? or scan [...](6d)
Thy wring-earth right foot rock? lay a lionlimb against me? scan [...](6e)

But ah, but O thou terrible, why wouldst thou rude on me
Thy wring-world right foot rock? lay a lionlimb against me? scan [...] (6d)
wring-earth

Wring-world est un syntagme verbal adjectivé. Hopkins n'a substitué *world* à *earth* qu'en dernier recours pour l'allitération. Le manuscrit met les deux formes en accolade, ce qui prouve que Hopkins n'avait pas encore choisi la version définitive. Le poète savait la différence entre la terre et le monde. *World* est plus abstrait et se rapporte surtout à l'espace temporel de l'homme (c'est d'ailleurs le sens étymologique du mot qui à l'origine est une forme composée: "wer+eld" anglo-saxon pour 'âge de l'homme'). *Earth*, la matière avec laquelle le corps de l'homme fut façonné (selon la genèse) et le symbole quasi-universel de la femme-mère est inclus dans *world*: Hopkins a choisi l'hyperonyme au profit de l'hyponyme, le tout viril à la place de la partie féminine. Le monde revêt une signification toute particulière pour Hopkins, dans la tradition de St Jean[58]. Il englobe toute la création, écho cosmique du verbe. *Wring-world right foot* se lit à de multiples niveaux dus essentiellement aux homophones 'ring'/'wring'. L'animal gigantesque balance son pied droit (ou pied juste?) sur le corps du désespéré, comme le fait un félin quand il teste ce qu'il reste d'énergie dans une proie agonisante. L'observation est objective, car le mouvement de la patte est finement rendue dans *right foot rock* comme si Hopkins, tel un zoologue, connaissait le comportement animal. *Wring-world* semble à priori une autre image qui entre en conflit avec *rock*. L'idée d'enlacement et de torsion s'accomode mal avec le pied fût-il gigantesque. *Wring-world* suggèrerait plutôt des mains, des bras ou un serpent. Mais le balancement d'un pied monstrueux sur un corps épuisé peut aussi lui infliger une torsion. La patte toute-puissante de Dieu vrille le monde à l'agonie: vision apocalyptique très victorienne.

Le composé fut choisi en fonction de ses multiples associations lexico-sémantiques, comme l'explique William Page:

> At first, *wring* in *Thy wring-world right foot rock* seems only to mean that God's power controls the world. But this meaning is immediately accompanied by other meanings, similar to but different from the first. *Wring* suggests both twisting and turning, which

[58] 'In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God.' (St John, 1:1-3)

associates it with the rope image in line two (*not untwist...these last strands of man*') and with the storm image in line eight (*in turns of tempest*). Thus, *wring* is part of the differentiation of twisting images and part of the network of images for grace which interlace the poem. *Wring* is also a homophone for *ring*, suggesting that God's foot or God himself rings the world both because he encircles it and encompasses it and because he as his creator makes it ring with sound. In addition to these possibilities, *wring* is linked with *world*. The world has been wrung both in that it is twisted and coiled (*that coil*) by man's and Satan's disobedience, and that it is dried out and therefore left without the healing properties of God's grace. *Wring*, then, is discriminated into its parts, each of which not only describes the '*world*' but also contributes to the divisions and subdivisions of the speaker, a process which is necessary for the speaker's discoveries of himself and God.[59]

Un autre interprétation vient renforcer la polysémie de *wring-world*: '[...] Then suddenly and without transition he again sees himself wrestling with an incubus, which mangles him beneath a monstrous heel capable of wringing tears and blood from a whole world [...].'[60]. Le sémantisme multiple des composés hopkinsiens est à l'origine de la richesse herméneutique des poèmes, mais est également à la source des théories déconstructionistes qui y voient d'abord l'échec d'une écriture trop polysémique pour structurer le monde et le sujet, puis la tendance du texte hopkinsien à s'autogénérer. Cette théorie semble, à première vue, s'opposer à l'art hopkinsien pour lequel le mot n'est ni subjectif, ni arbitraire, mais révélateur du monde et du dessein profond de Dieu. Un composé comme *wring-world* représente à lui seul une métaphore de la vision hopkinsienne du monde. Le mot possède une unité sonore et une multiplicité sémantique: le 'dappled word' qui fait écho au 'dappled world', le multiple dans l'un. Hopkins recherche sans cesse l'unicité dans la différence.

Si deux mots différents riment, ils entrent aussi en résonance sémantique : '[...] an elaborate system of interrelated reverberations.'[61] *Wring* et *world* s'attirent parce que précisément le monde en entrant dans le péché est entré dans un état de torsion spatiale et temporelle (l'idéophone 'w' suggère 'a warp').

Hopkins et Dieu sont impliqués dans un combat corporel, comme l'indique le champ lexical: *rude*, *rock*, *lay against*, *coil*, *kissed*, *rod*, *lay with*. Pour Hopkins, battre et aimer sont des activités indissociables. L'aimée est aussi une proie que l'on enlace et que l'on laisse pour morte. Mariani a perçu le sous-texte ainsi que le jeu phonétique dans *wring-world* (ring of the world) où le corps à corps se déroule:

---

[59]William Page, "Hopkins's 'No worst, There's None,'" *Victorian Poetry* 14 (1976): 76-9.

[60]W.H. Gardner, *A Study*..., 334.

[61] J. Hillis Miller, *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers* (Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1963) 284.

[...] The questions at once show the anger of someone deeply frightened, something of the erotic admiration for a champion (especially in the triple sighs), and pervading tone of respecting awe [...] it is God's foot which rolls the supine wrestler back and forth in that ring-world ('wring-world) of the wrestlers. [...].[62]

Si la force virile est objet d'admiration dans les poèmes de maturité, l'attribut féminin est dévalorisé:

Womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all (nombreuses variantes): Plates 474-477, *OET* n°167: "Spelt from Sybil's Leaves".

Ici, c'est tout le deuxième vers qui a été remanié 8 fois et les variantes concernent essentiellement les formes composées:

Evening, dealing the dark down, time's drone, sullen hulk-of-all, hearse-of-all night. [...] (2a)

Evening, dealing the drone-dark down, hollow hulk-of-all, home-of-all, hearse-of-all night. [...] (2b)

Evening, strained into dark, dronedark, womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night. [...] (2c)

Evening strains to be dark, to be dronedark, womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night. [...] (2d)

Evening straining to be time's-well, world's-pit, womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night. [...] (2e)

Evening strains to be time's den, world's delf, womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night. [...] (2f)

Evening strains to be time's hush, world's heaven,
time's harbour,
time's dock, world's den, doom-of-all, womb-of-all, hearse-of-all night. [...] (2g)

[62]Paul Mariani, *A Complete Commentary*, 231.

Evening strains to be time's vast, womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night. [...] (2h)

La vision d'un soir métaphorisé en nuit du dernier jour est un exemple d'un thème victorien[63] vu au travers du prisme de l'imagination originale de l'auteur. Elle s'ancre dans l'observation scientifique du réel, comme le ferait un astronome. Les lumières particulières et les phénomènes visibles d'un crépuscule d'octobre tiennent essentiellement de l'observable et ne laissent rien à la transgression des lois physiques et optiques. Pour Hopkins, voir les détails du réel, être un observateur réaliste de la nature, est une caractéristique du génie poétique. Mais sa langue est celle d'un poète, rythmée, oratoire, métaphorique, formelle, aux multiples effets de miroirs et aux multiples échos sonores: elle est *poésie considérée comme une opération inverse de celle qui a conduit au langage univoque et uniforme*[64] donc contraire à une langue scientifique. Cet étrange mélange d'observation réaliste et d'effet d'enchantement musical donne toute son originalité à l'imagination hopkinsienne. C'est le cas de "Spelt from Sybil's Leaves": un crépuscule automnal réaliste est véhiculé par une magie verbale de résonances.

La première version du deuxième vers contient trois nominaux apposés avec amplification progressive de chaque syntagme par pré-modification: *dark→drone→night/* [the]*dark→*[*time's*]*drone→*[*sullen hulk-of-all, hearse-of-all*]*night*. Cette structure accumulative est une technique classique du style hopkinsien. Allié au rythme 'sprung' de huit accents et la césure après *drone*, l'effet de l'avancée progressive de la nuit qui se double de la peur primitive qu'elle inspire est particulièrement efficace. Pourtant Hopkins a modifié ce premier vers 8 fois, et l'on sent - peut-être à tort - une grande frustration à la source de la création. Deux syntagmes apposés furent d'abord réunis en un seul composé: [*dark*], [*time's drone*]⇒[*drone-dark*], ce qui démontre que les structures composées de Hopkins ont une genèse qui ne peut être recouvrable par le biais d'un ensemble fini de rapports sémantiques. *Drone-dark* est formé de deux racines allitératives et métonymiques issus d'un lien syntaxique d'apposition. Techniquement il s'agit d'un dvandva nominal, dont le nom modificateur suggère le nom modifié par un lien associatif de type métonymique: l'indifférenciation chromatique *dark* suggère l'indifférenciation phonique *drone*. Mais si nous n'avions pas eu la lumière des manuscrits, il aurait été impossible de déterminer pour certain ce rapport, qui serait sans doute perçu comme de type [v°+n]. Mais Hopkins, en préférant *strain* à la place de *deal down* comme pour renforcer la difficulté de dessiner le

---

[63]"By the late eighteen-fifties, when Hopkins was still a schoolboy at Highgate, and Dixon was at Oxford writing his threnodic essay on tenth-century Christianity, the outburst of apocalyptic warnings had become a torrent, issuing from prophets of every religious and professional persuasion.'(Alison G. Sulloway, *Gerard Manley Hopkins and the Victorian Temper*, 166)

[64]Paul Valéry, *Oeuvres Complètes* (Paris: Edition de la Pléiade, 1974) 1125.

soir (*deal down* suggère 'dispenser', 'distribuer'), dut recourir à la répétition pour garder le rythme: *dark, dronedark*. Le composé associe le monochrome *dark* au monotone *drone*. La nuit des temps annule (*drone* fait écho à *drown*) les différences chromatiques et phoniques qui donnent aux choses (*dappled things*) leur beauté originelle.

Hollow hulk-of-all devient *womb-of-all*. L'archétype du navire (*hulk*) comme ventre gestatif ichthyomorphe (cf. Jonas et le baleine) est le lien sémantique qui connecte *hulk* à *womb*. Mais la quatrième version ne satisfit pas Hopkins et le poète exploite alors le champ lexical de la cavité. *Dronedark* devient successivement *time's well, world's pit, time's den, world's delf, time's hush, world's heaven, time's harbour, time's dock* et *world's den*. Le point commun de ces formes reste l'union du temps et de l'espace qui s'annihilent dans une cavité (*well, pit, den, delf* sont des variantes de 'hole' - hell -). L'obscurité annihile le temps et l'espace, mais il peut aussi annihiler la parole ou la musique (*hush*). Les mots *harbour dock*, plus positifs et victoriens pour désigner la demeure après la mort ne conviennent pas ici. Hopkins rend visible le chaos originel et la fin des temps du point de vue du damné, car le prêtre jésuite s'est toujours curieusement associé aux bannis du royaume éternel. Mais c'est sans doute son exil à Dublin, ressenti comme un damnation terrestre, qui lui suggérait ces pensées funèbres et baudelairiennes. Hopkins, le poète catholique de la lumière, du jour et de l'élévation aérienne, se rapproche dans ce sonnet du catholicisme de Baudelaire tourné vers les ténèbres, à jamais conscient de ce que l'homme maudit a perdu, condamné à un gémissement éternel: *thoughts against thoughts in groans grind*. Le poème inaugure la fin de la création poétique provoquée par l'exil à Dublin. Temporairement le composé *doom-of-all* a remplacé *home-of-all*, car habilement il présentait une transition phonétique entre l'allitération alvéolaire plosive [d] et la syllable formée d'une voyelle longue [u:] et d'une consonne bilabiale [m]: [d]en,[d]ock→[d][u:m] →w[u:m]. Hopkins finalement a conservé *womb-of-all* et n'a gardé qu'un seul groupe nominal avec cinq prémodificateurs: un cas génitif (*time's*), un adjectif épithète et trois syntagmes adjectivés: [*time's*]|[*vast*]|[*womb-of-all*]|[*home-of-all*]|[*hearse-of-all*] *night*. Les trois demeures chronologiques de l'homme, utérus, maison, et bière deviennent une, comme dans *warm-laid grave of a womb-life grey* ("The Wreck of the Deutschland"). La naissance, la vie et la mort s'unifient et se fondent en une nuit éternelle et sans limites. Il n'y a plus rien: Chronos, Topos, Eros et Thanatos ne se distinguent plus. 'All' est souvent utilisé par Hopkins dans les locutions synthétiques ou les composés, car sa vision est globalisante: *all-fire, all-surfy, all-in-all, blear-all* (voir aussi le syntagme: *'the all of water'* dans "The Wreck of the Deutschland").

Hopkins aime les mots simples et monosyllabiques et les manucrits nous enseignent qu'il se plaît à les décliner et à sonder les échos intimes qu'ils entretiennent entre eux. Ses leçons de vocabulaire ne sont jamais exclusivement ludiques, elles débouchent sur une

structure la plus économique et synthétique possible. Les structures globalisantes que l'on appelle 'composés' fonctionnent comme des synthèses concrètes d'une vision complexe.

Cependant, Hopkins arrive très près d'un art verbal pur, d'un effet de 'ravissement sans référence au réel' pour citer encore Paul Valéry, car ses longues suites de mots composés relèvent d'une magie musicale qui éclipse le sens référentiel ou allégorique.

Hopkins est un poète à la recherche d'une langue poétique de l'absolu - mallarméenne peut être - en distillant les échos, les correspondances subtiles entre les mots et les petites mélodies verbales: *goldnails and gaylinks*:

Gaylinks (*gaylatchets*): Plate 355, *OET* n°136: "Cheery Beggar".

When the air was sweet-and-sour of all that fineflour of
those goldnails and gaylatchets hung upon the lime; (5a)

When the air was sweet-and-sour of the flown
fineflour of those goldnails and their gaylinks that hang along (upon) a lime; (5b)

Le passage de *gaylatchets* à *gaylinks* relève de connexions phonétiques (*gay-l-*), sémantiques (ici synonymiques puisque *links* et *latchet* ont un sème commun: 'l'attache'), morphologiques (Hopkins préfère toujours une racine monosyllabique) et étymologiques (*latchet* du français 'lacet' est la racine romane; *links* la racine anglo-saxonne et scandinave: Hopkins préfère le mot saxon). Ainsi, on retrouve la préférence de l'auteur pour un lexique aux sonorités claires, alors que les mots de la branche gréco-romaine (d'un peuple comme les français) présentent, comme l'a senti le poète Paul Valéry, un 'affaiblissement des consonnes et assourdissement des voyelles'[65].

C'est toujours dans les fragments que la création lexicale devient très productive. On peut aussi noter que Hopkins est inspiré par les arbres: après les peupliers, voici les tilleuls. Leurs étamines d'or (*goldnails*) et leurs bractées guillerettes (*gaylinks*) disséminent dans l'air estival le pollen (*fineflour*).

Les trois composés ont la même forme et la même fonction lexicale: ce sont des syntagmes adjectif+nom reliés par soudure (une sorte de structure méta-analytique appelée 'agglutination'[66] en lexicologie) et il remplace par substitution métaphorique des lexies savantes:

[65]Paul Valéry, *Oeuvres Complètes...*, 1124.

[66]Plus précisément, l'agglutination est une erreur de segmentation entérinée par l'usage (par exemple 'an ewt' qui est devenu 'a newt').

attribut+métaphore	mot savant
Fineflour	pollen
Goldnails	stamens
Gaylinks	bracts

Cette méthode lexicale est propre aux enfants qui tendent à remplacer un mot inconnu par une stratégie de substitution. Hopkins, évidemment l'utilise pour des raisons différentes. Il connait le mot générique pour désigner les étamines, les bractées etc...mais un poète n'est pas un botaniste. W.A.M Peters a analysé, à sa façon, cette stratégie lexicale hopkinsienne:

> Hopkins strove after the most accurate expression of the inscapes he had contemplated; but it was no easy task that the poet set himself. He was faced with a difficulty at first sight unsurmoutable; and the trouble arose from the very nature of systematic language. Inscape is individually distinctive and unique, and as such it cannot be expressed in words which, with the exeption of proper names, by their very essence as lexical element of the given language, are universal terms. How is he to express the individual in terms which are representative of universals? The obvious and only solution was impracticable: the inscape of a given object being individual and unique can only be successfully expressed by a proper name, because a proper name is not applicable to anything else besides a definite inscape. But this solution was no solution, because Hopkins would have to use a language that others would never understand. Words as symbols of universals were of no use to Hopkins. [He], then adopted this way of describing the inscape of things: he made new compounds being specific marks for things.[67]

Peters définit la notion de *inscape* en tant que caractéristique(s) individuelle(s) et unique(s) d'un phénomène sensible. Hopkins le poète, selon Peters, est la voix poétique de Hopkins le prêtre, l'artiste de Dieu qui doit décrire les *inscapes* du monde afin de rendre manifeste la beauté divine des choses. Le mot *inscape* peut être également compris comme une perception intériorisée d'un motif externe ou d'une fixité, une sorte de géométrisation du monde[68] .

Les composés méta-analytiques *fineflour*, *goldnails* et *gaylinks* sont des clés pour l'imagination hopkinsienne et nous ouvrent un espace de constellations d'images ou de schèmes qui appartiennent au système des choses du poète. Les racines des composés font partie du lexique mental de Hopkins et comme des molécules ou particules, s'attirent et se lient. *Flour* appelle phonétiquement 'fine' et fait écho à *meal-drift* et *mealed-with-yellow*.

---

[67]W.A. Peters, *A Critical Essay*..., 107-9.

[68]On est peut-être proche d'une notion neurolinguistique d'image mentale.

Gaylinks et son précurseur *gaylatchets* répondent à *gaygangs* et *gaygear*. *Links* et *latchet* ont leur système lexico-sémantique : les *loops*, *locks*, *latch*, *brooch*, *wisp*, *cusp* et le célèbre *buckle* ("The Windhover"), le mot le plus commenté de la littérature anglaise. Les composés fonctionnent comme un index de l'imaginaire: le schème de la boucle, de la mèche, de l'accroche-coeur résonnent dans la subjectivité de l'auteur, comme nous le verrons en détail dans les chapitres suivants. Mais comme les manuscrits nous le démontrent amplement, le choix d'un mot par rapport à une gamme de synonymes est lié à sa substance phonique et articulatoire: la faveur va souvent vers le mot monosyllabique, au timbre plus clair, aux sonorités plus vives.

3.b) Substitution de deux racines

Les autres processus de remaniement interne aux composés concernent des modifications qui affectent les deux racines lexicales: (1) *grimstones* → *heavengravel* et (2) *moorland* → *heavenfallen*. Exceptionnellement, des racines polysyllabiques sont choisies.

(1)

Heavengravel (grimstones): Plate 320 sq., *OET* N° 125:"The Loss of the Eurydice".

Le premier manuscrit est perdu et il nous reste la copie que Bridges a écrite de sa main et qu'il a corrigée à la lumière des commentaires épistolaires de l'auteur. Ainsi *heavengravel* a remplacé *grimstones*: La première version de la strophe était:

A beetling baldbright ~~rack~~ thro' England
Riding: there did stroms not mingle? and
Hailropes hustle and grind their
~~Grimstones~~? Wolfsnow worlds of it wind there?

A propos de *grimstones* Hopkins écrivit à Bridges la note suivante: "about 'grimstones' you are mistaken. it is not the remains of a rhyme to 'brimstone'. I could run you some rhymes on it. You must know we have a Father Grimstone in our province".[69] Hopkins, comme d'autres poètes qui font de la création lexicale la marque de leur originalité, peut être facétieux et *'grimstones*, que l'on pourrait croire être modelé par analogie sur 'brimstones', fut en fait suggéré par le nom d'un Jésuite 'Father Grimstone'. Hopkins donne une leçon de modestie aux experts qui pensent tout expliquer par la théorie. La lecture des manuscrits à la lumière des explications prodiguées par l'auteur doit

[69]LI, 54.

nous rappeler que la création poétique est souvent réfractaire aux grandes théories: la néologie est souvent l'enfant de la circonstance, inspirée accidentellement dans un contexte auquel le lecteur n'a plus accès.

Heavengravel remplace *grimstones* sans explication apparente, sauf que *heavengravel*, vient renforcer le champ lexico-sémantique des composés avec *heaven* comme racine:

Heaven-fallen	Epithalamion	And with heaven-fallen freshness
Heaven-flung	Wreck	The heaven-flung,...Miracle-in-Mary-of-flame,
Heavengravel	Eurydice	Hailropes hustle and grind their heavengravel?
Heaven-handling	Carrion Comfort	The hero whose heaven-handling flung me.
Heaven-haven	Wreck	The heaven-haven of the reward.
Heaven-roysterers	Heraclitean Fire	Heaven-roysterers, in gay-gangs they throng.
Heaven-vault	St Winefred	Heaven-vault fast purpling portends.

Comme nous le noterons à maintes reprises, les composés forment des systèmes lexicaux. Le champ 'compositionnel' de *heaven* compte parmi le plus important quantitativement avec, notamment: *heart*, *self*, *fire*, *dapple*, *foam*, *hoar*, *leaf*, *fresh*, *water* et *womb*. Quand un composé est éliminé pour un autre, on constate très souvent que ce dernier comporte une racine privilégiée du lexique mental hopkinsien. Ces formes synthétiques que nous regroupons, par abus de langage, sous le terme 'composés' sont des indicateurs des thèmes de la poésie de maturité.

On peut expliquer assez facilement le processus créatif qui a généré *heavengravel*. *Stones* de *grimstones* est remplacé (par synonymie) par *gravel*. *Heaven* est substitué à *grim* non seulement pour des raisons de symétrie (*gravel* - deux articulations syllabiques - fait écho à *heaven*) mais aussi parce qu'il met en relief l'origine métaphysique des grêlons.

Heavengravel et son précurseur génétique *grimstones* nous rappellent que la grêle tout comme *the jay-blue heavens* ("The Wreck of the Deutschland") où la lumière du soleil (*God* [...], *whose smile* [...] *lights a lovely mile* - "My Own Heart") est envoyée des cieux. La conscience victorienne était fortement ébranlée par les catastrophes naturelles. La question de l'arbitraire du destin et la question de la place d'un Dieu paternel, source de tout bien dans un monde étrangement indifférent à la souffrance humaine, trouve une réponse dans les grands textes chrétiens de Tennyson ("In Memoriam") et de Hopkins ("The Wreck of the Deutschland" et "The Loss of the Eurydice"). Robert R. Boyle, S.J dans *The Thought Structure of the Wreck of the Deutschland* cite un passage de Sydney Lanier qui résume le dilemme des victoriens:

Th'indifferent smile that nature's grace
On Jesus, Judas, pours alike;
Th'indifferent frown on nature's face
When luminous lightnings strangely strike

The sailor praying on his knees
And spare his mate that's cursing God...
(Sidney Lanier, 1877)[70]

L'éclair qui frappe le marin en prière bafoue l'idée que les victoriens se faisaient de la Justice Divine autant que *grimstones* ou *heavengravel*. Mais Hopkins se place dans une perspective différente et il ne semble pas être affecté par l'athéisme scientifique. Pour lui, Dieu est violence et douceur, et cette dualité est bienvenue et nécessaire. Au centre même des *heaven compounds* est la dynamique paradoxale du divin, par delà le bien et le mal. Hopkins répond au scepticisme victorien en soulignant la souffrance et la tension que Dieu inflige aux hommes (*acknowledging thy stress*) au lieu d'essayer de l'évacuer en l'attribuant aux forces du mal. Le Dieu hopkinsien est un dieu des extrêmes, de violence et de douceur, bref un surnaturel paradoxal qui fait écho à la nature piolée des *keepings*[71] hopkinsiens.

Heaven dans les composés est un agent invisible de violence. La naissance du Christ telle que la voit Hopkins est remarquable: il est littéralement jeté sur la terre (*heaven-flung*). De même, Hopkins lui-même est jeté à terre dans un combat avec son Héros, le Christ: *the hero whose heaven-handling flung me. Heavenfallen freshness* est en quelque sorte le double positif de *heavengravel*, car si ce dernier connote le côté acéré du divin (cf. *The sharp and sided hail*), la fraîcheur tombée du ciel représente sa douceur bienfaisante:

Heavenfallen (wildmoor, moorland, heavenfall): plates 494-502, *OET* n°172: "Epithalamion".

And with wildmoor freshness ever brims, (39.a)
And with moorland freshness on and on more brims, (39.b)
And on and on with heavenfall freshness off the moorland more brings, (39.c)
And heavenfallen freshness from the moorland more brims, (39.d)
And with heavenfallen freshness, down from morland still brims, (39.c)

[70]Norm H. Weyand, ed., *Immortal Diamond...*, 333.
[71]Nous utilisons les néologismes de G. M Hopkins (*inscape, instress, bidding, sprung rhythm, keepings, outrides* etc.) sans tenter de les traduire. *Keepings* suggère décor, paysage, espace ...

Il y a ici un changement de perspective propre à Hopkins: de la terre au ciel et du statique au dynamique. D'une manière caractéristique, Hopkins est le poète du regard vers le ciel, de l'élévation. Cela est l'évidence même et on pourrait facilement citer un schème d'élévation dans chaque poème de maturité. La genèse de *heavenfallen* ne peut que renforcer cette caractéristique de la perspective spatiale du sujet lyrique qui fait écho à la perspective idéologique du poète.

Le dernier type de remaniement remplace un mot concret par un mot abstrait, substitution exeptionnelle dans la formation des néologismes:

chance-quarried (nature-quarried, self-quarried): plates 494-502, *OET* n°172 "Epithalamion".

Le sémantisme du composé *chance-quarried* est analysé dans le chapitre sur les composés synthétiques (chapitre 6). Il importe ici de noter qu'il est issu de *nature* et de *self*, ce qui tend à prouver que, d'après Hopkins, l'évolution est due non pas à une force aveugle et arbitraire, mais qu'elle est liée à la nature intrinsèque de la chose. En d'autres mots, le destin de chaque chose n'est pas dû à un hasard arbitraire, mais à la nature profonde qui guide la chose vers un but. Hopkins redéfinit le mot *chance*, il lui redonne un sens concret, c'est-à-dire une direction, quand certains philosophes victoriens le connectaient au chaos ou au non-sens. Hopkins apparaît comme le poète de l'ordre des choses et s'oppose au chaos.

Nous terminerons par un composé énigme:

Crush-silk ('silk-crush'): plate 270 - *OET* 104: "The Woodlark".

Hopkins a quelque peu hésité sur l'ordre des mots *crush* et *silk*. La première version n'est pas un composé, mais un groupe nominal adj.+nom raturé :

And cri- si- poppies aflash ...

Mackenzie suggère 'crimson silk', mais il est impossible de le vérifier. La version suivante est celle retenue par les éditeurs :

And crush-silk poppies aflash ...

Mais il existe deux autres versions postérieures:

And silk-crush poppies are on the flash ...

And silk-crush poppies aflash ...

Il est difficile de comprendre l'inversion de l'ordre, sinon par une erreur d'inattention de la part de Hopkins qui écrivait toujours sous pression, avec un sentiment de culpabilité. *Crush-silk* est un terme technique (comme par ailleurs de nombreux composés) emprunté à l'industrie textile. Il s'agit d'une forme contractée de *crushed silk*: 'soie moirée'[72]: Une étoffe de soie mécaniquement pressée au cylindre ou à la calandre pour lui donner une texture particulière que Hopkins, avec son pouvoir d'observation microscopique, associe à l'apparence des pétales de pavot.

3.c) Conclusion

Les divers remaniements internes aux composés indiquent les grandes lignes de la créativité lexicale de G.M Hopkins:

-les motivations phonesthétiques: recherche de rimes internes, assonances, allitérations, consonances et leur symbolisme. Le travail sur la substance phonique est de toute évidence la motivation principale de l'acte créateur des composés poétiques.

-les motivations sémantiques: recherche du mot concret, du sème plus dynamique et plus physique ou sensuel.

-les motivations syntaxiques: rejet de l'adjectif au profit du nom.

-les motivations morphologiques: le mot monosyllabique, d'origine anglo-saxonne est préféré au mot polysyllabique d'origine romane. Le choix est porté vers la structure qui permet une économie graphique, et plus particulièrement vers une substance phonique aux timbre et sonorités plus riches .

-Les motivations lexicales: certains mots sont récurrents (*fresh*, *heaven*) et forment des champs morphosémantiques. Les substitutions sont alors motivées par le lexique mental du poète qui 'écarte' certains mots initialement choisis. Le vocabulaire hopkinsien est évidemment un index des thèmes de son oeuvre (par exemple: la jeunesse, l'incarnation ou l'ascension).

4) Les processus de déconstruction

4.a) Introduction et problèmes orthographiques

Les processus de déconstruction concernent la 'désegmentation' des composés: un composé choisi dans une première version est 'déconstruit'. Il est réduit à un mot ou se

[72]Joseph Feeney suggère: '[...] a poppy has a crumpled-looking petal (not flat, nor really smooth-looking to the eye), therefore might well resemble crushed silk which looks crushed, crumpled (to the eye) yet feels smooth as silk.' (lettre inédite).

transforme en syntagme par un processus que l'on pourrait appeler 'déglutination des racines du composé'.

Nous commencerons par éliminer ceux qui ne sont pas clairs dans les manuscrits quant à la soudure des mots, parce qu'il est impossible de savoir si Hopkins a mis un espace entre les mots ou s'il les a soudés en forme composée. Ces cas limites sont relativement nombreux:

buglerboy→bugler boy
fondlove→fond love
winter-welkin→winter welkin

A buglerboy ('a bugler-boy', 'a bugler boy'): Plates 356-369, *OET* n°137: "The Bugler's First Communion".

A buglerboy from the barrack on the the hill (1a)
A boy : bugler, born, he told me...(2a)

A bugler boy from barrack (it is over the hill (1b)
There)- boy : bugler, born, he tells me...(2b)

winter welkin (winter-welkin) : plates 490-491, *OET* n° 170: "Ashboughs".

The smouldering enormous winter-welkin.[...] (8.a)
The smouldering enormous winter welkin. [...] (8.b)

fondlove (fond love): Plates 384-391, *OET* n°143: "Brothers".

O Harry- in his hands he has flung
His tear-tricked cheeks of flame
For fondlove and for shame.- (35-36-37a)

But Harry- in his hands he has flung
His tear-tricked cheeks of flame
For fond love and for shame.- (35-36-37b)

Fondlove appelle un commentaire. Hopkins a une prédilection pour les composés adj+nom qui dérivent d'une collocation dans laquelle il pressent une relation forte. Cette relation entre *fond* et *love* n'est pas exclusivement phonesthétique, même si la recherche

de l'effet sonore tend à devenir un maniérisme chez l'auteur. Elle est sans doute sémantique car 'to be fond of' est synonyme de 'to love'. Les relations peuvent être cependant plus profondes. On peut déceler une relation très hopkinsienne entre la racine indo-européenne de 'fond' et la conception de l'amour chez l'auteur. 'Fond', selon l'étymologiste victorien Skeat proviendrait du Sanskrit 'Faemne' qui signifie 'vierge'[73]. Or, Hopkins a toujours été fasciné par l'amour virginal des saints et des enfants. Tout naturellement, le poète perçoit une relation forte entre 'fond' et 'love' et construit un composé, signe linguistique d'une synthèse consciente ou non. Faut-il conclure que Hopkins connaissait nécessairement l'étymon indo-européen présumé de 'fond'? Evidemment non, d'autant plus que rien ne permet de croire que 'fond' (en fait le participe passé du verbe 'fonnen', dérivé du nom 'fon' - a fool) soit issu de 'faemne', via le Moyen Anglais 'fonnen'. Cependant, même si cette étymologie est erronée, il semble qu'elle fut adoptée au temps de Hopkins, homme de lettres qui avait un intérêt scientifique pour les mots et qui cherchait toujours à en exploiter la richesse étymologique. Pour preuve, en 1882, Hopkins avait traduit du Moyen-Anglais le chant médiéval "Angelus ad Virginem" (cir. 1300). Sa traduction et surtout ses notes linguistiques montrent une certaine érudition en matière de langue médiévale (il y a même une note sur l'accentuation des composés poétiques du Moyen-Anglais). Il ne faut donc pas exclure le sens étymologique de 'fond' (='pure' or 'virgin') dans le composé, en complément du sens courant de 'affectionnate'.

Dans les dernières versions, Hopkins a dé-segmenté *fondlove* en syntagme *fond love*, simplement pour des raisons rythmiques: le tétramètre requiert *fond love* de préférence à *fondlove*. La loi prosodique est toujours la plus forte; le sens prend une seconde place. Le niveau sous-jacent, ce qu'il appelle *the underthought* est structuré autour de constantes telles que la virginité ou l'angélisme et l'angoisse la temporalité corruptrice. Chez Hopkins, le Christ, les enfants, les vierges martyres et les jeunes gens donnent corps à cette plénitude virginale intemporelle.

4.b) Du composé au syntagme

Les déglutinations ou 'désoudages' des racines transforment toujours un composé en un syntagme nominal (a), adjectif (b) ou adverbial (c).

Les cas (a) sont les plus nombreux:

-innocent-minded→innocent mind.
-selfstuff→dull dough.

---

[73]Walter Skeat, *An Etymological Dictionary...*, 193.

-flame-furls→cold furls.
-warrior-days→glorious day.
-low-lull-off→low lull-off.

(b) et (c) représentent deux cas seulement qui se rencontrent dans un unique poème (avec des versions intermédiaires).

-windloft→windloose→in a winf lifted.
-barrowy-brawned→barrowy brawn→barrowy and brawny.

Innocent mind ('Innocent-minded') : *OET* 117 Plate 298: "Spring".

Innocent-minded Mayday in girl and boy ... (12 a)
Innocent mind and Mayday in girl and boy ... (12 b)

Hopkins a renoncé au parasynthétique *innocent-minded* pour lui préférer le groupe nominal *innocent mind.* Les formes du type 'adj + nom + ed' (les parasynthétiques), ne sont pas des néologismes au même titre que *flame-rash* ou *gold-wisps*, parce qu'elles portent un marqueur grammatical (-ed) et sont plutôt des structures syntaxiques que lexicales: elles sont librement formées dans le discours et apparaissent moins originales que des formes composées dont la productivité est restreinte à un registre poétique ou ludique. En outre, les parasynthétiques se distinguent des mots composés sur un point essentiel: l'accent lexical primaire porte sur le deuxième mot (le nom), ce qui phonétiquement ne les distingue pas du syntagme correspondant.[74]

Avec d'autres types d'adjectifs synthétiques (*heaven-flung* ou *dove-winged*), ils représentent 40% des adjectifs composés de l'œuvre de maturité. Au plan grammatical, ces structures composées en -ed sont toutes des conversions de compléments du nom en composés épithètes: ce 'recyclage' syntaxique de toute évidence déplace un groupe de mots d'aval en amont du nom modifié. Ce processus fait autant appel à un glissement rhématique/thématique qu'à un problème d'économie de mots ou de concision.

Les parasynthétiques correspondent à des attributs du nom comme dans le composé parasynthétique *a single-minded man* et sont des conversions pré-modificatrices issues d'un complément du nom ou d'une complétive : *a man with a single mind* ou *a man who has a single mind*, qui sont post-modificateurs. Ceci n'est pas une simple question de déplacement d'un groupe syntaxique, mais relève d'une vision différente de la fonction de

[74]Dans l'anglais contemporain le type 'adj. + nom -ed' est le processus lexicogénétique le plus productif. Le besoin de concision et l'économie graphique semblent être les motivations principales derrière la formation de ces parasynthétiques dans le discours écrit (voir Jean Tournier, *Introduction descriptive*..., 122-5).

l'attribut par rapport au nom qu'il qualifie qui est particulièrement cruciale pour la notion hopkinsienne de *inscape*[75].

Hopkins, dans ce cas, n'a pas retenu *innocent-minded* pour le remplacer par un groupe nominal: *innocent mind.* L'explication ne tient pas nécessairement à un phénomène prosodique:

Innocent-minded mayday in girl and boy.
Innocent mind and mayday in girl and boy.

Le rythme (pentamètre) est le même et la deuxième version est légèrement plus euphonique. Cependant, le premier groupe *innocent-minded mayday* personnifie une catégorie abstraite et inanimée *mayday* en lui attribuant un sème animé, *innocent mind,* ce qui pour le réalisme poétique de Hopkins, qui est d'une certaine manière en réaction contre le style romantique, n'est pas de mise. La deuxième version rétablit une homogénéité dans ces catégories : les filles et les garçons possèdent une jeunesse et une innocence que le Christ doit s'approprier, avant qu'elles ne se corrompent. *Innocent-minded mayday* n'était pas satisfaisant à un autre titre : chaque fois que ce fut possible, Hopkins préféra un nom à un adjectif, fut-il composé.

On est désormais habitué aux tendances lexicales de l'auteur. Le concret est systématiquement substitué au nom abstrait, bien que la tendance à l'abstraction soit souvent un trait initial du style, comme si Hopkins le poète, en passant d'un état textuel à un autre, écartait Hopkins, le penseur[76] . Chez Hopkins, la perception discrète des choses dans leur concrétude s'impose toujours en dernier ressort. Ce qui apparaît comme primordial à la lumière de la genèse textuelle, c'est que l'écriture poétique représente un effort ou un combat contre une dialectique communicative facile ou spontanée ou plutôt, comme le dit Paul Valéry, 'une hésitation prolongée entre le son et le sens'[77].

Selfstuff (*self stuff, dull dough*): Plates 446-446a, *OET* n°155: "I Wake and Feel the Fell of Dark...".

I am gall, I am heartburn. God's most deep decree
Has me taste bitter, and my taste is me.
My bones build, my flesh fills, blood feeds this curse (11a)

[75]La fonction des parasynthétiques est analysée en détail au chapitre 5.
[76]La critique génétique, en étudiant les procédés créateurs du texte, met en lumière (parfois) les différents états de la psyché de l'auteur, tout autant que la singularité de son écriture.
[77]Paul Valéry, *Tel quel* (Paris: Folio, 1996) 265.

Of my self stuff, my selfyeast soured. I see (12a)
The lost are like this, with their loss to be
Their sweating selves, as I am mine, but worse

My bones build, my flesh fills, blood feeds this curse- (11b)
Selfstuff and by selfyeast so soured. I see (12b)

Selfstuff, by yeast of self so soured. I see (12c)
, yeasty self (12d)

I am gall, I am heartburn. God's most ~~just~~ deep decree
Bitter would have me taste : my taste ~~is~~ was me;
Bones build~~t~~ in me, flesh fill~~s~~ed, blood brim~~s~~med ~~a~~ the curse.

Selfyeast of spirit my selfstuff sours. I see (12e)
Selfyeast of spirit a dull dough sours. I see (12f)

The lost are like this, and their loss to be (13b)
The lost are like this, and their scourge to be (13c)

Their sweating selves as I am mine but worse.(14b)
As I am mine, their sweating selves; but worse.(14c)

Les composés construits avec le mot *self* sont quantitativement les plus nombreux après ceux avec *heart*. Ils forment un réseau sémantique abstrait très particulier qui contraste avec les autres réseaux de composés qui représentent des images concrètes. La poétique du 'self' rejoint l'approche métaphysique du concept du moi dans les sermons, en particulier le concept de la prison de la subjectivité exprimée par une métaphore gustative:

> [...] when I consider my self-being, my consciousness and feeling of myself, that taste of myself, of the I and me above and all things, which is 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, andselving, this selfbeing of my own. Nothing explains it or resembles it...searching nature I taste self but at one tankard, that of my own being. The development, refinement, condensation of nothing shews any sign of being able to match this to me or give me another taste of it, a taste even resembling it.[78]

[78]SD, 123.

Chaque individu possède une subjectivité distinctive et celle de l'artiste est douée d'une telle acuité et d'une telle originalité qu'il se sent encore plus isolé et excentrique que l'homme de la rue. *Dull dough* la métaphore du corps se substitue à *Selfstuff.* Ce dernier composé est intéressant, car la matière du *self* est comparée à *stuff* qui est étymologiquement lié au latin 'stupa', la fibre grossière du lin (fr. étoffe). Le moi de Hopkins est une étoffe grossière, peu raffinée, malgré sa grande acuité et originalité. On retrouve l'image négative que le poète avait de lui-même et des êtres humains et qui se traduit au travers d'autres structures avec 'self': *Soul, self, come, poor jackself* [...]. ("My Own Heart") et aussi *to his own selfbent* [...]. ("Ribblesdale"), où l'égo de l'homme victorien est représenté tordu comme le serpent du mal. *Dull dough* est une image plus biblique et plus concrète que *selfstuff* et complète l'allégorie du corps mélancolique esquissée par *selfyeast of spirit* (voir cette entrée plus haut).

Les deux substitutions lexicales caractéristiques de la formation des composés dans l'écriture de Hopkins, le nom concret pour l'abstrait et le nom pour l'adjectif, trouvent des contre-exemples dans les syntagmes *cold furls* et *glorious days* qui remplacent des composés d'une version antérieure *flame-furls* et *warrior-days.*

cold furls (flame-furls): plates 486-487, *OET* n° 169: "Harry Ploughman".

[...] *his frowning feet lashed! raced*
With, along them, cragiron under and flame-furls, (18a)

[...] *his frowning feet lashed!- raced*
With, along them, crag-iron under and flame-furls, (18b)

[...] *his frowning feet lashed lashed! raced*
With, along them, cragiron under and cold furls, (18c)

L'altération n'est pas caractéristique parce qu'elle combine trois processus atypiques chez Hopkins. D'abord elle déconstruit un composé allitératif *flame-furls*, alors que Hopkins tend systématiquement à construire ces structures. Ensuite elle substitue un adjectif à un nom, ce qui est contraire à la pratique de Hopkins. Enfin, elle déconstruit une oxymore *flame-furls* (la terre alliée au feu) typique de l'imagination paradoxale de l'auteur, poète alchimiste parmi les victoriens. *Cold furls* apparaît comme essentiellement dépouillé d'effets stylistiques auquels Hopkins nous avait habitué dans la période antérieure à "Harry Ploughman". Hopkins a probablement senti l'extrême violence syntaxique de ce long sonnet et il a en conséquence supprimé des composés qui rendaient le style encore plus

atypique. C'est d'ailleurs le poème qui, quantitativement, déconstruit le plus de composés: *barrowy-brawned* et *windloft* sont aussi 'désoudés' en syntagmes.

barrowy brawn (*barrowy-brawned, barrowy and brawny*): plates 486-487, *OET* n° 169: "Harry Ploughman".

[...] *Each limb's barrowy-brawned thew* (6a)
That onewhere curded, onewhere sucked or sank-
Soared or sank.-

[...] *Each limb's barrowy brawn, his thew* (6b)
That onewhere curded, onewhere sucked or sank-
Soared or sank.-

[...] *Each limb's barrowy and brawny thew* (6c)
That onewhere curded, onewhere sucked or sank-
Soared or sank-

Ici, les versions successives ne concernent pas la métaphore. Le trope du muscle-monticule compare implicitement le laboureur à un géant et introduit un nouveau thème: celui de la nature-corps gigantesque, esquissé déjà dans *knee-bank*. La syntaxe nous intéresse plus particulièrement. Hopkins hésite et ne fait pas de choix définitif: le texte est instable et Mackenzie choisit de donner les deux alternatives des manuscrits 1 et 3. La version envoyée à Dixon (MS2) en décembre 1887 pourrait être la définitive, car les corrections de la main de Hopkins du manuscrit 3 (inscrit dans l'album B) ne peuvent être datées. Hopkins (à partir d'août 1884) consignait ses dernières corrections dans l'album B qui est généralement considéré comme celui faisant autorité. Nous suivons ce principe adopté, entre autres, par Mackenzie. Le composé *barrowy-brawned* serait la première variante et *barrowy brawn* la dernière. Au niveau morphosyntaxique, ceci est en accord avec la pratique hopkinsienne de préférer le nom à la forme adjectivée. Ainsi, le groupe nominal *Each limb's barrowy-brawned thew*, formé d'un nom *thew* prémodifié par deux groupes: un groupe nominal génitif *each limb's* et un composé parasynthétique *barrowy-brawned*. Dans les deux autres variantes, Hopkins a scindé le syntagme nominal en deux groupes apposés (variante b) et a transformé la forme composée en deux dérivés adjectifs (variante c). On peut essayer de comprendre pourquoi il a remanié la première version, sans toutefois la rejeter. L'ictus que l'auteur a ajouté sur la deuxième syllable de *brawnèd* donne au groupe *barrowy-brawnèd* une prononciation incongrue et singulière; avec l'accent métrique qui suit immédiatement sur *thew*, le rythme *sprung* devient violent. La

tension musculaire du laboureur prêt à maîtriser la charrue est certes tout aussi violente, mais l'ensemble rythmique et métaphorique de *barrowy-brawnèd* accomplit un effet de distorsion souvent associé à l'art du grotesque. Il semblerait que Hopkins fut conscient de l'effet inverse à son intention picturale (*I want Harry Ploughman to be a vivid picture before the mind's eye*[79]) qu'une telle structure impliquait. Les variantes annulent l'artifice accentuel du composé. Ceci dit, l'accent métrique est souvent placé par Hopkins sur des syllables qui généralement n'acceptent pas d'accentuation lexicale. Le problème de *barrowy-brawnèd* n'est pas sa forme syntaxique mais son accent marqué sur la dernière syllable, ce qui donne au vers un rythme heurté en raison d'un spondée final. Les variantes b. et c. plus conventionnelles, réorientent le rythme vers une scansion plus traditionnelle. *Windloft* et *windloose* ont aussi été désegmentés en un syntagme prépositionnel *in a wind lifted*:

windlaced (windloft, winloose): plates 486-487, *OET* n° 169: "Harry Ploughman".

[...] *curls*
Wag or crossbridle, windloft or windlaced: (14a)
see his wind- lilylocks-laced-;

[...] *curls*
Wag or crossbridle, windloose or windlaced- (14b)
see his wind- lilylocks-laced-

[...] *curls*
Wags or crossbridle, in ~~with~~ a wind lifted, windlaced- (14c)
~~see him~~: wind- lilylocks-laced-;

Il est difficile d'expliquer la raison de ces différentes versions. En 1883, Patmore avait reproché à Hopkins de condenser trop d'innovations en même temps. L'influence de Patmore se fait peut-être sentir ici, car Hopkins, dans ses derniers poèmes, semble adopter une ligne plus sobre. Il faut rester prudent quant à ces évolutions stylistiques: "Epithalamion" et "That Nature is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection" sont deux poèmes ultimes, caractérisés par une grande créativité lexicale.

[79]LI, 265.

Enfin, un dernier exemple de déconstruction de composé se trouve dans "In Honour of St Alphonsus Rodriguez". La tendance hopkinsienne de substituer un nom à un adjectif est également inversée:

Warrior-day (glorious day): plates 508-513, *OET* n° 176: "In Honour of St. Alphonsus Rodriguez".[80]

And in the hero carve his warrior-day (4a)
And, on the fighter, forge the heroic day (4.b)
Record, and on the fighter, forge the day (4.c)
And, on the fighter, forge his glorious day (4.d)

Hopkins a toujours été préoccupé par les signes et leur signification et en particulier les stigmates du corps, ces marques apparentes ou cachées de la douleur. Le thème du sonnet écrit en l'honneur d'Alphonso Rodriguez est précisément les *inscapes* que les combats héroïques laissent à la postérité: les cicatrices visibles et surtout invisibles du corps meurtri. *The war within* engendre *the cry within* ("The Woodlark") du poète. Les jours de gloire (*the glorious day*) des hommes célèbres ont marqué le monde qui les commémore, mais le combat intérieur des inconnus, plus violent qu'une bataille sanglante, passe inaperçu. Hopkins, l'homme meurtri derrière le texte, s'esquisse dans ces portraits de martyrs.

Glorious day a été substitué à *warrior-day* pour des raisons de cohésion lexicale. Il reprend par anaphore le thème du sonnet *Glory is flashed off exploit*. Mais il fait aussi allusion à la gloire du Christ, l'emblème de tous les combattants pour les jésuites (St Ignace de Loyola le fondateur de l'ordre de Jésuites était avant tout un soldat).

Il est difficile de trouver un fil directeur dans ces modifications déconstruisant les structures composées. Une synthèse sous-entend des points communs, or ici il n'y en a pas, sauf peut-être la date de composition. La plupart de ces processus concernent des formations postérieures à 1895. Hopkins a-t-il évolué vers un style plus sobre à partir de la période des poèmes irlandais, un nouveau style dont un trait lexical serait une incidence moins élevée de formes composés ou synthétiques? Bridges, dans sa préface de l'édition 1918, parle d'un style plus équilibré:

> It is lamentable that Gerard Hopkins died when, to judge by his latest work, he was beginning to concentrate the force of all his luxuriant experiments in rhythm and diction, and

[80]L'*OET* donne 3 versions de ce poème, sans choisir une version définitive.

> castigate his art into a more reserved style. Few will read the terrible posthumous sonnets without such high admiration and respect for his poetical power as must lead them to search out thet rare masterly beauties that distinguish his work.[81]

Dans l'ensemble, Hopkins demeure le poète du néologisme composé et des structures synthétiques, car aucun poète n'a autant exploité la capacité de la langue anglaise à créer des formes qui agglutinent des mots entre eux par jutaposition ou avec traits d'union. Les cas où, dans diverses versions manuscrites, il préfère le mot seul à une forme composée sont rares.

4.c) Du composé au mot

Dans "God's Grandeur", Hopkins avait d'abord écrit [...] t*he Holy Ghost on our ~~bow-~~ bay-bent/ World broods...*, puis a finalement choisi *over the bent world*:

Bay-bent (*bent, bow*): Plates 284 sqq, *OET* n° 111, "God's Grandeur".

Bay-bent fait partie des variantes ajoutées en notes de bas de page que Hopkins n'a pas retenues, lui préférant un mot simple *bent* :

Because the holy Ghost on our bay-bent / World (15 a).
Because the holy Ghost on our ~~bow-~~...
Because the holy ghost over the bent / World (13b)

L'origine de *bay-bent* est probablement *bow-bent*, *bow-* étant barré sur le manuscrit. Les trois variantes pour désigner la courbure du monde représentent un point sur le fil thématique de *the bole, the burling and roundness of the world*[82]. On retrouvera *bow-bend* dans "The Windhover" et *bay* (cf. *The bay of thy blessing* dans "The Wreck of the Deutschland") est associé au bras protecteur de Dieu qui comme une baie retient la furie des eaux et contient les passions humaines. Ici l'image est différente: la rondeur du monde suggère à Hopkins un œuf que Le Saint Esprit féconde, c'est pourquoi il a éliminé *bay-bent* associé aux océans. Le monde est rond, mais aussi courbé sous le poids de ses souffrances. La variante finale, le participe passé sans terme modificateur *bent like a bay*, permet de conserver les sens variés de 'bent' :'stooped', 'bent to his own purposes' et 'perverted'. Les composés *bay-bent* ou *bow-bent* limitent en fait l'étendue sémantique de *bent* en

[81]Robert Bridges, *Gerard Manley Hopkins. Poems* (Oxford: OUP, 1918) 4.
[82]JP, 251.

introduisant une comparaison implicite : *the world is bent like a bay* ou *the world is bent like a bow*. La lecture du vers, si Hopkins avait conservé l'un ou l'autre, impliquerait des images différentes et éliminerait en tout cas la polysémie de *bent*. *Bay-bent* suggère l'image cosmogonique des premiers versets de la Genèse et *bow-bent* ferait probablement penser à 'rainbow-bent', deux thèmes que le poète ne voulait pas évoquer et qu'il développe dans d'autres poèmes. Quand Hopkins élimine un composé pour lui préférer une lexie simple, c'est souvent pour éviter l'effet particularisant (anglais 'narrowing') du composé. Une autre raison pour l'élimination de la forme *bay-bent* provient de l'accent lexical qui nécessairement porte sur *bay*, alors que Hopkins veut mettre l'accent sur *bent*. Enfin et surtout le rythme du vers (pentamètre ïambique avec contrepoint sur 'over') est perturbé par l'introduction d'un composé à la place de *bent*[83]. Dans "Epithalamion", Hopkins a préféré *light* au synthétique allitératif *light-laid*:

laid-light (light): *OET* 172, plates 494-502: "Epithalamion".

Where rafts on rafts of leaves that flake the air... (25a)
Rafts on rafts of flaky leaves float level (lie upon the light and ...)... (25b)
Rafts on rafts of flaky leaves light-laid against the level air... (25c)
Rafts on rafts of flaky leaves light, laid level on the air... (25d)
Rafts on rafts of flake leaves light, dealt so, painted on the air... (25e)
[...] rafts on rafts of flake-leaves light, dealt so, painted on air... (25f)

La méthode propre à Hopkins ne peut échapper à personne. Il s'agit de rendre *leaves* à la manière d'un peintre, avec la technique du *wordpainting* si prisée par le poète. L'adverbe *light* dans *light-laid* est transposé en adjectif dans *flaky leaves light, laid level*.... L'enjeu ici ne concerne pas le composé mais le verbe *laid* que Hopkins progressivement écarte au profit des verbes plus concret *painted* et surtout *dealt*, un verbe que Hopkins utilise avec consistance pour connoter la dynamique de la création artistique dispensée par la main divine. Ainsi, à la qualité impressionniste de *flaky leaves light-laid against the level air*, Hopkins préfère *flake-leaves light, dealt so, painted on air*, une version plus graphique, moins onirique. La genèse textuelle démontre que Hopkins lutte contre la rêverie poétique, pour une contemplation du monde toujours en éveil. Il se méfie du subjectif et se bat - contre lui-même - pour une vision objective, universelle des choses. Cette peur de la subjectivité qui transparaît dans de l'écriture sera analysée au cours des chapitres sur les noms et adjectifs composés.

[83] "God's Grandeur" n'est pas écrit en vers *sprung* qui permet la libre addition de syllabes supplémentaires qui ne comptent pas dans la scansion.

Nous terminerons ce chapitre sur les processus de genèse littéraire concernant les structures composées ou synthétiques par des phénomènes difficiles à classer parce qu'ils combinent beaucoup de modifications ou d'hésitations: (1) les processus de reformulation qui impliquent souvent un changement de champ notionnel (ou isotopie) et (2) les processus d'oscillation où l'écriture hésite mais revient à la première version.

5) Les processus de reformulation

Hopkins opère assez souvent des glissements sémantiques en remodelant ses composés sans brusque changement de *keepings* ou d'isotopie notionnelle. Cependant, en plus des formes analysées ci-dessus (*freshyouth*, *wind-wandering*, *wind-winding*, *heavenfallen*, *O-seal-that-so*, *heaven-handling* et *hung-heavenwards*), on peut citer deux autres cas précis où un changement de point de vue notionnel est opéré au cours des versions manuscrites. Cette opération est du type antinomique dans "Harry Ploughman" et associatif dans "Dogrose":

with-a-fountain's shining-shot (*with-a-wet-sheen-shot*, *with-a-wet-fire-flushed*): : plates 486-487, *OET* n° 169: "Harry Ploughman".

[...] *with-a-wet-fire-flushed furls.* (19.a)
[...] *with-a-wet-sheen-shot furls* (19 b)
[...] *with-a-fountain's shining-shot furls* (19 c)

Pour décrire l'éclat des feuillures de la terre retournées par le soc, Hopkins utilise d'abord l'expression synthétique *with-a-wet-sheen-shot*. Hopkins dynamise les effets lumineux par le biais d'un mot de son lexique mental *shot* (voir *sapphire-shot*). Puis il remplace *sheen* (trop abstrait) par l'étrange métaphore oxymore du feu au reflet d'eau (*wet fire*). Enfin, d'une manière assez caractéristique il re-dynamise et inverse l'image pyrologique en identifiant la terre à une fontaine brillante qui jaillit du sol: *with-a-fountain's shining-shot* (= shot with the shining of a fountain). Habilement, il joue sur la polysémie de *shot* ('suffused and propelled') et représente graphiquement le mouvement et l'éclat particulier de la terre fraîchement retournée. La luminosité liquide et motile est également le thème du composé *carmine dewdrift*.

The furl of fresh-leaved dogrose (1b) (*Soft childhood carmine dewdrift*) (1a): Plate 328, *OET* 127: "The furl of fresh-leaved dogrose ...".

La première strophe de ce blason du corps a été entièrement remaniée. Il est nécessaire de donner les deux versions pour remarquer que les variantes tournent autour des composés:

Première version:
Soft childhood's dewdrift down (1a)
His cheeks the forward sun (2a)
Has swarthed about with a lion-brown (3a)
Before the spring season was done.(4a)

Deuxième version:
The furl of fresh-leaved dogrose down (1b)
His cheeks the forth-and-flaunting sun (2b)
Had swarthed about with lion-brown (3b)
Before the spring was done.(4b)

Dewdrift en tant que composé n'est pas du tout évident. Il pourrait être aussi un syntagme (non soudé): *dew drift*. En effet, Hopkins, dans le manuscrit n'a pas mis de trait d'union et les mots 'dew' et 'drift' sont reliés par un filet d'encre à peine visible (MacKenzie dans son introduction[84] appelle ce trait graphique propre à l'écriture de Hopkins, un 'penlift'). Il est alors impossible de savoir si *dew drift* doit être considéré comme une structure synthétique à soudure graphique.

A l'origine, Hopkins porte son regard subjectif sur la couleur carminée des joues du sujet (probablement un enfant ou adolescent, le sujet favori des blasons hopkinsiens). Dans une veine propre au poète, la couleur rouge est véhiculée par la métaphore *dewdrift*. Le composé suit la tendance générale des métaphores hopkinsiennes: l'auteur utilise une image dynamique *drift* (notons que l'auteur avait d'abord écrit *dewdrifts*) et un notion de liquidité pour représenter un phénomème statique et chromatique. L'association de la liquidité à la fraîcheur de la jeunesse est une constante chez Hopkins. *Dewdrift* est donc doublement métasémique: métaphore dynamisante et métonymie qui associe la goutte de rosée à la fraîcheur du matin puis à la jeunesse ou à l'enfance. Pour Hopkins, le monde est en perpétuel mouvement (*mined with a motion*). Tout aspect vital se doit d'être appréhendé dans une dynamique, un élan qui s'oppose à la décélération progressive qu'impose Satan, le seigneur de la mort. Quoiqu'il n'en parlât jamais, Hopkins souffrait d'une profonde angoisse de mort (*the blight man was born for* dans "Spring and Fall"), d'où sa fascination pour les eaux brunes, les naufrages, les sacrifices des martyrs, la malédiction de la

[84]MS, 18-9.

vieillesse (*age's evils*) et son obsession pour la beauté fugitive du monde physique (*beauty's dearest veriest vein is tears, What worm was here we cry,/ To have havoc-pocked so ,see, the hung-heavenward boughs?* "On the Portrait of Two Young Beautiful People"). L'écriture poétique hopkinsienne, par sa lexicogénétique dynamisante est alors une véritable antidote à la mort, un acte d'exorcisme, et le *sprung rhythm* par son ressort même s'oppose dynamiquement à l'emprise de la spirale des anneaux de Satan, la mort personnifiée. On comprend alors que la singulière composition lexicale et le rythme nouveau du poète sont loin d'être des exercices de l'intellect, mais sont de véritables gestes physiques d'antagonisme contre l'inertie d'abord du langage non-créateur, puis de toute force d'immobilisme comme la mort. Aucun autre poète ne dégage autant d'énergie linguistique que Hopkins.

Carmine dewdrift, comme *quaking golddew* et *dewdrops, like dandled diamonds* sont des composés qui allient liquidité et mouvement. De surcroît, *dewdrift* par association métonymique fusionne jeunesse humide et dynamisme. Le glissement de *carmine dewdrift* à *fresh-leaved dogrose* ne correspond pas à une discontinuité sémantique: Hopkins, en plus du lien chromatique évident *carmine, rose*, passe de *dew* à *fresh* tout naturellement, car les deux mots - chez l'auteur - sont mentalement associés à la jeunesse, le thème de ce fragment poétique. Ici Hopkins, poète du corps pose son regard de mouche sur la joue du garçon. L'idée de rouge liquide qui coule comme la rosée sur la joue cède la place à une autre métaphore: celle du pétale (*furl*) de l'églantine au début de la floraison (*fresh-leaved*). La joue d'un garçon comparée à une églantine n'est pas une idée conventionnelle, cependant, dans l'oeuvre, la métasémie jeune homme→jeune plante est quasi-systématique. Les deux versions montrent que des agrégats d'images simples (fleur, eau, ruissellement, fraîcheur) se forment irrésistiblement autour d'un topos anatomique: la joue.

Ces deux variantes appellent un autre commentaire. La vision interne du poète voit le visage d'une manière éclatée, magnifiée et entièrement métaphorique, de sorte que l'être décrit devient surréel, impossible à concevoir autrement que par un assemblage d'images insolites. Curieusement, comme nous l'avons observé avec "Harry Ploughman", les portraits hopkinsiens opèrent des effets étranges surréels, opposés à ceux d'un portraitiste.

6) Les processus d'oscillation

Hopkins, après avoir écrit une version intermédiaire qui est toujours un composé allitératif (*heaven-huge, bare-bleak, flowerfall, mountain-mason)* retourne à la version originale.

Heaven-huge (*huge, too huge*): Plates 356-369, *OET* n°137: "The Bugler's First Communion".

Low-latched in leaf-light housel his huge Godhead (12a)
Low-latched in leaf-light housel his heaven-huge Godhead (12b)
Low-latched in leaf-light housel his too huge Godhead (12c)

barebleak (*bleak*): Plates 356-369, *OET* n°137: "The Bugler's First Communion".

How it does my heart good, visiting at that bleak hill (21a)
How it does my heart good visiting at that barebleak hill (12b)
How it does my heart good visiting at that bleak hill (12c)

flowerfall (*flower of fruit, flower, bloomfall*[85]): Plates 356-369, *OET* n°137: "The Bugler's First Communion".

[...] *Us: boyhood fretted in a bloomfall all portending* (30a)
Fruit sweet's sweeter ending;

[...] *Us: youth all fretted with the flower of fruitful an ending,*
fruit for the ending; (30b)

[...] *Us: boyboughs fretted in a flowerfall all portenting*
~~*Fruit*~~ *That sweet's sweeter ending*; (30c)

[...] *Us: freshyouth fretted in a bloomfall all portending*
That sweet's sweeter ending; (30d)

Mountain-mason (*mountain-quarrier*): plates 508-513, OETn° 176: "In Honour of St. Alphonsus Rodriguez".

But God that moulds mountain and continent... (9a)
But God that masons mountain and continent... (9b)[86]
But God, that quarries mountains, continent... (9c)
But God the mountain-mason, continent - (9d)

[85]La métaphore portée par *bloomfall* a déjà été commentée (voir *freshyouth* plus haut)
[86]Première version proposée par l'*OET*.

Wright, world-wright, ... (10e)
Yet God the mountain-mason, continent- (9e)
-Wright, earthsmith,... (10g)
Yet, he that hews out mountain, continent,... (9f)[87]
Yet God (that hews mountain and continent... (9g)[88]

Ces quatre cas démontrent que Hopkins cherche toujours, à un stade de la création poétique, les formes compactes allitératives, la musique qui cimente les mots, tendance qui confine à l'automatisme. Parfois il parvient à lutter contre cette habitude langagière, mais cela reste exceptionnel. Du point de vue de la quantité, les composés qui se forment au cours des versions manuscrites sont bien plus nombreux que ceux qui sont déconstruits ou rejetés.

7) Conclusion

L'étude de la genèse des composés dans les manuscrits esquissent les différentes fonctions stylistiques des composés poétiques de G.M Hopkins. Nous les résumons ici avant de les développer dans l'étude descriptive des catégories et types de composés qui suit.

7.a) L'analogie sonore

Il est inutile d'insister sur l'enjeu phonesthétique que représente ces formations; qu'elles soient du type composées ou agglutinées, elles offrent toujours des effets sonores qui, autant que les marqueurs graphiques du trait d'union ou de la soudure, cimentent ou unifient les mots en une forme synthétique. On peut affirmer que la composition lexicale hopkinsienne ajoute un critère à la composition lexicale de l'anglais: la juxtaposition de mots par attraction phonique. Hopkins assemble deux mots qui se ressemblent par analogie sonore, comme s'ils entraient en mystérieuse résonance.

7.b) Les enjeux lexico-sémantiques

En observant les composés se former au cours des versions manuscrites, on se rend compte que Hopkins utilise un nombre fini de mots favoris comme un peintre utilise une palette de couleurs et les associe en composés. La composition lexicale devient alors la technique privilégiée de Hopkins en tant que peintre avec les mots.

Hopkins fait preuve d'une certaine impatience avec les mots usés et statiques du vocabulaire anglais (*flaky, broidered* etc.) et invente des catégories lexico-sémantiques à

[87]La version que Catherine Phillips a retenue pour son édition OUP et la deuxième version de l'*OET*.
[88]Troisième version de l'*OET*.

l'aide des composés (*self-quained, heavengravel* etc...) qui remotivent les catégories du réel. La composition est de toute évidence le terrain privilégié du dynamisme créatif de G.M Hopkins.

L'association de mots par simple juxtaposition crée un effet métaphorique brut, une métaphore (sans lien grammatical qui révèle l'analogie sous-jacente) qui relève d'un art premier où le référent et l'image sont juxtaposés sans commentaire. Cette absence de lien syntaxique génère la polysémie ou l'ambiguïté. Certes, si Hopkins recherche consciemment le diatonisme de la métaphore vive, l'ambiguïté sémantique des composés n'est qu'un effet secondaire. Hopkins est le poète du paradoxal métaphysique mais certainement pas de l'ambiguïté voulue.

Enfin, la formation des composés nous donne un aperçu sur le découpage du réel propre à l'œil hopkinsien, une sorte de réalisme microscopique ou minutieux qui tente de décrypter le monde dans ses interstices et ses bigarrures. Mais il n'y pas de réalisme ou d'objectivisme poétique, car Hopkins transfigure immédiatement le réel aussitôt qu'il l'enserre dans son filet verbal. Les composés poétiques sont des petits poèmes en miniature qui opèrent une transfiguration instantanée du réel en surréel.

Chapitre 3

Les noms composés

1) Les composés et surcomposés: classification

Toute classification des noms composés lexicalisés est fondée sur des critères arbitraires, car aucune taxinomie, jusqu'à maintenant, n'a réussi à rendre compte de la formation de tous les composés. La plupart des linguistes s'accordent sur ce point. Citons Tournier : 'La diversité des relations sémantiques entre les termes d'un composé est telle qu'il paraît difficile d'en rendre compte de façon exhaustive'.[1]

Pamela Downing arrive à la même conclusion à la fin de son article sur la formation des composés librement formés (ou non-lexicalisés): 'It is apparent that any attempt to formalize these factors in terms of a list of possible relationships is bound to fail'.[2]

En principe, il y a deux façons de classer les composés nom+nom. La première en fonction des relations syntaxiques entre les termes, la deuxième en fonction de leurs relations sémantiques. La première méthode fut adoptée par Lees[3] avec son modèle Chomskyien. L'échec fut certain[4]. Marchand en 1969[5] a modifié le modèle tout en gardant la perspective syntaxique en attribuant à chaque terme d'un composé un rôle syntaxique S-O-A. Par exemple 'steamboat' serait selon Marchand du type S-O: 'steam powers the boat'. Ce modèle syntaxique revient à considérer les lexies composées comme des phrases en miniature. S'il peut s'appliquer à des mots lexicalisés dont le sens est fixé par l'usage et mémorisé par les locuteurs, il est plus difficilement applicable à des créations poétiques ou autres hapax qui reposent sur l'implicite, la polysémie, la motivation ludique etc.

La deuxième adoptée par exemple par Hatcher[6] et - partiellement - Downing repose sur les relations sémantiques que les référents des termes entretiennent entre eux, du type tout/partie, temps ou lieu etc. Mais les rapports extra-linguistiques ont la fâcheuse tendance à être infinis et on peut les multiplier à souhait.

Nous avons adopté une méthode de classification mixte comme celle proposée par Adams[7] dont nous reprenons les grandes lignes. En fait, malgré l'immense variété apparente des

---

[1]Jean Tournier, *Introduction descriptive à la lexicogénétique...*, 119.

[2]Pamela Downing, 'On the Creation and Use of Compound Nouns,' *Language* 53:4 (1977): 811-41.

[3]Robert Lees, 'On a transformational analysis of compounds,' *Indogermanische Forschungen* 71 (1966-1967) 1-13.

[4]'The deletion involved in moving from the deep to the surface structure in compounds...is non-recoverable...not only because any verb may have been deleted, but also because there may be a number of verbs which could have been deleted from any given compound.' Laurie Bauer, *English Word-formation* (Cambridge: C.U.P, 1983) 160.

[5]Hans Marchand, *The Categories and Types of Present-day English Word-formation.*

[6]Anna Granville Hatcher, *Modern English Word-formation and Neo-latin* (Baltimore: The John Hopkins Press, 1951).

[7] Valerie Adams, *An Introduction to Modern English Word-Formation* (London: Longman, 1973).

néologismes composés du poète, ils se ventilent assez clairement en deux catégories thématiques ou idéationnelles, chaque catégorie contenant des types assez marqués:

Catégorie I: Les dynamiques: basés sur les relations sujet-verbe-objet-circonstant: S-Vt-int-O-C[8]. La caractéristique commune à ces composés est la présence exprimée d'un procès dynamique représenté par un nom déverbal ou une nominalisation par suffixation ou dérivation synthétique. Les types sont très variés, par exemple:

(S-V): *bloom-fall*, ou *foamfalling*.

(S-V-O): *windpuff-bonnet*, ou *water-fearers* (O: *water*, V: *fear*, S: *-ers*)

(C-V): *windfalls*. Notons que dans beaucoup de cas le circonstant peut devenir instrument ou agent: 'the wind made it fall'.

(V-O): *Wring-world* (l'intérêt de ces structures est surtout syntaxique car elles illustrent le système de pré-modification propre à la syntaxe du poète[9]).

Tous ces composés dynamiques de la catégorie I forment avec les synthétiques passifs et actifs et les verbes composés une grande classe idéationnelle ou cognitive hopkinsienne: les composés et surcomposés à nexus verbal (angl. 'process compounds').

Catégories II: les relationnels: les termes du composé sont liés par des relations de type identifiant / identifié, partie / tout ou lieu, origine etc. Dans cette catégorie, le procès qui réalise la relation sémantique est implicite - plutôt du type existentiel ('be' ou 'have') mais il reste ambigu -. Par exemple, dans *rockfire*, la relation d'origine ('fire from ou out of rock') peut être diversement paraphrasée: 'fire is struck from rocks' ou 'fire is ripped out of rocks by Tom's steel-soled boots'. L'intérêt est de repérer la relation sémantique entre les termes.

a) Relation d'identité: les coordinatifs et les copulatifs (les dvandvas: type *flake-doves* ou *martyr-master*)[10]

Les termes des composés sont reliés par un relation d'identification ('A is further identified as B', 'A is also B', 'A acts as B'). Le référent est unique, mais il est exprimé par deux mots (ou plus) en écho. En sanscrit, ils sont appelés 'dvandvas'. Souvent, les termes des dvandvas

[8]Dans tous les cas l'ordre est variable. Par exemple (S-V) signifie que les termes des composés sont liés par la relation de transitivité sujet-procès, mais que l'ordre des constituants peut être soit S-V, soit V-S.

[9] Cet aspect de la composition hopkinsienne sera étudié plus tard.

[10]Bauer (*English Word-formation*, 203) distingue 'maidservant' (un appositif hyponyme de 'maid' et 'servant') et 'panty-hose' (un dvandva copulatif qui n'est pas hyponyme de 'panty' ou 'hose'). Cette subtilité ne nous semble pas être utile pour l'analyse des dvandvas hopkinsiens qui sont métaphoriques.

hopkinsiens sont reliés par une relation métaphorique. Dans ce cas, le composé associe en une lexie l'identifiant et l'identifié[11].

b) Relation d'inclusion: un terme est une partie de l'autre (*lionlimb*) et relation substance/forme (*flintflake*). Parmi les plus significatifs du corpus, ils reflètent l'intérêt de Hopkins pour la configuration formelle des choses. La plupart est métaphorique. Ces composés sont appelés déterminatifs. Nous subdiviserons les déterminatifs en composés qui renvoient aux catégories abstraites (surnaturel, création, esprit, Dieu etc.) et catégories animées ou matérielles concrètes (cloud, stars, human beings, animals). Les composés figuratifs (métaphores, symboles, etc.) feront l'objet d'une analyse détaillée.

Ces catégories ne sont en aucun cas étanches ou strictement taxinomiques. Elles ne représentent qu'une classification possible et sont facilement critiquables. Elles semblent cependant être représentatives d'une vision du monde hopkinsienne et vues sous cet angle, elles forment des systèmes relativement cohérents. Nous proposons d'analyser chaque système en arc-boutant notre étude sur la métasémie[12], car les composés qui nous intéressent sont surtout des construits figuratifs.

La première partie sera consacrée aux composés à nexus verbal (dynamiques). La deuxième, aux relationnels (statiques) qui seront divisés en trois catégories sémantiques: les dvandvas, les allégoriques (symbole et métaphore qui concrétisent une abstraction) et les descriptifs.

2) Les composés dynamiques

2.a) Types.

Sujet + nom-procès.	S-Vt-O
bloom-fall	*water-fearers*
blade-gash[13]	*windpuff-bonnet*
blood-gush	*water-blowballs*
chestnut-falls	
cuckoo-call	C-V-S
deathdance[14]	

[11]Voir Geoffrey Leech, *A Guide to English Poetry* (London: Longman, 1980) 151. Nous traduisons 'tenor' par 'identifié' ou 'référentiel' et 'vehicle' par 'identifiant' ou 'analogue'. En ce qui concerne la comparaison, nous parlerons de 'comparant' pour l'image et de 'comparé' pour le référent.

[12]Jean Tournier, *Structures lexicales...*, 118: 'On groupe sous le terme de métasémie les processus de changement de sens.'

[13] Le verbe *gash* fut lexicalisé vers 1570 à partir du nom *gash*.

[14] Nous considérons que le nom *dance* prend une force verbale 'danse'.

deathgush
heart-break[15]
limbdance[16]
nightfall
ringlet-race
raindrop-roundels[17]
searomp
seaswill[18]
song-strain
windwalks
meal-drift

windingsheets
womb-not-bearing[19]
heaven-handling[20]
lungwasting[21]
foamfalling

water-in-a-wallow

starlight-wender
heaven-roysterers
duty-swerver

C-V

windfalls
fall-gold

V-O

kill-weights
wring-world
spendsavour
treadmire
rollrock
rock-a-heart[22]

D'abord nous remarquerons que des sous-systèmes métaphoriques semblent se détacher: le système de la chute et celui du flux.

2.b) Système sémantique de la chute

Si l'on étudie ce système morphosémantique, on voit que l'enjeu de ses termes est quasiment toujours métaphorique (avec une réserve pour *chestnut-falls* qui est référentiel-littéral dans le poème "Pied Beauty"): *bloom-fall*, *chestnut-falls*, *nightfall*, *windfalls*, *fall-gold*, *foamfalling*.

La chute chez Hopkins est euphorique, promesse d'éternité[23]:

---

[15] *The heart-break* = 'those whose hearts are breaking'. Il s'agit ici d'un composé métonymique ou exocentrique.
[16] Voir remarque à propos de *deathdance*.
[17] Le suffixe *le* nominalise le verbe *round* (*go round*).
[18] *swill* ici signifie 'drench' ou 'drown'.
[19] 'infertility'.
[20] 'God's hand'.
[21] 'Tuberculosis'.
[22] *a* est épenthétique
[23] Le thème de la chute représentée sur un ton dysphorique est marginale chez Hopkins. On la rencontre dans "Spring and Fall", "Spelt from Sybil's Leaves" et "The Times are Nightfall". La mélancolie hopkinsienne diffère de la mélancolie victorienne parce que l'archétype de la chute (tombée du jour ou des feuilles d'automne etc...) est

Nothing else is like it, no, not all so strains
Us: Freshyouth fretted in a bloomfall all portending
That sweet's sweeter ending;
Realm both Christ is heir to and there reigns.
("The Bugler's First Communion")

Une fleur qui tombe est un archétype symbolisant la fin de la vie, et Hopkins utilise ce symbole dysphorique en lui donnant une valeur positive. La fleur dont les pétales, finement veinées (*fretted*), tombent à la fin du printemps grandit en un fruit sucré[24]. Le jeune clairon tombé à genou devant le prêtre est de même prédestiné à une douce maturité dans le royaume du Christ. La métaphore est tout dynamisme et toute concrétude pour véhiculer un concept abstrait: la prédestination de la chasteté à une fin glorieuse dans l'au-delà. Il y a chez Hopkins une conception du temps qui transcende la linéarité passé, présent et futur. Le découpage temporel est télescopé en un moment présent instantané. Dans l'être au présent se trame l'être futur. Cette trame est concrétisée - géométrisée aussi - par la métaphore *fretted*. La fraîcheur de la jeunesse virginale est inscrite comme une trame intemporelle dans les feuilles, les fleurs et les fruits, étapes de l'être[25]. L'image suivante illustre également le paradoxe de la chute euphorique:

[...] *and these thy daughters*
And five-livèd and leavèd favour and pride,
Are sisterly sealed in wild waters,
To bathe in his fall-gold mercies, to breathe in his all-fire glances.
("The Wreck of the Deutschland", st.23)

Les cinq nonnes, filles spirituelles de Saint Francis noyées dans les eaux en furie et unies dans la mort en une fleur à quinte-feuille[26] se baignent dans les chutes d'or célestes. *Fall-gold*

---

systématiquement associé au sacrificiel et au renouveau éternel. La séquence des Sonnets Terribles inaugure une chute vertigineuse dans la nuit, symbolique de la terreur de l'introspection que Hopkins redoutait par dessus tout.

[24] Voir aussi le commentaire de Catherine Phillips: 'Here Hopkins describes a fruit-tree suddenly altered/ruffled ('fretted'?) by the loss of its blossom, whose fall indicates that fruit is growing, a metaphor for the growing dedication to Christ within the youths.'
Catherine Phillips, ed., *Gerard Manley Hopkins* (Oxford University Press, 1986) 363.

[25] Ceci n'est pas une rigide conception de l'élection divine. Cette trame - dont la couleur symbolique est le rouge du sang et du soldat et le rose de la pêche (vers 8 et 23) - peut s'entacher de noir et d'écarlate (vers 18 et 38). Le jeune clairon est libre après tout de se fourvoyer dans la débauche.

[26] '[...] Ta dilection et ton orgueil à quinte-vie, à quinte-feuille,
Dans les vagues voraces sont scellées en soeurs,

suggère immédiatement l'idée générale d'une pluie d'or, essentiellement en raison de la métaphore verbale *bathe*. Le sous-texte shakespearien associant la pardon à une douce pluie céleste est perceptible: 'The quality of mercy is not strained, it droppeth as gentle rain from heaven' (The Merchant of Venice) comme la plupart des composés originaux de Hopkins, il est fort complexe à analyser en détail. Milward en a vu les enjeux:

> Fall-gold is another typical compound-formation of Hopkins; and it is also typically ambiguous, because of the twofold meaning of Fall. The previous metaphor of leaves suggests the meaning of autumn, as in the poem "Spring and Fall": 'Margaret, are you grieving over Goldengrove unleaving? Leaves, like the things of man...'. But the immediate context also indicates the image of the golden rays of divine mercy falling upon men from the wounds of Christ in glory, just as in Epithalamion the water of the river is described as flowing 'with heavenfallen freshness down from moorland.' [27]

Ce que Milward met en lumière c'est le réseau d'associations d'images qui se cristallisent à un niveau profond de la pensée hopkinsienne et s'expriment par le biais de la condensation propre à la composition lexicale[28]. Le chu est paradoxal. Il est déchéance et renaissance à la fois, c'est pourquoi il associe la chute végétale à la liquidité, à l'or et à la jeunesse qui sont trois sèmes constitutifs du sang christique: flux vermeil[29] versé avant l'heure. La quinte-feuille tombée dans les eaux sauvageonnes[30] refleurit dans le sang versé du ciel. Pour Hopkins la chute n'est jamais loin de la résurrection:

> [...] For him, the moments of splendor in the natural world are the very moments that enfold both phenomena, the moments of beauty in the unselving, of the gold in the fold - or, better, of the gold of the fall, a goldenfall. Creation is never far from destruction, nor growth from decay [...]. If summer ends now, then this is the time when one may find cause to hurrah in harvest.[31]

Ainsi donc c'est l'archétype chrétien du sang du Christ symbole paradoxal de la décadence féconde qui est à l'origine du chu euphorique hopkinsien. Cet archétype est en fait universel. Les sacrifices d'enfants, puis d'animaux et enfin les sacrifices ritualisés par la parole ou

---

Pour se baigner dans la pluie-d'or de Ses mercis, pour respirer dans le pur-feu de ses regards.' (Pierre Leyris, *Gerard Manley Hopkins*..., 81)

[27]Peter Milward,. *A Commentary on G.M Hopkins' The Wreck of the Deutschland* (Tokyo: The Hokuseido Press. 1968) 115.

[28]Le motif architectonique et grapho-phonique du vers participe aussi à la condensation de l'imaginaire. McChesney note l'effet travaillé du vers: "This line is almost a perfect example of 'traverse' cynghanedd' where the alliterative pattern of the latter half of the half of the line corresponds to that of the first half: **To bathe** in his fall-gold mercies, **to breathe** in his all-fire glances.[1-2-3/ 4-5-6-7] [1-2-3/ 5-4-6-7]."
Donald McChesney, *A Hopkins Commentary*..., 46.

[29]*Gold* et *red* sont associés avec le feu et le sang dans l'iconographie chrétienne. Les stigmates du Christ dans les icônes italiennes versent du feu en traits dorés. (Donald McChesney, *ibid.*, 46)

[30]L'expression est de Gaurier (Bruno Gaurier, *Le Naufrage du Deutschland*..., 23).

[31]Marylou Motto, *Mined With a Motion*..., 123-24.

le geste théâtral (dont la messe du dimanche est une relique) ne sont que des manifestations diverses de la même croyance: le liquide versé - comme le sang des femmes[32] ou l'eau de pluie - est source de fécondité et de vie.

L'on comprend mieux alors les agrégats de composés qui racontent une allégorie sacrificielle en quatre mots tels que l'étrange *Fresh-firecoals chestnut-falls* [...]. ("Pied Beauty"). Ce vers amalgame la chute végétale, le feu et la fraîcheur. Les châtaignes en tombant s'ouvrent et leur cœur prend la couleur de charbons ardents. Comment ne pas penser à une vignette qui suggère la passion du Christ?

Une des plus beaux composés métaphoriques de Hopkins est *windfalls*

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 What Serves Mortal Beauty")

Le mot *windfalls* n'est pas un néologisme, il fut lexicalisé vers le quinzième siècle pour désigner (par métonymie[33]) un fruit tombé. La métonymie s'est doublée d'une métaphore concrétisante pour renvoyer à un cadeau du ciel, une aubaine. Hopkins 're-métaphorise' le composé pour désigner les jeunes anglais esclaves des Romains[34]. Ce n'est pas seulement une belle métaphore originale. Ces têtes blondes tombées du ciel sont la source d'un événement-avènement: la christianisation des îles Britanniques. La chute est liée d'abord à une récolte[35]; les fruits tombés sont ramassés par Grégory, geste symbolisant l'ascendance après la décadence[36]. Cette récolte individuelle prend une ampleur nationale, puisque c'est tout un peuple qui fut élevé au statut de l'épouse du Christ (la christianisation ou conversion est assimilée à un mariage avec l'Epoux, le Christ[37]) (le thème de la chute inversée qui défie la pesanteur ne se limite pas

---

[32] L'impureté de la ménorrhée est essentiellement d'origine judéo-chrétienne; dans les autres mythes, la menstruation est toujours positive et féconde.

[33]Ce type de métonymie assez rare nomme le verbe pour suggérer le sujet, ou plutôt en termes sémantiques nomme le procès pour désigner le sujet affecté (ou patient). Ainsi, *windfalls* désigne d'abord 'fruit fallen in the wind', avant de désigner une aubaine. Ce processus lexicogénétique est à rapprocher de celui qui suggère l'agent par l'action: 'a sneak' pour 'someone who sneaks'. (Jean Tournier, *Introduction*..., 248)

[34]Adrian Graafe (*Création et décréation* ...., 313-4) remarque que 'les esclaves anglais sont du fruit interdit [...].' .

[35] 'Glean' comme 'harvest' sont des métaphores bibliques très prisées par Hopkins pour symboliser la récompense de la vie éternelle.

[36]Nous n'utilisons pas ce mot péjorativement, mais dans son sens latin de 'decidere', une chute, un détachement de la chose privée du contact physique qui l'ancrait dans le matériel. Chez Hopkins, cette décadence glorieuse se rapproche d'un passage de l'état physique à l'état spirituel.

[37]*And now the marriage feast begun,*

évidemment aux composés avec *fall* comme racine: il parcourt l'oeuvre poétique et se retrouve dans des construits étranges comme *hung-heavenwards boughs*).

Foamfalling est moins célèbre et donc moins étudié que les composés métaphoriques précédents parce qu'il appartient à une oeuvre inachevée, mais il n'en est pas moins extraordinaire, fantasmatique même:

> [...] *Her head, sheared from her shoulders, fall,*
> *And lapped in shining hair, roll to the bank's edge; then*
> *Down the beetling banks, like water in waterfalls,*
> *It stooped and flashed and fell and ran like water away.*
> *Her eyes, oh and her eyes!*
> *In all her beauty, and sunlight to it is a pit, den, darkness,*
> *Foamfalling is not fresh to it, rainbow by it not beaming,*
> *In all her body, I say, no place was like her eyes,*
> *No piece matched those eyes kept most part cast down*
> *But being lifted, immortal, of immortal brightness.*
> *Several times I saw them, thrice or four times turning;*
> *Round and round they came and flashed towards heaven:*
> *O there,*
> *There they did appeal.*
> ("St Winefred's Well")

Il fallait citer le passage en entier pour en apprécier toute la dynamique du merveilleux et voir le mouvement chute-ascendance qui en forme l'axe principal. La tête coupée de la vierge est comparée à une chute d'eau (*like water in waterfalls*), mais le texte saisit les yeux[38] de la jeune fille, emblème de la beauté de Winefred. La métaphorisation est complexe. D'abord le corps de Winefred devient un espace de beauté, un univers qui éclipse la beauté du monde matériel. Winefred renaît en cosmos spirituel, un soleil nouveau, une fraîcheur nouvelle tombée du ciel, un arc-en-ciel[39] nouveau. Après la cascade des cheveux liquides symbolisant le flux de la mort et les yeux baissés vers la terre symbolisant l'humilité, l'acceptation du sort et l'obéissance,

---

And lily-coloured clothes provide
Your spouse not laboured-at nor spun. ("The Habit of Perfection").

[38]Fait remarquable dans la poésie de Hopkins: les yeux du texte regardent et saisissent les yeux de l'autre. L'oeil singulier n'est pas tabou chez Hopkins (cf. *single eye* ou *airy-grey eye*), mais, par contre les yeux pluriel et leur instress (leur regard) décontenancent.

[39]Dans "The Caged Skylark" le mot *rainbow* symbolise la résurrection du corps.

l'ascendance de Winefred est manifeste d'abord par sa renaissance cosmique: St Winefred's Well est d'abord un lieu au Pays de Galles fréquenté par de nombreux pèlerins. En renaissant, la vierge se spatialise, elle offre son corps comme puits de re-générescence pour les malades alors qu'elle se refusait à céder son corps de chair à la passion charnelle de Caradoc. La métamorphose de la femme en topos qui suit le coup d'épée de Caradoc relève du merveilleux: les cheveux deviennent une chute d'eau, la tête espace et les yeux puits de sainteté. Le mythe de la femme aquatique est surdéterminé par l'icône catholique de la vierge martyre et sainte. La virginité, toujours symbolisée chez Hopkins par le sème *fresh* et son champ morphosémantique, est paradoxalement féconde, comme l'est la rosée du soir et du matin qui féconde les jeunes pousses: *foamfalling is not fresh to it* signifie que la virginité de Winefred est plus féconde encore que toute humidité quelle qu'elle soit. *Foam* est polyvalent chez Hopkins avec une étendue sémantique très vaste: écume rose, blanche, dorée, fauve toison ou touffe[40], le mot associe vigueur et légèreté. Dans "Inversnaid" *foam* (et ses métamorphoses *froth, dew, wet and wildness*) est humeur féconde qui coule, virevolte, tourbillonne et imbibe d'humidité le corps de la terre, ses aines et ses côtes[41]:

Degged with dew, dappled with dew
Are the groins of the braes that the brook treads through [...].

La fécondité de Winefred arrose les corps flétris qui reverdissent:
Or they go rich as roseleaves hence that loathsome came hither![...].

Comme les cinq nonnes, Winefred est un avatar du Christ qui personnifie le paradoxe (ou mystère) du corps de la belle mort (*body of lovely death*), la mort féconde.

2.c) Système sémantique du flux

blade-gash	*rollrock*
blood-gush	*rock-a-heart*
deathdance[42]	*ringlet-race*
deathgush	*limbdance*[41]

[40]Voir les locutions *rosy foam, drop-of-blood-and-foam-dapple, goldy foam, foam-fallow, foam-fleece, foam-tuft.*
[41]*Groins* et *braes* est un mélange typique de lexique anatomique et topographique. *Groins* doit être d'abord pris dans son sens premier et littéral de 'aine', car corps et nature sont toujours liés dans l'imaginaire hopkinsien. Les traducteurs Ritz et Mambrino n'ont retenu que le sens géographique de 'groins': 'replis' et 'crêtes' (voir: Jean Mambrino,. *Hopkins, Grandeur de Dieu...*, 49 et G-J Ritz, *Gerard Manley Hopkins...*, 167).
[42]La danse est un flux rythmé, comme la musique et la poésie. Hopkins considérait que la danse était à l'origine de la musique et de la poésie.

searomp *raindrop-roundels*
seaswill *water-blowballs*[43]
water-in-a-wallow

Si la chute mortelle (Winefred, les naufragées franciscaines) ou destructrice est source de fécondité spirituelle[44], le flux, par contre, est surtout flot destructeur et danse macabre, mais toujours paradoxalement liés à l'euphorie et au jubilatoire.

Le flux aquatique inaugure parfois une vision merveilleuse du monde, mais ce thème est mineur par rapport à la danse macabre et à la poétique du mortifère. Nous commencerons par traiter de *raindrop-roundels* et *water-blowballs* qui connotent une euphorie naïve dans "Penmaen Pool" et "Epithalamion" qui semblent bien représenter ce qu'il y a de plus optimiste chez Hopkins.

Raindrop-roundels nous plonge dans le merveilleux, quoiqu'à un degré moins marqué que dans "Inversnaid", ou "St Winefred's Well" par exemple. "Penmaen Pool", un poème de circonstance anodin et mineur écrit pour le livre des visiteurs d'une auberge, nous livre un aspect de la vision du monde naïve de G.M Hopkins. Le paysage s'anime comme dans un conte de fées, les deux sommets Cadair et Dyphwys se transforment en géants qui bavardent en buvant une bolée (le lagon Penmaen) de bière (ses eaux écumeuses: *ale like goldy foam*). L'imagination est iconique et anthropomorphique, une forme de symbolisme propre à la psyché des enfants. La surface des eaux de Penmaen Pool est un miroir où le monde statique est non seulement reflété à l'envers (*topsyturvy*) mais aussi magnifié (*shew brighter*), multiplié et animé (*rides repeated...shaken*). La surface aquatique symbolise l'écriture poétique de Hopkins où le sujet se métamorphose en object, se démultiplie (le 'je' singulier devient pluriel en s'identifiant aux objects du monde) et se dynamise.

L'écriture chez Hopkins est avant tout antidote à la mort, défi à la prostration dépressive qui le hante. On voit à quel point la poésie est thérapie et affirmation de vie ou élan vital chez le poète[45]. Le style soit disant baroque de la poésie de maturité[46] est un aspect de cette écriture

---

[43]Ce surcomposé est très difficile à classer. Il peut faire partie des dynamiques à nexus verbal ou des dvandvas. Il résume la créativité lexicale hopkinsienne de "Epithalamion": dynamisme, fraîcheur de la vision, naïveté (paronomase *bubbles~blowballs*), schème de sphéricité associé à l'enfance et la pureté.

[44] Souvent les schèmes de la circularité ou de la boucle sont associés à la fécondité et la vie: *When weeds, in wheels, shoot long and lovely and lush;*[...] ("Spring")

[45]Johanny Moulin a étudié un aspect de la poétique du mouvement chez Hopkins:
Joanny Moulin, "'L'élan voulu': une problématique du mouvement chez Gerard Manley Hopkins". *Etudes Anglaises* 49:1 (1996): 40-51.

[46]voir: Elisabeth Schneider, *The Dragon in the Gate...*, chapitre 7: "Three Baroque Sonnets".
Margaret Ellsberg, *Created to Praise. The Language of Gerard Manley Hopkins* (New York: Oxford University Press. 1987) chapitre 4: "'So arch-especial a Spirit': Hopkins as a Baroque Poet".

dynamique. Les composés poétiques représentent un aspect central de ce style parce qu'ils s'opposent à l'entropie qui guette toute périphrase ou tout syntagme. Ils conservent toute leur dynamique polysémique qui se perd dès qu'on tente l'explication prosaïque et sont signes linguistiques chargés d'une grande énergie, de cette urgence du dire dans un minimum d'espace textuel. Ils luttent contre la mort et s'opposent à l'oubli. Beaucoup de lecteurs ont remarqué l'empressement de l'écriture poétique de Hopkins qui tend à l'ellipse, à l'inchoatif, comme si l'acte d'écrire était trop lent pour son énergie créatrice ou plutôt comme si l'écriture devait fixer l'inspiration avant que le temps voleur ne l'emporte. A ce sujet, il faudrait citer le chapitre entier que Laurence Durrell consacre à G.M Hopkins dans *A Key to Modern Poetry*, mais une seule phrase résume l'impression que produit la lecture des poèmes: 'Each poem is something like the conversion of a neurosis into action.'[47].

C'est l'angoisse face aux coups redoublés du temps qui enfante la parole poétique qui devient alors véritablement prière-action pour la vie éternelle:

> *The jading and the jar of the cart,*
> *Time's tasking, it is fathers that asking for ease*
> *of the sodden-with-its-sorrowing heart,*
> *Not danger, electrical-horror* [...]. (St. 27)

Ces vers de "The Wreck of the Deutschland" affirment que le désir de la mort et son corollaire religieux la prière de délivrance surviennent non pas à l'occasion de circonstances dangereuses et soudaines - où l'on s'accrocherait plutôt à la vie - mais sont les enfants de la fatigue et des heurts infligés par le temps, des travaux sans intérêt et de l'ennui du quotidien. Les lettres de Hopkins sont remplies de complaintes sur l'absurdité de sa vie d'homme, de prêtre et d'enseignant[48]. Ses poèmes font oeuvre d'antidote à la neurasthénie et même les sonnets terribles relèvent d'une écriture thérapeutique qui, issue du désespoir, affirme la vie. L'acte poétique de G.M Hopkins est un combat contre la lente détérioration temporelle de l'être et on ne s'étonne plus devant la multitude des mots composés qui agissent comme des chocs électriques qui re-dynamisent la parole.

Le composé poétique hopkinsien s'oppose à l'adynamie par une triple fonction: vive métamorphose par juxtaposition d'images (la métamorphose est une éternelle dynamique vitale

---

[47]Lawrence Durrell, *A Key to Modern Poetry* (University of Oklahoma Press. 1968) 164-77.

[48] Les citations sont innombrables, nous en donnons ici quelques-unes: *I am always jaded...I wish for death then...Would I were done with it...My state is much like madness...I am time's eunuch...candles in bottles, things not ready, darkness and despair...Teaching is very burdensome...Life here is as dank as ditchwater...The melancholy I have all my life been subject to...* etc.

chez Héraclite, concept que Hopkins a tenté de fondre dans le christianisme), signe du niveau de la pensée sous-jacente et de l'inconscient (que Hopkins appelait *underthought*) qui introduit une autre dynamique textuelle (la plupart du temps révélant des schèmes mythopoétique) et saisie de l'instant extra linguistique fugitif. Il est vrai que ces trois éléments sont constituants de l'écriture fantastico-féerique et de l'écriture du surréel.

Pour revenir à *raindrop-roundels*, on aurait tort d'écarter ce composé parce qu'il est naïf et se trouve dans un poème mineur:

> *Why, raindrop-roundels looped together*
> *That lace the face of Penmaen Pool.*
>
> Ces vers font écho à :
>
> *Why, tears! is it? tears; such a melting, a madrigal start!*
> ("The Wreck of the Deutschland", st.18)
>
> et à:
>
> *My tears are but a cloud of rain;*
> *My passion like a foolish wind*
> *Lifts them a little way above.*

La vision du monde relève du merveilleux: le lac est un visage sur lequel les gouttes de pluie transformées en larmes dansent en rond. Le féerique fait partie de l'art préraphaélite, de l'art néo-médiévaliste, du romantisme Keatsien (cf. "Isabel and the Pot of Basil") et de toute la littérature victorienne depuis Dickens jusqu'au mouvement fantastique fin-de-siècle qui en est une inversion euphémisante. Evidemment, l'art naïf de Hopkins repose non pas sur un irréalisme fantasque, mais sur une perception aiguë du réel qui aussitôt se métamorphose en réel psychique, hallucinatoire. Cette faculté imaginative double, perception du surréel et de ses pulsions subconscientes dans un phénomène savamment analysé, fut partiellement perçue par le jésuite français André Brémont dans le premier article paru en France sur G.M Hopkins: 'La Poésie Naïve et Savante de Gerard Manley Hopkins'[49]. Hopkins extrait toujours le merveilleux du phénomène sensible: 'la fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation

[49] André Brémond, *Etudes* 121 (1934), 23-49.

forcée qui est le résultat d'une perception enfantine, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité!'[50]

"Epithalamion" illustre la poétique du merveilleux de G.M Hopkins. *Waterblowballs* manifeste le plaisir d'observer la nature et de la transfigurer à l'aide d'un néologisme - équilibre verbal entre réalisme et imaginaire:

> [...] *where a candycoloured, where a gluegold-brown*
> *Marbled river, boisterously beautiful, between*
> *Roots and rocks is danced and dandled, all in froth and water-blowballs, down.*
> ("Epithalamion")

Ici, point de danse macabre, la danse aquatique est féerique et les mots créent un monde onirique comme dans un rêve d'enfant. *Waterblowballs* est d'abord métaphorique par rapport à 'blow-balls', le mot qui désigne l'aigrette des pissenlits en fleur qui dansent dans le vent. Ces aigrettes liquides, symboliques de l'éphémère des jeux de l'enfance rappellent un peu la métaphore keatsienne de l'inconstance des femmes (et de Fanny):

> [...] *Must a woman be*
> *A feather on the sea,*
> *Swayed to and fro by every wind and tide?*
> *Of as uncertain speed*
> *As blow-ball from the mead*?
> ("To Fanny")[51]

Le composé suggère également (par paronomase) 'water-bubbles' et re-motive sémantiquement le sens de 'bubbles': 'balls or spheres of water blown up with air', ce qui correspond à une définition concrète du mot 'bubbles'. Le mot *balls* transforme également les bulles d'eau en balles de jeu. La création lexicale est euphorique et implique une vision enfantine univoque où le monde et le mot sont sources de plaisir oral, digestif et ludique: *candy*, *gluegold*[52], *rocks*[53], *balls*.

Cependant, *Raindrop-roundels* et *water-blowballs* n'ont qu'une importance marginale parmi les dynamiques qui esquissent le thème hopkinsien du flux mortifère. A l'exception de

---

[50] Charles Baudelaire, *Ecrits sur l'art* (Paris: Gallimard, 1971) 144.
[51] John Keats, *The Complete Poems* (Harmondsworth: Penguin, 1976) 486.
[52] Mot associé au miel chez Hopkins.
[53] cf. 'rock candy' (1725) sucre cristallisé autour d'une ficelle.

limbdance (danse fantasque des membres) qui désigne les mouvements désarticulés et déhanchés des estropiés, tous les autres composés sont associés à la liquidité eau ou sang, fête ou turbulence aquatique orchestrée par la mort[54]. Le thème de la danse macabre - surprenant chez le très sérieux Hopkins, eu égard au ton satirique et sexuel de ce motif littéraire - doit nous rappeler combien la poésie de Hopkins est hantée par le spectre de la mort. Le macabre inaugure et clôt l'itinéraire poétique du poète-jésuite. Dès la première strophe de "The Wreck of the Deutschland", le *I* se sent dans l'instabilité structurelle, en proie à la désintégration[55], soumis à la volonté arbitraire du divin. Dans un dernier poème "The Shepherd's Brow" (3 avril 1889), la mort sublime célébrée dans l'ode de 1876 - ode à la gloire du souverain de la mort[56] - s'est muée en petites morts euphémisées, petits naufrages et petites fièvres qui secouent le quotidien du poète. Le thème du mortifère lié à la danse aquatique est esquissé dans:

A windpuff-bonnet of fawn-froth
Turns and twindles over the broth
Of a pool so pitchblack, fell-frowning
It rounds and rounds despair to drowning.
("Inversnaid")

Windpuff-bonnet fait partie du champ morpho-sémantique des composés avec *wind* ou *puff* comme racines et se trouve dans un poème où tout est subordonné à la création lexicale qui laisse entrevoir un univers fantastique que peu de commentateurs ont vu. Le thème (description d'un torrent en Ecosse) et sa conclusion écologiste n'ont aucune originalité, c'est la pensée mythopoétique sous-jacente qui importe. Le syntagme à double composé *a windpuff-bonnet of fawn-froth* métaphorise une petite boule d'écume brunâtre fouettée par la brise qui décrit des cercles incessants au-dessus d'un trou d'eau et qui fascine et attire l'homme vers la mort[57].

---

[54]Dans "The Wreck of the Deutschland" c'est la mort, maître du rythme temporel, qui dirige les catastrophes humaines:
Some find me a sword; some / The flange and the rail; flame, / Fang, or flood' goes Death on drum, [...]. (st. 11).

[55]Pour un traitement complet de ce vaste thème voir: Adrian Graafe, *Création et Décréation dans la Poésie de Gerard Manley Hopkins. L'oeuvre de Hopkins vue à la lumière de la pensée de Simone Weil.* Thèse de Doctorat, Université de Paris VII, 1997.

[56] *throned behind death.*

[57]Là encore les interprétations du verbe *round...into* divergent. Pour certains il signifie "inciter à", pour d'autres 'brasser', 'faire tourner'. Il ne s'agit pas d'alternatives mais de sens opposés qui changent complètement la lecture du passage. Dans le premier cas , c'est une invitation au suicide (*OET*, 426), dans le deuxième une victoire sur le désespoir (Paul Mariani,. *A Commentary ...*, 177 & Jean Mambrino, *Grandeur de Dieu...*, 49). *Despair*, dans le texte est personnifié. Comme Hopkins utilise deux fois *rounds*, on peut imaginer que l'homme désespéré est d'abord incité à se jeter à l'eau, puis est irrémédiablement englouti dans les tourbillons.

Windpuff-bonnet est explicité par MacKenzie[58] comme: 'a foam-cap, hollowed by the breeze.' Le composé est sans doute une phrase lexicalisée: 'a bonnet puffed up (blown up) by the wind'. *Bonnet* est un mot encore utilisé en Ecosse et qui signifie littéralement un bonnet de laine porté par les hommes[59], il est donc métaphorique dans le composé. Le choix du mot est en partie motivé par le registre dialectal du vocabulaire: *burn* (stream), *bonnet* (man's cap) *degged* (sprinkled), *brae* (bank or slopes), *flitches* (wood cuttings), *bonny* (beautiful), mais le jeu de registre peut difficilement justifier à lui seul cet étrange choix (cela reviendrait à dire que la motivation lexicale de Hopkins est essentiellement ludique comme chez Lewis Carroll ou Edward Lear). "Inversnaid" peut en fait être lu comme une rêverie fantastique sur la mort. Le torrent est un cheval fou, spectre ou prémonition de la mort (cf. 'nightmare'). MacKenzie a entrevu l'aspect fantastique de "Inversnaid":

> The word *darksome* hints at the difficulty of coming to terms with this sombre torrent. Its horseback reminds us momentarily of the gleaming brown of a freshly-groomed pony, the idea of tame subservience is quickly removed in the next line: this is a wild horse, hooves reverberating in his mad descent over break-neck stones and boulders. he bears some affinity with the frantic Tartar horse on which Byron's Mazeppa was bound: *And on he foamed away! -away*!...The lather from his foaming flanks rushes under cooping overhangs and combed into fluted grooves by rocky ridges, falls at last peacefully into its destined lake[60].

MacKenzie qui décrit ici un aspect du système des images hippomorphes de G.M Hopkins, est conscient du sous-texte mais n'exploite pas jusqu'au bout la pensée sous-jacente. *Darksome, horse, roll, roaring*, *down*, *foam*, *flutes, falls low* et *lake* suggèrent une chevauchée fantastique vers le lac symbole du repos et de la mort. La deuxième strophe évoque la vision d'un homme qui se noie dans un trou d'eau noir comme la nuit (avec une imagerie de conte de fée superposée: un être disparaît dans le chaudron des sorcières au front ridé et cruel): *bonnet, turns*, *twindles*, *broth*, *pool*, *pitchblack*, *fell-frowning, despair* et *drowning*.

Windpuff-bonnet est allégorique, surtout allié à *turns* et *twindles*: Hopkins imagine une tête d'homme emportée par un tourbillon[61] (*turns and twindles*). *Twindles* est un néologisme qui allie *twists* (ou *turns*) et *dwindles* (tourne et disparaît[62]). Les eaux tourbillonnantes ont un effet

---

[58] N.H. MacKenzie, *A Reader's Guide...*, 146.

[59] Voir la définition dans l'*OED*: 'A head-dress of men and boys; usually soft, and distinguished from the hat by want of a brim. In England, superseded in common use (app. before 1700) by cap, but retained in Scotland; hence sometimes treated as = Scotch cap.'

[60] N.H. MacKenzie, *A Reader's Guide...*, 146.

[61] Ritz a d'ailleurs traduit la pensée sous-jacente: *Béret gonflé de vent, la mousse fauve/ Tourne, vire et disparaît à la surface du brouet/* (J.G Ritz, *Gerard Manley Hopkins...*, 167)

[62] *twindles* est un amalgame qui peut aussi être formé de *twitches* et *dwindles*: "To express its movement he uses a portmanteau word of his own coinage: 'twindles' which combines 'twitches' and 'dwindles', as the froth is blown about and forms into smaller bubbles. The sense of this word may be illustrated from two passages of the journal for 1872:

hypnotique sur l'homme désespéré qui peut être tenté de s'y noyer. La tentation du suicide était forte chez Hopkins; l'acte d'auto-destruction[63] eût été la conséquence logique de son éthique du sacrifice de soi (qui a guidé toute sa vie d'homme et de poète), s'il n'était pas entré en conflit avec la morale catholique: *No, I'll not carrion comfort despair feast on thee* ("Carrion Comfort"). Paul Mariani, qui n'analyse pas la pensée sous-jacente de "Inversnaid" adopte une lecture quasi opposée: '[...] this 'fawn-froth' plays over pitch-black pools and drowns black Despair in its passing. As it flows it sprays the heather and ferns and 'beadbonny ash' near its 'braes' (banks and slopes), transforming everything with a freshness and iridescent joy.'[64]

Ainsi, Mariani qui paraphrase le niveau apparent du poème y voit une dynamique méliorative: le torrent dissiperait la mélancolie de Hopkins[65]. En fait, le thème apparent contraste avec le thème immanent d'une manière si évidente qu'un critique d'obédience phénoménologique devenu déconstructioniste (J. Hillis Miller) a affirmé que le sens des poèmes de G.M Hopkins s'annulait parce que le niveau immanent contredisait le niveau apparent[66]. Ainsi "Inversnaid" qui semble être une ode à la fraîcheur primitive de la nature est en fait une élégie: *home* dans le poème est autant la source que la chute finale dans le lac, car dans la poétique de la mort, le début et la fin se confondent.

Milward et Schoder résument les deux niveaux de lecture:

> The pool itself moves round and round in a perpetual eddy or whirpool, or rather it makes the froth on its surface move round. In a kind of pathetic fallacy, the poet sees the froth as a kind of personnification of despair - in an allegorization which we can also find in "Carrion Comfort" and "The Wreck of the Deutschland". At the same time, *round* may be taken in its secondary sense of whispers - from the Old English *runian*. In this case, Despair may be either the indirect object, the person to whom the pool is whispering, or the direct object, the word spoken by the pool to the froth - as in the Leaden Echo: *Despair, despair, despair, despair*.[67]

La mort danse dans la vie, comme la danse funèbre du sang. La description du torrent est d'ailleurs inhabituelle car elle procède à rebours comme si le courant remontait vers la source:

'The faom dwindled and twitched into long chains of suds.' and 'it is broken small and unfolding till it runs in threads and runs twitching down the backdraughts to the sea again." Peter Milward, Raymond Shoder, *Landscape and Inscape. Vision and Inspiration in Hopkins's Poetry*, 78-9.

[63]Hopkins était fasciné par les actes d'auto-mutilation. Il soumettait son corps à de terribles privations. Dans une lettre à Bridges, il décrit comment un étudiant en médecine s'était arraché les yeux avec un fil de fer.

[64]Paul Mariani, *A Commentary...*, 177.

[65]'The torrent was a natural scene which could rekindle Hopkins' flagging spirits.' Paul Mariani, *ibid.*

[66]John Hillis Miller, *The Disappearance of God. Five Nineteenth-century Poets* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press. 1963).

[67]Milward and Shoder, *Vision and Inspiration....*, 79.

'The poem describes the stream's course in reverse'[68]. *A windpuff-bonnet twindles over the broth* peut être la clé de l'image mythologique du chaudron des sorcières qui dans la tradition païenne est symbolique du ventre cosmique de la mère et du temps cyclique (cf. *turns and twindles*) opposé au temps linéaire du père. L'utérus cosmique associé au temps et à la mort est d'ailleurs un thème explicite chez Hopkins, connu de tous les commentateurs (chrétiens ou non) de sa poésie. Il suffit ici de citer les composés poétiques célèbres de "The Wreck of the Deutschland" et "Spelt from Sybil's Leaves": *Warm-laid grave of a womb-life grey* et *Time's vast womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night*, pour en être convaincu. L'angoisse des hommes face à la mère cosmique, symbole du temps, et de la mort, véhiculée par la double image du cycle et de l'utérus-tombe n'est pas propre à Hopkins; c'est une peur universelle, il importe d'observer comment elle prend une forme originale dans la poétique de G.M Hopkins, comment les *inscapes* du flux se structurent. *Windpuff-bonnet* évoque - dans la logique des images qui le relie au *pool-womb* - le fœtus ou la vie[69], et on assiste à un avortement onirique, celui du sujet et de son œuvre poétique, thème récurrent dans la poésie de Hopkins.

Le mythopoétique et le métapoétique se fondent dans les eaux sauvages de "Inversnaid". Le chaudron d'ailleurs est aussi visage du temps *a pool ...fell-frowning*. Il y a d'autres images très significatives qui dessinent peu à peu *the burn* en corps de femme: *the groins of the brae dappled with dew, the beadbonny ash that sits over the burn.* On ne doit pas s'étonner de la présence du composé *fell-frowning* associé à *broth* et *pitchblack pool*, symbole du ventre féminin. La tête (*frowning*) et le ventre chez Hopkins sont isomorphes - cavités de la gestation poétique longue et difficile (le cerveau) et vitale (l'utérus):

> *The fine delight that fathers thought; the strong*
> *Spur, live and lancing like the blowpipe flame,*
> *Breathes once and, quenched faster than it came,*
> *Leaves yet the mind a mother of immortal song.*
> ("To R.B.")

Edward Proffitt explicite le symbole 'mind-womb' :

> Like an inseminated womb, Hopkins's mind is ready for the long pregnancy of creation; his mind is prepared to sift and sort just as the womb is prepared to cleanse the foetus developing within. Let us not forget, however, that in the sestet Hopkins says that he is not capable of such gestation because his mind 'wants the one rapture of an inspiration' or the insemination of 'delight'. (We might

[68] *OET*, 425.

[69] cf. Shakespeare: 'On my life, my Lord, a bubble [...].' *AWW* iii. 6.

note here that 'rapture' is derived from latin 'rapere' - to seize and thus is an etymological cousin of 'rape'.) Though his mind-womb would be ready to wear, bear, care and comb the foetal song if inseminated, it has not been inseminated so it is barren. Underlying the poem as a whole, then, is all the frustration of a childless woman longing to give birth. In the light of the sestet, the gestation metaphor, which becomes especially vivid with the word 'combs,' captures fully the pathos of the poet's situation.[70]

Le commentaire de Proffitt est particulièrement important pour la lecture de l'implicite dans "Inversnaid" et l'interprétation des composés *windpuff-bonnet*, *fawn-froth* et *fell-frowning*. Dans "To R.B"., Hopkins avec l'extraordinaire sérénité du mourant, reconnaît l'essentielle féminité de la création poétique et de l'artiste. Dans "Inversnaid", la féminité est vue comme extérieure, désirable et menaçante à la fois - vie et mort. Ce petit poème, considéré comme un exemple du style ruskinien de son auteur[71] dépasse les limites d'une lecture topographique.

La fête macabre se déroule dans un espace aquatique. La mer, animal marin fabuleux s'ébat sur l'épave et joue avec les vies humaines[72] dans les rugissements de la nuit. La mort animale ne peut être confrontée par l'homme. Seule la majesté d'un lionne prophétesse s'élève et rivalise en stature avec le monstre[73]:

[...] *With the sea-romp over the wreck.*
Night roared, with the heart-break hearing a heart-broke rabble,
The woman's wailing, the crying of child without check-
Till a lioness arose breasting the babble, [...].
("The Wreck of the Deutschland", st. 17)

Romp (autre forme de *ramp*) signifie étymologiquement *rear* comme un lion[74], donc le sens de 'sport boisterously'[75] est surdéterminé par l'animalité de *ramp*. La même image d'animal marin fabuleux est illustrée par *champ-white water-in-a-wallow*, mais c'est plutôt un cheval fou qui s'ébroue et écrase les jeunes marins qui est suggéré ici, surtout grâce à l'association de *champ* (et son équivalent antiphonique implicite *chomp*) avec *wallow*:

---

[70] Edward Proffitt, "The Metaphor of Gestation in Hopkins' 'To R.B". *Victorian Poetry* 16:4 (1969): 384.
[71] 'The poem's interest lies in Hopkins' attempt to describe a Highland stream as exactly as possible... A straightforward and very vivid description of wild nature, with a cry for its preservation.'
J.R Watson, *The Poetry of Gerard Manley Hopkins* (Harmonsdworth: Penguin, 1987) 107.
[72] 'In stanza 17, like wild animals wrestling for fun with fragile human playmates, the water romps across the deck, rolling lives into eternity.' N.H MacKenzie, *A Reader's Guide* ..., 41.
[73] Notons le parallélisme avec:
[...] *Angels fall, they are towers, from heaven - a story / Of just, majestical, and giant groans* [...] ("The Shepherd's Brow")
[74] Walter Skeat, *A Concise Etymological Dictionary of the English Language*, 430.
[75] *Ibid.*

Marcus Hare [...]
[...] *would follow*
His charge through the champ-white water-in-wallow, [...].

Rollrock suggère un cheval-torrent qui dévale une pente:

This darksome burn, horseback brown,
His rollrock highroad roaring down, [...].

The deathgush brown évoque l'image d'un serpent de mer avec lequel l'homme lutte, principalement en raison de la torsion suggérée par *wring*:

[...] *he wrings for breath with the deathgush brown* [...].

La danse macabre est évoquée idéographiquement par la lettre *o: romp, wallow, rollrock, brown,* ronde de la mort au son des roulements de tambour (*Death on drum*) qui correspond à *deathdance,* rythme mortel du sang dans les veines désoxygénées[76]. Hopkins est fasciné, séduit même par la mort, danse et cadence[77] de la temporalité.

Car le rythme, autre visage du temps, est le suprême paradoxe qui hante la poétique hopkinsienne. Irrégularité dans la régularité, éternel retour dans l'éphémère, hypnose dans un rêve qui doit mourir:

[...] *The fine, the fingering beams*
Their young delightful hour do feature down
That fleeted else like day-dissolvèd dreams
Or ringlet-race on burling Barrow brown.
("On the Portrait of Two Beautiful Young People")

---

[76]La danse du sang est, dans "To what serves Mortal Beauty", explicitement associée à l'excitation sexuelle: *To what serves mortal beauty- dangerous; does set danc- / Ing blood* - [...] . A ce propos, H.Vendler fait allusion à 'His [Hopkins's] sexual arousal before male bodies (that 'dancing blood' which he experienced concomitant with aesthetic appreciation) [...]'. H.Vendler, *The Breaking of Style. Hopkins; Heaney, Graham.* (Havard University Press, 1995) 21. En fait, *mortal beauty* peut aussi s'appliquer aussi au corps féminin.

[77]'Cadence' signifie étymologiquement 'chute d'une phrase' et 'rythme'. *Dictionnaire étymologique du français* (Paris: les dictionnaires Le Robert, 1990)

Ringlet-race on burling Barrow brown (la course des petits tourbillons dans l'effervescence des eaux brunâtres de la Barrow[78]) est une métaphore du rythme temporel hopkinsien: mouvement cyclique (métrique, monotonie des actes quotidiens), au fil rapide de l'eau (flux, fuite du temps) d'une rivière aux flots glauques et bouillonnants (irrégularité accentuelle, rythme heurté et combats intérieurs traumatismes cachés de la vie). Le *sprung rhythm* est une métaphore de la vie. La balancement hypnotique du rythme, qui donne l'illusion d'éternité par simple récurrence et qui doit faiblir et mourir, est constitutif de l'art poétique:

Mortal my mate, bearing my rock-a-heart
Warm beat with cold beat company, shall I
Earlier or you fail at our force and lie
The ruins of, rifled, once a world of art?
The telling time our task is; time's some part,
Not all, but we were framed to fail and die-
One spell and well that one. There, ah thereby
Is comfort's carol of all or woe's worst smart [...].
("To His Watch")

Le flux sanguin est ambivalent: angoisse de la perte, de l'épanchement de la jeunesse mais aussi renouvellement et cycle de re-générescence, mort-dans-la-vie. *Deathdance in his blood* caractérise la mort dans la vie. Le sang vif artériel peut, comme dans la noyade, vite devenir le sang noir veineux qui asphyxie. Le jaillissement de composés euphoriques dans le vers de "The Woodlark": *The blood-gush blade-gash / Flame-rash rudred / Bud* [...] témoigne de la fête du sang, sorte de carnaval de printemps où les fleurs en bouton sont la source d'écoulement sanguin, de perte vive par leur blessure sacrificielle. Fleurs christiques, elles le sont sans doute, peut-être à un niveau subliminal, mais ne négligeons pas l'arrière-plan orgiaque ou folie de l'été de la Saint-Jean, quand les valeurs s'inversent et que la terreur du sang précieux - garant de vie, ennemi du temps - est exorcisée par la parole, ou l'excès de parole. Chez Hopkins, le verbe est en fête chaque fois que l'angoisse du temps devient une 'insistance ressentie'[79]. L'alchimie de la composition poétique est autant thérapeutique que théologique. La peur de la perte, de la temporalité, de la désintégration corporelle, se transforme en confrontation verbale euphorique où la mort - cadence du temps - est reconnue comme souveraine, divine. Et cette reconnaissance

[78]Rivière irlandaise.

[79]Expression de R. Gallet mais dans un sens différent du nôtre, puisque que Gallet la mentionne pour illustrer la notion théologique de le grâce divine. (R. Gallet, *G.M Hopkins ou l'excès de présence*, 87)

salutaire du chant consolateur de la mort[80] est une exquise douleur pour le prêtre-poète: *The keener to come at the comfort for feeling the combating keen* [...]. ("The Wreck of the Deutschland", st. 25)

2.d) Conclusion

La mort féconde, le mouvement dévastateur de l'eau animale, l'épanchement de sang, la mort festive comme la cadence qui clôt la phrase musicale de la vie sont des épiphanies du temps qui appartiennent à la pensée universelle[81]. L'originalité de Hopkins est langagière, il utilise le processus de composition lexicale par juxtaposition et attraction idéophonique pour opérer une sorte de synthèse poétique et paradoxale des images du temps, pour célébrer avec la fête des mots l'ultime paradoxe chrétien: la terreur[82] et le bonheur de mourir. La fascination de Hopkins pour les épiphanies de la mort témoigne d'un amour morbide pour la déesse de la nuit[83]. Dans la partie suivante, qui concerne les composés coordinatifs métaphoriques, nous verrons d'autres visages ou *inscapes* du flux.

3) Les dvandvas nominaux[84]

Nous commencerons par éliminer les référentiels, c'est-à-dire ceux qui n'impliquent pas de lien métaphorique entre l'identifiant et l'identifié. Les dvandvas référentiels établissent entre les termes une relation d'équivalence:

Angel-warder
bow-bend

---

[80][...] *we were framed to fail and die* -[...] *thereby/Is comfort's carol of all or woe's worst smart.* ("To His Watch")

[81]Durand commence son ouvrage par ces images qu'il appelle 'les visages du temps'.
Gilbert Durand, *Structures anthropologiques* ..., 71

[82]'Christianity of all the great religions is the most anxious, is the one which laid the most emphasis on the terror of death [...]'.
Frank Kermode, *The Sense of Ending* (London: Oxford University Press, 1966) 27.

[83]Dans l'imaginaire du moyen-âge, la mort visitait les hommes dans leur sommeil sous la forme d'un monstre équidé femelle: a night-mare. Les sentiments troubles des hommes face à la mort transcendent toutes les religions et croyances. Elle est belle et hideuse à la fois et Keats s'en est épris:
Darkling I listen; and for many a time / I have been half in love with easeful death, [...].
John Keats. *The Complete Poems*..., 347.
Mais la différence de ton entre la léthargie de Keats et la violente exubérance de Hopkins montre à quel point le victorien refuse la subjectivité mélancolique du romantique et forge un art de l'intensité.

[84] Nous utilisons ce terme avec une acception assez large incluant les quatre types de composés copules: les subordinatifs ('oak-tree'), les attributifs ('boyfriend'), les additifs ('fighter-bomber') et les collocatifs ('blackbird'). Voir Hans Marchand, *The Categories and Types*..., 40-3.

Jackself[85]
Simon-Peter

Le composé reduplicatif *bow-bend* pour décrire la figure en arc de cercle d'un patineur peut dissimuler un symbole théologique. James Finn Cotter voit dans *bow* un schème de mouvement divin vers l'oméga, le jour ultime de gloire:

> Hopkins's use of the bow figure aptly describes God's own movement 'through the cycle of nature in a straight line towards the accomplishment of his end' (Plato's laws 4. 715a). The cosmos, however, is not permanently fossilized but is in process of omnifariously rallying toward that end which transcends and yet materially draws on all creation.[86]

Les néologismes hopkinsiens sont pour la plupart surdéterminés par des sèmes mythopoétiques et *bow-bend* témoigne sans doute aussi des schèmes de circularité qui structurent à un niveau profond le huitain du sonnet "The Windhover". *Bow-bend* peut être compris d'une manière sobrement référentielle, comme un composé reduplicatif, ou à gémination synonymique pour insuffler une énergie nouvelle au mot:

> Grammatical distinctions have no intrinsic value, and become subordinate to word-painting. Thus such images as 'bow-bend' (line 6) make evident the indifference of linguistic form. 'Bow' is an Anglo-Saxon equivalent of 'bend', and adds no element of meaning to 'bend' that might not have been rendered by 'bend' alone; both words refer equally well to a curve of to the flexing of the knee necessary in skating or taking a curve. Yet these meanings, common to either word, might not have been conveyed by either in isolation with the exact physical stress. Hopkins, aware of the atrophied or simplified sense-roots of words, combines them to suggest their original identity in a physical percept.[87]

En analysant les composés nous sommes sans cesse confrontés aux deux points de vue: Celui de Cotter centré sur le symbolisme[88] du signe linguistique et celui de Hartman, centré sur l'effet stylistique conscient des choix langagiers de Hopkins. Nous n'opposons jamais ces deux angles analytiques qui sont complémentaires dans les lexies composées de Hopkins qui justement fusionnent plusieurs niveaux sémiotiques. L'angle stylistique, certes, est moins contestable, parce qu'il s'appuie sur des critères linguistiques (en particulier étymologiques, phonétiques, sémantiques et syntaxiques) qui sont codés, alors que l'angle symbolique, mytho-poétique ou anthropologique relève de codes sémiotiques qui vont au-delà du domaine du linguiste.

---

[85]*Jackself* signifie que le 'self' est un homme ordinaire: comme 'Jack' (ou 'Dick' ou 'Harry')
[86]J.Finn Cotter, *Inscape: The Christology and Poetry of Gerard Manley Hopkins* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1972) 280.
[87]Geoffrey H. Hartman. *Hopkins. A Collection of Critical Essays* (New Jersey: Prentice-Hall, Inc, 1966) 118.
[88]Cotter décode surtout le symbolisme chrétien.

3.a) Les dvandvas métaphoriques

cloud-puffballs
flake-doves
foam-fleece
hailropes
heaven-haven[89]
knee-nave
leafmeal[90]
manwolf
martyr-master
rutpeel
self-yeast
shadow-tackle
shivelights

Ces mots composés sont des constructions particulières qui juxtaposent le mot et l'image. Nous entendons par métaphore l'association de (généralement) deux domaines, où l'un est conçu par ou identifié à un autre. Hopkins par le biais des composés métaphoriques introduit une telle proximité et simultanéité des deux concepts que la métaphore est quasi-métamorphose. Il est peu important de s'acharner à connaître la relation syntagmatique précise qui relie *wolf* à *snow*, comme essaie de le faire la linguistique transformationnelle: la formation du composé relève d'un processus associatif. Un linguiste comme Marchand a vu l'ambiguïté inhérente aux composés nominaux:

> In forming compounds we are not guided by logic but by associations. We see or want to establish a connection between two ideas, choosing the shortest possible way. Shortness takes priority over clearness.[91]

Anna Grandville Hatcher définit le dvandva de la façon suivante:

---

[89]*Martyr-master* et *heaven-haven* sont faiblement métaphoriques et peuvent d'ailleurs être compris d'une manière tout à fait littérale. Le 'maître-martyr' Christ est un dvandva antinomique, alors que le 'ciel-hâvre' qui est la récompense de la souffrance terrestre des pieux est une notion conventionnelle qui n'appelle pas de commentaire particulier.
[90]Formé par analogie sur *piecemeal*. Mais la forme est métaphorique: les feuilles mortes sont identifiées à des miettes de vie.
[91]Hans Marchand, *The Categories and Types...*, 22.

> Ever since the time of the Sanskrit grammarians, noun (and adjectives) compounds have been divided into *determinative* (tatpurusa) and *copulative* (dvandva). With the first type the compound AB offers a head-word B which is determined by A, to which A is subordinated (tatpurusa=master of that), as in our formation *daytime*; with the second, the compound AB is composed of two entities of equal rank (dvandva = twin) and must be interpreted *both A and B*, e.g. space-time. The latter formation is, obviously, a recent creation: it is representative of a number of copulative compounds which have appeared in modern English, as in many other modern literary languages...the basic idea underlying the original type of dvandva was that of a pair: two beings are associated in the mind of the speaker, who indicates this association by the omission of a connective and the combination of the two names into one word; in such cases, the concept involved is obviously that of *two seen as one*. But as this construction developed further, we find modifications of the original emphasis: the idea of a pair, of free association, tends somewhat to cristallize into that of a more rigid union...so that the members are presented rather as two parts of a single whole...the synthetic concept *two seen as one* tends somewhat to be replaced by the analytical idea of *one seen as two*; and this emphasis is all the more in evidence if the two adjectives be antithetical: in *jivan-mrta* (living-dead), the idea is clearly that of a hybrid condition.[92]

Le composé dvandva nominal hopkinsien illustre clairement le type synthétique, ce que nous appelons la synthèse du pluriel ou l'union des catégories du réel. Le dvandva adjectif est du type analytique, un attribut est vu comme une somme diatonique (*kindcold*) ou une somme chromatique (*blue-bleak*)[93]. Mais l'effet général est le même: le monde pour Hopkins n'est pas dissocié, fragmenté, mais unifié, par le langage d'abord - ce qui nous intéresse en premier chef - et certainement par une force métaphysique que Hopkins appelle l'*instress*.

Remarque sur l'ordre des constituants:

Manwolf diffère de *wolfsnow* par l'ordre de ses racines constituantes. Dans *wolfsnow* , *snow* est la base modifiée par *wolf* (c'est pour cette raison que cette racine semble prendre un sens qualificatif: 'ravenous snow'), tandis que dans *manwolf* (formé par analogie avec 'werewolf'), *man* est la base référentielle alors que *wolf* est le syntactique[94], mais il n'est pas modifié par un modificateur: un signifié est l'addition de deux signifiés: Le chômeur, exclu de la société victorienne, est dépeint comme une chimère, un être hybride, un homme-loup. Nous distinguerons deux types de dvandvas métaphoriques hopkinsiens: les architectoniques[95] et les consubstantiels.

---

[92]Hatcher, *English Word-Formation...*, 12-3

[93] Pour les notions hopkinsiennes très connues de suite diatonique ou chromatique, voir l'essai *On the Origin of Beauty: A Platonic Dialogue* (JP, 86-114).

[94]Le syntactique dans un composé est le mot (angl. *head-word*) qui porte les marques grammaticales (il y a quelques composés à deux syntactiques: man-servant, woman-candidate par exemple).

[95]Adjectif pris dans le sens figuré de 'ayant trait à l'art du formel, structural, géométrique etc.'

3.a.i) Les architectoniques

Flake-doves, *knee-nave*, et *leafmeal* constituent un sous-ensemble des dvandvas métaphoriques. Le premier mot est référentiel, c'est le mot thématique, l'identifié et le deuxième mot représente sa métaphore. La métaphore met en relief le motif architectonique ou formel de l'identifié.

Flake-doves est doublement métaphorique: *stars=flakes=doves*, de sorte que *flake*, *l'inscape* qui identifie *stars* à *doves*, n'est ni référentiel-thématique, ni métaphorique, il est architectonique, il fonctionne comme un figure en profondeur qui unifie les métamorphoses, structure symbolique de la fixité anti-flux. Nous reprendrons l'analyse de ce curieux composé dans la partie qui traite de la consubstantialité.

Knee-nave qui identifie le genou au moyeu d'une roue, associe une partie anatomique de Harry Ploughman à une figure géométrique: le centre et l'axe[96]. Harry Ploughman est pratiquement un dessin technologique, un homme-machine[97]. Hopkins connaissait peut-être l'étymologie du mot *nave* qui est liée à 'navel' et à l'allemand 'nabel' et au latin 'umbo', tous originaires de l'étymon sanskrit 'nabhi' qui signifie une bosse, comme celle au centre des boucliers ou celle laissée par le cordon ombilical chez les nouveau-nés. Les deux sens sont présents dans *knee-nave*: bosse et centre.

Leafmeal associe de la même façon les feuilles mortes à un motif abstrait, si l'on considère *meal* comme un suffixe comme dans *piecemeal*, ou à des miettes d'une texture plus substantielle comme dans *meal-drift*. Hopkins remotive le sens vieil-anglais de 'meal', utilisé comme suffixe pour désigner une petite quantité, comme dans 'dropmeal' (goutte à goutte). Hopkins remotive également l'étymologie de *meal*: du latin 'molere' qui signifie 'broyer', le sens originel de *meal* étant 'ground grain' (*meal* et le français 'meule' et 'moulin' sont des cousins étymologiques). Les feuilles sont identifiées à une substance broyée par une meule, comme le grain de blé. Le champ associatif 'grain de blé=feuille=vie de l'homme' est structuré par le symbolisme biblique (grain), étymologique (molere, mehl, meal, grind) et intra-textuel (*leaves like the things of man*). Hopkins se soucie aussi du motif en pointillé que forme les feuilles mortes sur le sol. Le composé architectonique est une figure essentielle du style de G.M Hopkins.

3.a.ii) Les consubstantiels

Cloud-puffballs

---

[96]Mariani imagine un motif architectural gothique: 'Harry is partly defined in terms of the structure of a gothic cathedral [...]' (*A Complete Commentary...*, 270). *Nave* ne nous semble cependant pas être lié au sens de 'nef'.

[97]Harry apparaît comme un héro fantastique qui rivalise avec les forces de la nature. Le laboureur est transfiguré en figure mythique.

foam-fleece
manwolf
rutpeel
self-yeast
shadow-tackle
hailropes

L'effet général de ces néologismes est de mettre en relief l'unité systémique des catégories hétérogènes du réel et la force de fusion qui les sous-tend, unité qui souvent fonctionne à un degré d'arbitraire élevé comme dans l'image surréelle. Hopkins vécut à l'âge de l'atomisme victorien qui maintenait le principe que la matière - assemblage d'atomes - ne pouvait ni être créée du néant, ni être soumise au contrôle d'une force divine. Hopkins et les philosophes catholiques s'opposaient vivement à cette remise en question matérialiste de la genèse biblique et affirmait la supériorité de la foi en un divin métaphysique. Mais ce qui a retenu notre attention, ce sont les composés qui saisissent la matière dans des états particuliers consubstantiels ou transsubstantiels[98]. Les transubstantiels saisissent la matière dans ses changements, dans son instabilité et son éphémère. Les consubstantiels amalgament plusieurs états de la matière, saisissant l'intangibilité de l'une par la concrétude de l'autre.

Foam-fleece, *cloud-puffballs*, *flakedoves*, *hail-ropes*, *rutpeel*, *shadowtackle*, *shivelight* sont tous des dvandvas métaphoriques qui ont pour bases référentielles *foam*, *cloud*, *flake*, *hail*, *rut*, *shadow* dont la deuxième racine représente soit une métamorphose, soit une autre identité du premier référent: *foam* (and also) *fleece*. Il y a très nettement une dynamique dans ces dvandvas protéens. Il suffit d'inverser l'ordre des racines pour noter la différence sémantique: 'puffball-clouds' signifierait que 'clouds' (nuages) est subordonné à l'image 'puffball', en d'autre mots que 'puffballs' (vesses-de-loup) pourrait métaphoriquement évoquer 'clouds'. Les deux images ne seraient pas sur le même pied d'égalité, contrairement à *cloud-puffballs* qui juxtapose deux images de sorte que leurs référents semblent se confondre, introduisant le multiple dans l'un. L'ordre des mots dans un composé joue avec l'imagination créatrice du lecteur.

Cloud-puffballs est un composé qui met immédiatement en valeur (*heightens* selon le mot de Hopkins) ce que Mariani appelle: 'protean cloud formations'[99]. Les deux images *cloud* et

---

[98]'What seems to have moved him most is nature in movement, a nature evoking a sort of heraclitean flux where animals and plants are individuated in the extreme. Thus the radically singular haecceitas manifests itself constantly in a context of metamorphosis.' Paul Volsik, *The Poems of G.M Hopkins* (Paris: Didier Erudition, 1986) 29.
[99] Paul Mariani, *A Complete Commentary...*, 282

puffball remotivent le sens ancien de *cloud* (clud): 'rock' ou 'hill'[100]. Les nuages apparaissent comme des monts blancs dans le ciel quand ils prennent la forme de vesses-de-loup cosmiques, comme des champignons[101] qui sortent de cette terre aérienne. Le lien implicite des deux racines passe donc aussi par l'étymologie, car ainsi que le remarque très justement James Finn Cotter: "Even 'cloud' from the same root as 'clod' originally meaning 'a hill of rock', completes the verbal cycle of the sonnet from beginning to end."[102]

Ce *puffball* apparemment inconsistant comme de la vapeur cache une solidité de rocher, la métamorphose est implicite dans le composé inceptif qui fonctionne ici comme un sous-texte qui résume le sonnet : l'homme ce souffle de vie (puff = pneuma) éphémère et changeant se transforme à la résurrection en matière dure, en diamant éternel. La fluidité des nuages est momentanément solidifiée par *puffball* qui - mot lexicalisé - dénote un champignon, mais reprend son flux avec *torn tufts*. Cependant l'impression de flux figé en une vision micro-momentanée introduit une pause dans la dialectique des métamorphoses[103]. *Cloud-puffball* a une soeur jumelle plus spectrale dans les eaux torrentielles: *windpuff-bonnet*, inscape du flux léger qui tournoie et hypnotise l'observateur comme la mort[104].

Foam-fleece s'inscrit dans le champ morpho-sémantique des composés avec *foam* comme racine: *foam-tuft*, *drop-of-blood-and-foam-dapple*, *foam-fallow*, *foam-falling*. Hopkins a une fascination particulière pour le mot *foam* et pour ce qu'il représente. L'écume de la mer et sa métaphore (la laine du mouton) sont rassemblées dans un composé: 'l'écume-toison' qui suggère un confort innocent (le duvet, le lait). Mais le composé est en fait au centre d'un oxymore qui allie innocence et cruauté: *the cobbled foam-fleece*. MacKenzie cite 'l'innocence criminelle de la mer' de Yeats:

> [...] and foam-fleece (suggestive of the soft warmth they needed that wintry night, but here combined with cobbled to accentuate the difference between its appearance and feel: it looks

---

[100]'Cloud' est encore utilisé dans le Derbyshire pour une montagne ou colline.

[101]*From the summit the view on the Italian side was broken by endless ranges of part-vertical dancing cloud, the highest and the furthest flaked or foiled like fungus and coloured pink.* (JP, 181)

[102]James Finn Cotter. 'Apocalyptic Imagery in Hopkins' "That Nature is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection"'. *Victorian Poetry.* 24:3 (1986): 245-52.

[103]'La ductilité du nuage le maintient dans un état de métamorphoses continue où s'affirme son aptitude à reproduire inépuisablement des formes qui se font et se défont, s'engendrent et s'escamotent sans cesse'.
Bernard Brugière, *L'univers Imaginaire de Robert Browning* (Paris: Klinksiek, 1977) 469. Cette métamorphose féconde des nuages fascine autant Hopkins que Browning. Hopkins cependant distingue dans ce flux de formes les inscapes paradoxaux ou singuliers qui lui donnent une fixité.

[104]Ce composé fait aussi allusion à la danse macabre, au flux dysphorique, mais sa richesse allégorique lui donne une place dans les coordinatifs métaphoriques.

like tufts of lamb's wool but fallen upon it it strikes as hard and cold as the water-rounded cobbles of a road). The forces of nature seem now to be merely indulging in exuberant play - we might compare Yeats's 'murderous innocence of the sea.[105]

Ce qui frappe d'emblée, ce n'est pas seulement la puissance cachée dans les choses les plus innocentes et leur absence de morale romantique, mais aussi l'unification des états de la matière dans une seule vision. Zaniello pense que ces moments visionnaires hopkinsiens ont un ancêtre dans ce que Wordsworth appelait 'spots of time':

> Wordsworth's 'spot of time', an emotionally charged, significant incident, is the likeliest major literary forerunner of Hopkins' inscape, a pattern or shape perceived often dramatically, against the backdrop of the natural world. In the prelude Wordsworth designated as 'spots of time' the 'moments...scattered everywhere, especially in youth, which retain/ A renovating virtue, enabling the mind to be nourished and invisibly repaired'.[106]

Zaniello met en parallèle 'spots of time' et 'épiphanie', ces moments épiphaniques hopkinsiens où la nature se révèle par une scène dramatique, souvent exprimée chez Hopkins par le composé poétique. *Cobbled foam-fleece* transmet une puissance d'émerveillement qui rappelle le passage que Hopkins avait recopié en 1865: *Each scene in nature has in it a power of awakening, in every beholder of sensibility, an impression peculiar to itself, such as no other scene can exactly call up* [...].[107]

L'émerveillement de Hopkins est imprégné de terreur, ce qui le rapproche de Byron et de Blake et l'éloigne de Wordsworth. Dans le moindre élément tel que l'écume, une effervescence eau-air, ni eau, ni air, symbole de l'invisible des états intermédiaires, se dissimule une puissance mortelle, la force de l'invisible. Car Hopkins n'est ni un poète aérien comme Shelley, ni un poète de la mer ou de l'aquatique comme Swinburne, mais le poète des vapeurs, des états transitionnels, de la transformation substantielle. Là est l'enjeu le plus important des composés poétiques tels que *cobbled foam-fleece* ou *cloud-puffballs*, *windpuff-bonnet*, *foam-froth*, *frothpits*, *water-blowballs*, *hail-ropes* et *mealdrift*: le monde dans tous ses états et tous ses changements d'états. La langue de Hopkins visite ces espaces entre les éléments discrets ou diatoniques pour montrer la continuité des choses, l'absence du vide et l'impossibilité du néant et le continu dans le discontinu. L'oeil esthétique du poète sait s'immiscer dans les crevasses du monde et les

---

[105]Mackenzie. *A Reader's Guide...*, 41.

[106]Thomas Zaniello, *Hopkins in the Age of Darwin* (Iowa City: The Iowa University Press, 1988) 73.

[107]J.C. Shairp, *North British Review*, 1864, reproduit dans Zaniello (*Hopkins in the Age...*, 73).

interstices de la matière, là où l'oeil classique, distant et globalisant, jamais ne s'aventurait[108]. La forte fréquence de *foam* comme terme ou racine de composés poétiques provient aussi de l'attrait de Hopkins pour l'apesanteur et tout ce qui défie la gravitation. La légèreté, la fraîcheur et la vivacité des mousses ou écumes hopkinsiennes sont symboliques du désir ascensionnel, également exprimé par l'oiseau hopkinsien qu'il soit 'standgale' comme le faucon, *daregale* comme l'alouette ou invisible comme l'alouette des bois.

Foam-tuft (*fumitory*) est un composé épithète qui tente de cerner par une image la spécificité de la fumeterre dans un fragment extatique ('a riot of visual and tonal colour'[109]):

And down the furrow dry
Sunspurge and oxeye
And lace-leaved lovely
Foam-tuft fumitory.
("The Woodlark")

'There is a catalogue of the local flora: the corn, the crush-silk poppies, sunspurge and oxeye and fumitory', commente Mariani[110] qui ne voit ici que le niveau littéral. Tous les commentateurs ont apprécié l'acuité et la précision de la description. Fr. Bliss qui a complété les vers manquants du poème (addition supprimée dans l'*OET*) propose une habile paraphrase du niveau apparent:

> Obviously, to enjoy this poem to the full more is necessary than to be interested in the technique of poetry. You must have kept open eyes in the fields: have stared at the poppied wheat, delighting in the wind-confused petals coloured deep as blood and *rash* as flame, or lifted the drooped buds to see where the crimson breaks through the pale lipped wounds between the green: have pulled the half-plumped wheat-ears from their soft lush sash or sheath (as you surely did if you were ever a boy) and bitten on them till the milky juice of the unripe grain oozed out.[111]

L'habilité du jeu des consonances et assonances influencées par les artifices phonétiques du 'cynghanedd' de la poésie galloise est époustouflante, et il y a une frénésie à rechercher la difficulté formelle, à s'imposer des règles phonétiques subtiles: *lace-leaved lovely/ foam-tuft*

---

[108]cf.R.K.R Thornton, (ed.) *All My Eyes See. The Visual World of Gerard Manley Hopkins* (Sunderland Arts Center.Coelfrith Press, 1975) 58: 'He [Hopkins] also attempted to find God by the opposed method of trying to work up to discovery of total truth by Ruskinian concentration on its minutest natural details.'

[109]W.H. A. Gardner, *Gerard Manley Hopkins. A Study of Poetic Idiosyncrasy in relation to Poetic Tradition.* Vol 2, 227.

[110]Paul Mariani, *A Complete Commentary...*, 75.

[111]Cité par Gardner, *Gerard Manley Hopkins...*, 228.

fumitory[112]. *Foam-tuft fumitory* décrit la fumeterre (ancien français: fumée de la terre) plante aux feuilles découpées (*lace-leaved*) qui se prête par son étymologie, son apparence et sa croissance à de nombreux fantasmes. Le végétal s'élève du sol en volutes, se consume, se métamorphose en fumée; la plante devient une allégorie de la sublimation . Dans ses moments d'extase Hopkins est le poète de la verticalité - mais il est surtout celui de la transsubstantation, du physique sublimé: le groupe nominal *foam-tuft fumitory* est une série de métamorphoses: *foam* (liquide), *tuft* (végétal), *fumi* (gazeux), *tory* (minéral). Cette plante 'foam-smoke-of-the-earth' est une image typiquement hopkinsienne. Ce qui est remarquable dans le nom composé c'est la minutieuse observation de l'oeil de Hopkins le botaniste qui se superpose à l'imagination surréelle de Hopkins le poète. La poésie de Hopkins peut satisfaire un naturaliste et un surréaliste: harmonie unique et intimiste entre le référentiel objectif et le référentiel imaginaire. Poésie à la fois objective et subjective[113].

En fait, d'autres composés nominaux similaires introduisent une vision du monde en perpétuel mouvement et transformation: *flakedoves*, *hail-ropes*, *rutpeel*, *shadowtackle*, *shivelight*. Ces composés sont des visages ou *inscapes* du flux. Ils le saisissent soit dans un état intermédiaire, comme un arrêt sur image saisit le micro-momentané soit en le figeant ou en l'assimilant à un état différent comme dans la métamorphose.

Flake-doves et *flake-leaves* mettent tous deux en écho métaphorique une forme généralisante et un élément spécifique: l'*inscape* et la chose sont juxtaposés. *Flakedoves* est un dvandva métaphorique ambigu: *doves* identifié à *flakes*, mais il est doublement métaphorique parce qu'il désigne les étoiles: *stars, flakes, doves*. La rapidité des images nous plonge dans une mutabilité et un vertige. D' ailleurs,le poème "The Starlight Night" ne tient-il pas d'une poésie du vertige, comme tous les poèmes Gallois? Les étoiles comme un vol de tourterelles effrayées est

---

[112]On pourrait y voir un écran de fumée inconscient pour dissimuler l'imaginaire érotique du poème. *sheath -sash - poppies- gash -furrow* sont des images métonymiques de la féminité (métaphores dites yoniques) , *ear -blade- flame- bud- head* des métaphores viriles et *milk - blood -foam* connotent la liquidité fécondante. Il y a peut-être des tensions de ce type dans la poésie de Hopkins, comme le pensent certains critiques comme John Robinson qui à propos des derniers poèmes affirme: 'The power of sexuality, though it may be stimulated or checked or sublimated, is not of itself in nature within the scope of human choice. it is an automatic circuit [...]'.
John Robinson, . *In Extremity: A Study of Gerard Manley Hopkins* (Cambridge University Press, 1978) 157. Réduire le texte poétique à un exutoire de tensions chez le poète est trop réducteur pour qu'on s"y attarde, et on laisse au biographe le soin de développer cette thèse. Robinson, d'ailleurs - pour lui rendre justice - ne va pas dans ce sens.
[113] voir aussi M.B McNamee: *Hopkins: Poet of Nature and of the Surnatural* dans: Norman Weyand, S.J. *Immortal Diamond* (New York: Sheed and Ward, 1949) 222-51. McNamee voit en Hopkins un poète sacré qui glorifie Dieu en révélant ses oeuvres, ce qui est conforme au principe du catéchisme catholique sur l'art et la beauté. MacMamee semble ignorer que l'art dévoile aussi des fantômes de la psyché en quête d'un idéal qui n'est pas nécessairement divin.

une image qui reprend la légende des étoiles-oiseaux qui fuient à l'approche du chasseur Orion[114], mais *flakedoves* est une image poétique hopkinsienne. Elle provient à notre sens de l'impression visuelle que produisent les battements d'aile des tourterelles qui se transforment en pétales de fleurs blanches: la métaphore est réaliste et suit le principe ruskinien de l'art vérité mais la pensée sous-jacente appartient à la subjectivité du poète.

MacKenzie propose une autre interprétation:

> One line might be selected to demonstrate the complexities underlying the surface: *Flake-doves sent floating forth at a farmyard scare*! (l.7). Here the imagery is two-deep. Swirls of stars are compared to doves, such as those he had seen on the Isle of Man, where he *started a shining flight of doves to settle on the roof* in a little hamlet round a mill (Journals, p. 235). And in turn the white doves are metaphorically converted into flakes of snow lifted in a winter eddy.[115]

Hopkins se servait d'un glossaire spécial dont la lexicogenèse se développait dans ses carnets et journaux où il consignait ses observations minutieuses des phénomènes naturels[116] (une activité qu'il tenait des enseignements de Ruskin et Pater). Les correspondances entre mots de ses cahiers et de ses poèmes sont frappantes et sont souvent utilisées pour élucider les énigmes textuelles de ces derniers.

E. Schneider, pense que le composé introduit une ambiguïté interprétative:

> The next line, however, *Flake-doves sent floating forth at a farmyard scare!* is ambiguous under either reading, for in either case the question is whether the doves are actually present in the scene, or whether they are a metaphor describing motion in the trees of the preceding lines; the line may thus be literal, except for the metaphor of *flakes* -a flock of doves scattering as if they were flakes - or metaphorical, blown leaves in a gust, fanning out like doves that resemble flakes...But the doves remain ambiguous- stars that are like dovelike flakes (or flakelike doves), or stars like leaves blown like a flock of (flakelike) doves. Now all this explanation sounds slightly absurd...[117]

Pour Schneider, le composé peut désigner des tourterelles qui ressemblent à des feuilles d'ypréaux ou d'alisiers ou des étoiles qui ressemblent à des pigeons floconneux ou à des feuilles d'arbres qui volent au vent. Milward y voit également une image composite: "The movement of their silvery leaves in the wind reminds him of doves flying up from the dovecote in the farmyard on the occasion of a sudden alarm. The association of 'flake' with 'doves' also contains the

---

[114]*OET*, 365.

[115]Mackenzie, *A Reader's Guide...*, 69.

[116]Cette terminologie (*inscape*, *instress*, *bidding*, *burl*, *keeping* etc.) témoigne non seulement d'une pensée originale, mais aussi de la volonté d'enserrer une vision particulière dans un cadre conceptuel, donc de schématiser une pensée qui resterait fluide et insaisissable sans concepts nouveaux.

[117]Elisabeth Schneider, *The Dragon in the Gate...*, 122-23.

suggestion of falling snow".[118] Paul Mariani commente: 'They [the stars] are frightened doves scattering into the distance like so many flakes of light'.[119]

Flakedoves suggère à divers lecteurs des flocons de neige, des éclats de lumière, des feuilles d'ypréaux, des pétales de fleurs, bref une constellation d'images (spécifiques) sur le thème (générique) *stars*, une sorte de feu d'artifice verbal, une parole première née de l'oeil nouveau qui découvre l'infinie variété d'un phénomène unique. Le poème pourrait s'écrire comme un calligramme avec au centre les étoiles qui rayonnent en différentes images: C'est la poétique de la rêverie par excellence: 'In this sonnet in place of cosmological argument we have the free play of reverie'.[120]. Cela ne veut pas dire que Hopkins fuit le réel pour le remplacer par l'imagination. Au contraire, Hopkins est le poète victorien qui est le plus engagé dans le réel. Aucun de ses sujets n'est directement imaginaire ou historique. La rêverie ici sert de méthode pour cerner le monde phénoménal qui se donne à l'oeil; mais en tant qu' espace subjectif des métamorphoses, elle transforme inévitablement l'expérience qui devient alors une réalité psychique sans rapport avec le référent qui l'a stimulée: *stars, fire-folk, bright boroughs, circle-citadels, diamond, elves'-eyes, quickgold, wind-beat whitebeams, airy abeles, flakedoves, maymess, march-bloom, mealed-with-yellow sallows*. On constate d'emblée que le composé est le marqueur lexical de multiples synthèses, son expression phénoménologique. Milroy a constaté que les composés chez Hopkins surviennent 'en essaims'[121]. Cela s'explique simplement parce qu'ils sont motivés par une forte émotion (ce que Hopkins appelle *instress*), et comme des larmes ou des cris, ils sont toujours pluriels. Le mode de "The Starlight Night" est émotif et exclamatif et il entraîne en son sillon une cohorte de composés: "The exclamations in 'The Starlight Night' follow so closely on one another that they seem self-engendering"[122]. On peut aussi utiliser le terme 'self-engendering' pour la liste polysyndétique[123] des composés de ce poème.

Rutpeel, shivelight et *shadowtackle* comme néologismes ont fait l'objet d'analyses variées qui tournent autour de l'usage dialectal de *peel, shive* et *tackle*, dans un poème où l'exubérance lexicale est iconique de l'exubérance du flux de la nature qui sans cesse se renouvelle.

---

[118]Peter Milward, *A Commentary on the Sonnets of Gerard Manley Hopkins* (Chicago: Loyola University Press, 1969) 11-2.

[119]Paul Mariani, *A Complete Commentary...*, 99

[120]Norman H. MacKenzie, *A Reader's Guide...*, .67.

[121]James Milroy, *The Language of Gerard Manley Hopkins*, 8.

[122]Marilou Motto, *Mined With a Motion...*, 94

[123]Les constructions polysyndétiques sont caractéristiques du style de G.M Hopkins; en ce qui concerne les effets stylistiques de ces structures, voir Michael Short dans: Theo D'haen, ed., *Linguistics and the Study of Literature* (Amsterdam: Rodopi, 1986) 163-85.

Une difficulté graphique majeure au sujet de *rutpeel* provient de la lecture incertaine du manuscrit qui montre ce que Mackenzie appelle 'a penlift'[124] entre *rut* et *peel* . Dans ce cas, le composé disparaît pour donner une lecture tout à fait différente: 'the bright wind ...parches peel in pool and rut':

> R.B notes: 'Rutpeel may be a compound word, MS. uncertain'. But the line makes better sense as printed: *the bright wind* parches the peel (flat cakes of mud from wheels, etc.) in pool and rut; *wind* is also the subject of squandering, stanches ('makes staunch, firm) and starches (makes stiff, then powdery).[125]

Le manuscrit révèle un léger espace entre *rut* et *peel* (MS:504-505) mais trop réduit pour transformer le composé en syntagme, mais le doute subsiste. Inévitablement, nous sommes souvent confrontés à ce type d'incertitude textuelle. *Rutpeel* n'est pas considéré comme métaphorique par les commentateurs du sonnet. Milroy[126] pense que *peel* est une variante dialectale de 'pool': 'certainly a dialect form of pool...rutpeel is left by the rain in ruts caused by cartwheels on unpaved roads'. Explication reprise par Mackenzie[127]: 'It [the wind] sponges water from (parches) the spreading mud which edges pools and wheeltracks'. Le rapport des racines n'est pas métaphorique mais simplement spatial: pool/peel in ruts. Cependant, *peel* peut avoir un sens métaphorique: les traces des roues comparées à une peau plissée ou des rides.Certes, *peel* a le sens de 'skin', 'rind' or 'film' sans avoir celui de 'wrinkled skin', 'rugged rind' or 'moist film': R. Schoder[128] donne la définition suivante: 'Peel: rind (hence the surface of the earth)'. Dans le vers on lit:

> *Delightfully, the bright wind boisterous ropes, wrestles, beats earth bare*
> *Of yestertempest's creases; in pool and rutpeel parches*
> *Squandering ooze to squeezed dough, crust, dust; stanches starches* [...].
> ("That Nature is a Heraclitean Fire...")

Rutpeel peut faire écho à *creases* ('les fronces' ou 'les rides' de la tempête). *Rutpeel* suggère à Mariani un univers-phoenix qui renaît de ses cendres: 'The old is peeled away to reveal

---

[124]Mackenzie mentionne la difficulté de distinguer certains composés due à l'habitude calligraphique de Hopkins de séparer deux syllabes d'un même mot par un court espace (ex. ro pes, dans le MS 504), de sorte que *rutpeel* peut être lu comme un composé ou un syntagme.

[125]W.H. Gardner, *Gerard Manley Hopkins. Poems and Prose* (Penguin Books, 1985) 245.

[126]James Milroy, *The Language...*, 240.

[127]N.H. Mackenzie, *A Reader's Guide...*, 197.

[128]Norman Weyand, *Immortal Diamond...*, 213.

the new'[129]. Le composé est à la fois métaphorique et mythopoétique. Il appartient à la catégorie des composés substantiels qui révèlent la matière en état de transition: ici la terre dans les ornières entre boue et poussière, comme le corps issu de la boue retourne en poussière. Hopkins est fasciné par le flux et par les visages du flux, même les moins poétiques, comme ici une pelure de boue sèche. La force jubilatoire du vent qui dessèche et pulvérise le limon boueux dont est formé l'homme rappelle la danse macabre du temps. Le poids du corps immonde est gravitationnel. Hopkins est le poète du désir igné ascensionnel. L'agent qui transforme (*the bright wind*) est pur oxygène qui consume et se consume, air-en-feu, symbole de l'immatériel vers lequel le désir tend mais aussi pouvoir de transformation auquel le corps amoureux de la désintégration se soumet volontiers. Le feu chez Hopkins combine création et décréation[130], mais il est difficile de concevoir ce que peut être ce diamant immortel qui est le résultat de la transformation du corps-argile en corps céleste par l'alchimiste divin. Hopkins ne dit pas ce qu'est cette matière spirituelle, ce corps ressuscité (cf. aussi *his bones risen* dans 'The Caged Skylark').

Shivelights et *shadowtackle* sont métaphoriques, mais l'ordre des racines n'est pas la même: dans *shivelights*, *lights* est la base référentielle et *shives* son expression métaphorique, alors que *shadow* est la base référentielle et *tackle* l'image suggérée par les ombres. Hopkins évoque par ces deux néologismes le jeu d'ombres et de lumières éphémères que crée la projection d'un orme sur un mur badigeonné à la chaux, un jour ensoleillé et venteux. Mais cette vision micro-momentanée et interstitielle entre deux phénomènes placent ces deux composés dans la catégorie hopkinsienne des co- et trans- substantiels autant que dans la catégorie des architectoniques.

Shive est utilisé dans le dialecte de l'Angleterre du nord pour 'splinter' ou 'slice', un fragment, un morceau ou un éclat. La similitude ('similarity of inscape'[131] dirait Peters) entre un rayon de vive et éphémère lumière et un éclat de matière solide (bois ou verre par exemple) est rendue dans *shivelights*, quoique, dès que l'on tente de l'expliciter par une périphrase, le composé perde de sa magie. C'est bien la spécificité du composé que d'évoquer immédiatement la similitude (il faut cependant se rappeler que dans le cas de *shivelights* où le modificateur est en amont de la base, *shive* fonctionne plus comme un qualificatif, de sorte que le composé pourrait se lire comme un amalgame de [*shivering+lights*] ou [*shivery+lights*] -cette possibilité n'a pas été évoquée par les commentateurs du poème). *Tackle* est généralement expliqué par référence avec *ship-tackle*, simplement parce que Hopkins avait noté dans son journal (JP, 192): *the hangers of smaller but barky branches ...look like ship-tackle. Shadowtackle* représenterait un

[129]Paul Mariani, *A Complete Commentary...*, 283.
[130]Le feu de Yahvé dans les théophanies sinaïtiques est également double: destructeur et purificateur.
[131]Wilhem Peters, *Gerard Manley Hopkins...*, 117.

motif d'ombres et de lumières ressemblant le gréement ou l'enchevêtrement des cordages d'un navire. James Finn Cotter y perçoit une image Christique: la croix, l'arbre et l'arche:

> Even the descriptive *shadowtackle* repeats a favorite patristic image, the cross as an ark *that outrides/ the all of water* or as any ship like the Deutschland with its mast and rigging. The word may also imply a net in which the Son of God, the Ichthus, is caught in order to rescue mankind on its *foundering deck.*[132]

Vu au travers du prisme que nous tend Cotter, l'imaginaire de Hopkins est de toute évidence christologique. C'est aussi une pensée bien étrange qui associe les mouvements d'ombre et de lumière à des éclats de matière solide et des cordages. Milroy souligne une constante dans le vocabulaire de Hopkins:

> [...] it is characteristic of Hopkins to transfer vocabulary used to describe solid or static objects or substances to mobile or fluid substances, or vice-versa...Of mobile things, especially clouds, Hopkins commonly uses comparisons to ropes, cords, skeins of wool and stringy substances. He speaks of a range of clouds 'in the N.W., ropy, the coiled folds being taken back across it from top to bottom...' (Journals: 137). It is as if the shifting, vapoury, substance is criss-crossed by cords of rope, tied as a solid object might be...*a bright river-tackled waterfall parted into slender shanks.* Seamen's tackle is largely rope, and these slender shanks are roped to the river above.[133]

L'art ou l'esthétique de Hopkins est si idiosyncratique qu'il est impossible d'affirmer, comme l'a fait la critique hopkinsienne presque systématiquement, (avec certes des exceptions comme Michael Sprinker dans son ouvrage paru en 1980) que le poète vise un art mimétique, une vérité universelle selon les principes de Ruskin qui appelle l'artiste à être un témoin fidèle de la nature avant de la reproduire en un acte de louange au Créateur[134]. L'étude des composés poétiques de Hopkins nous dirige vers des horizons herméneutiques différents, vers des systèmes d'images qui détrônent l'art objectif et le centre sur le sujet aux prises avec la genèse textuelle et avec ses propres fantômes. *Shivelights* et *shadowtackle* ne sont que deux exemples parmi les quelques 450 composés de l'œuvre de maturité dont le sens reste inaccessible objectivement. Le recours à la prose des carnets et cahiers intimes de l'auteur pour expliciter tel ou tel énigme textuelle de l'œuvre poétique (technique initiée par W.H Gardner et largement reprise par J.

---

[132]*Victorian Poetry*, 16:4 (1978): 310

[133]James Milroy, *The Language...*, 164.

[134]Alison Sulloway cite Ruskin: 'The art of man is the expression of his rational and disciplined delight in the forms and laws of the creation of which he forms a part.' Elle présente l'art de Hopkins dans un cadre ruskinien: 'Hopkins's schoolboy experiments with Ruskinian realism and his lifelong shaping and reshaping of Ruskin's principles according to his own religious needs, are thus as great a tribute to the 'Ruskinese point of view' as the serious praise Ruskin drew from eminent Victorians, [...]'. Alison Sulloway, *Hopkins and the Victorian...*, 64-5.

Milroy) met en relief des correspondances frappantes, mais le poétique transforme le monde alors que la prose des journaux et cahiers de Hopkins ne font que le saisir dans ses détails.

La luminosité et l'ombre restent intangibles sauf pour le physicien qui peut la mesurer par photométrie et le poète Hopkins qui, par le mot composé, sait fixer le flux qui constitue le rayonnement de la lumière et plus particulièrement les flux de la nature. On utilise peut-être à tort le mot 'nature' ou 'phénomènes de la nature' là où le mot 'physique' serait plus approprié. Hopkins est le poète victorien du physique et du chimique, sans aucun doute le poète victorien le plus au fait des thèmes scientifiques de son âge. Pour Hopkins, la lumière et les couleurs, autant que l'eau, sont des flux voyageurs qu'il faut arrêter et analyser comme le ferait le physicien. Le poète cherche à les identifier par analogie et à localiser la source originelle de leur rayonnement[135]. Hopkins ne voulait pas laisser aux scientifiques le dernier mot et son écriture reflète une imagination scientifique, comme le témoigne par exemple sa théorie des nombres oniriques (*spectral numbers*[136])

Les composés poétiques se cristallisent autour d'un imaginaire populaire et d'un bestiaire fabuleux: *hailropes* est accompagné de trois autres formes composées: *baldbright*, *heavengravel* et *wolfsnow*:

> *A beetling baldbright cloud thorough England*
> *Riding: there did storms not mingle? and*
> *Hailropes hustle and grind their*
> *Heavengravel? wolfsnow, worlds of it, wind there?*
> ("The Loss of the Eurydice")

La proportion de composés est considérable pour un quatrain ("The Loss of the Eurydice" est un poème qui proportionnellement contient le plus de composés). E.Schneider donne la clé de la pensée sous-jacente en explicitant *hailropes*: 'Hailropes obviously refers not to the falling rain but to its origin in the mingling clouds which grind the hail (heavengravel) into being.'[137]

Heavengravel - qui a remplacé *grimstones* du MS A - est un kenning pour désigner les grêlons. *Wolfsnow* a déjà été analysé et *baldbright*, un composé adjectif coordinatif contient un

---

[135]'Scientific and artistic currents thus mixed easily in Hopkins' early life. He was especially attracted to one intriguing speculation that crossed artistic and scientific lines: he argued, following some distinguished forerunners, that the colors of the rainbow were analogous to the notes on the musical scale.'
Tom Zaniello, *Hopkins and Science*, 63

[136]*Ibid.*, 75.

[137]Cité par Mackenzie (*OET*, 393)

mot ambigu: *bald* peut avoir le sens étymologique de 'fierce' ('keen') ou métaphorique de 'hairless' ('naked'). Notre analyse de ce passage repose sur l'archétype populaire de l'ogresse ou la marâtre (ici l'Angleterre) qui dévore ses enfants (les jeunes marins de l'Eurydice: *boldboys soon to be men*). La lecture des manuscrits est indispensable pour mettre en lumière la mythopoétique de ce quatrain: *cloud* a remplacé l'originel *rack* qui signifie à la fois 'a rush of clouds' et 'a 'skeletal horse'[138]. Le cheval spectral hopkinsien fait donc une autre apparition. Il est immanent dans "The Windhover" et "The Loss of the Eurydice" et explicite dans "Hurrahing in Harvest" et "Inversnaid". "The Loss of the Eurydice" renferme d'autres chevaux mythiques: *black Boreas* et *champ-white water-in-wallow*. Boreas (personnification du vent du nord dans la légende Grecque) a violé la nymphe Orithyia, avant de chevaucher ses coursiers pour détruire les navires des Perses. Plus loin *champ-white* connote l'écume blanche sur les flancs et les mors des chevaux en pleine course (ici l'archétype des chevaux de la mer).

Les nuages sont la substance même qui donne forme à des images poétiques hopkinsiennes parce qu'ils sont formations protéennes: Dans cette strophe, 'les magies liquides ou aériennes'[139] représentent un espace poétique de vives métamorphoses martiales qui se transforment en un bestiaire fabuleux: les 'nuages-chevaux' de l'Angleterre se préparent à leur charge destructrice (*beetling* connote une menace et un animal), les nuages-catapultes (*ropes gravel*), les nuages-troupeaux de neige-loups (*wolfsnow, worlds of it*), les nuages-serpents (*wind ropes*). La violence des images est renforcée par la violence des verbes: *riding; hustle, grind, wind.* Raymond Schoder, dans une paraphrase de la strophe, fait ressortir les métaphores martiales:

> High in the heavily charged air, roped hail clouds are energetically producing their pebble-shaped missiles, while dry, hard, biting storm-snow, great quantities of it, winds itself there in the wild sky- winds itself, that is, coils itself like snakes prepared to spring, or gathers itself as if on a giant windlass in order that when the doom hour strikes it may "off wild winch whirl, and pour and pelt death, till none's to spill nor spend[140].

Toutes ces bêtes fabuleuses sont isomorphes de la mère dévorante: l'Angleterre protestante (mother-country) damnée par la réformation a perdu tout instinct maternel et détruit ses propres enfants. La marâtre a envoyé son fidèle Boreas qui a violé l'église catholique (faisant référence à la confiscation des biens des catholiques et la destruction des lieux de pèlerinage).

---

[138]*OET*, 393.

[139]'Tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses... ces magies liquides ou aériennes [...].' Charles Baudelaire, *Ecrits sur l'art* [1859] (Paris: Gallimard, 1971) 41.

[140]Weyand, *Immortal Diamond...*, 319.

Pourquoi associer ces composés thiéromorphes à une figure féminine? Parce que leur substance dans la pensée hopkinsienne de "The Loss of the Eurydice" est aquatique: *cloud*, *hail* et *snow* sont des éléments féminins, alors que l'air est angélique (hermaphrodite) et le feu est masculin (cf. "Felix Randal", "God's Grandeur") et annihile l'eau féminine (cf. "That Nature is a Heraclitean Fire and the Comfort of the Resurrection"). Il est vrai que cette féminité est violente: *cloud:beetling, hail:ropes, snow:wolf, heaven:gravel.* L'eau du ciel est cinglante, mordante et acérée et se solidifie. Le sémantisme hippomorphe chez Hopkins est androgyne: féminin (*endragoned seas* dans "The Wreck of the Deutschland") quand il surgit de l'eau négative et masculin quand la terre ou l'air lui donne substance (*falcon...riding...the air* dans "The Windhover", *stallion* dans "Hurrahing in Harvest" et *black Boreas* dans "The Loss of the Eurydice").

Les composés évoquent, par juxtaposition d'images, un vaste schème de métamorphoses: *bald, bright, hail, rope, heaven, gravel, wolf, snow*, où l'animal, le végétal, le solide le liquide s'unissent et s'entrechoquent (*mingle*, *grind*, *wind*) comme des atomes en état d'excitation. La synthèse qu'opère le composé métaphorique empêche toute désintégration du monde qui reste unifié: le monde conflictuel de Hopkins est maintenu par un ciment universel. Hopkins n'est pas le poète du chaos, il est celui de l'extrême, du conflictuel, du précipice et du naufrage soudainement illuminés par un sourire divin:

> *Whose smile*
> *'S not wrung, see you; unforeseentimes rather - as skies*
> *Betweenpie mountains - lights a lovely mile.*
> ("My own Heart")

Comme beaucoup de victoriens, Hopkins est préoccupé par la violence arbitraire de l'univers, concrétisée dans "The Loss of the Eurydice" par des allégories zoomorphes et des mythes antiques. James Finn Cotter souligne le niveau mythopoétique de la pensée sous-jacente hopkinsienne:

> In other words, the underthought has its source in instress, the emotional elixir by which our deepest insight spring into being. Inscape perceives the fusing point of these images which amalgamate in the undercurrent of thought. Then through reflection, the observer or reader (to alter the analogy) consciously recomposes the canon of imagery that gives harmony not just to one poem or painting but possibly to the whole mythos of an artist's work.[141]

---

[141] *James Finn Cotter*, "'Hornlight Wound to the West': The Inscape of the Passion in Hopkins' Poetry," *Victorian Poetry* 16:4 (1978): 299.

L'imaginaire anthropologique, par ailleurs, n'est pas incompatible avec les symboles bibliques[142]. Hopkins connaissait la mythopoétique païenne et ses similitudes avec l'imaginaire biblique. Cependant, pour le poète Jésuite, les récits bibliques n'étaient pas des mythes mais des faits historiques et selon lui, les mythes ne font que préfigurer comme des échos multiples, des rêves prémonitoires ou des miroirs , les événements bibliques qui mènent à la résurrection du Christ et à la promesse de la vie éternelle. Cette dialectique est illustrée dans "That Nature is a Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection".

Les composés nominaux étudiés jusqu'alors constituent un ensemble métaphorique qui illustre une vision du monde en flux, soit danse ou mouvement circulaire, flux, métamorphoses ou sublimation, schèmes le plus souvent associés à des phénomènes atmosphériques ou astronomiques (nuages, lumière, étoiles). L'intérêt scientifique de Hopkins pour ces phénomènes[143] ne doit pas masquer un niveau de représentation plus profond, qui peut aussi bien se nommer sous-thématique, car il faut souvent pénétrer sous l'écorce textuelle pour découvrir les profondeurs. Le danger qui guette cette plongée interprétative est l'impression de faire violence aux mots et d'étirer le sens jusqu'à le déformer. Mais le recours à l'étymologie ou au mythopoétique nous a permis de distinguer un système de composés qui établit des co-relations entre le lexique mental hopkinsien et les structures de son imaginaire.

Le deuxième système de composés tout aussi important concerne des catégories plus statiques et hétéroclites. Il participe d'un mode de référenciation qui utilise la composition lexicale métaphorique pour renvoyer à l'abstrait. Les composés figuratifs de cette catégorie seront nommés kennings.

4) Le mode de référenciation à l'abstrait: les kennings allégoriques[144]

4.a) Introduction

Nous n'employons pas le mot 'kennings' dans le sens spécialisé défini par Tournier comme: 'Une figure périphrastique de la pensée nordique et vieil-anglaise fondée le plus souvent sur un type particulier de la relation métaphorique de la quatrième proportionnelle'.[145] (par exemple 'sea-horse' signifie 'ship'). Hopkins, il est vrai forge peu de vrais kennings anglo-saxons

[142]Par exemple le cycle cosmique de "God's Grandeur" rappelle l'archétype du cycle solaire représenté par Samson dans l'ancien testament et dans le nouveau testament par la passion du Christ: passion, descente aux enfers et résurrection (crépuscule, coucher, nuit et lever du soleil).

[143]Hopkins a publié quatre lettres dans le journal scientifique *Nature* en 1882 et 1883 sur les phénomènes crépusculaires dus à l'éruption du Krakatoa.

[144]Le mot 'kenning' vient de 'ken' et de 'kennen', l'allemand pour 'connaître' et 'comprendre'. Il s'agit ici de composés qui renvoient à un niveau imaginaire, au delà du phénomènal physique.

[145]Jean Tournier, *Structures lexicales ...*, 100-01.

(comme *bone-house* pour le squelette), mais nous appellerons aussi kennings des noms composés comme *hell-rooks*: ('the rooks from hell' ou 'evil spirits') qui incluent une catachrèse (métaphore, métonymie, personnification, symbole etc..). Nous utilisons ce mot dans son sens plus général et étymologique de composé-image qui concrétise un concept qui, dans les limbes de la pensée, n'a pas encore trouvé son expression. La fonction lexicale de ces formes peut provenir de ce que les lexicologues appellent la lacune lexicale et on sait que les enfants utilisent beaucoup cette stratégie quand un mot leur manque. Un kenning allégorique s'apparente à une figure rhétorique concrétisante qui désigne une notion abstraite [146]. C'est donc un mot composé chargé de concrétiser une idée, une force naturelle ou ce qui est latent au niveau psychique, comme un rêve ou une obsession. La stylistique souligne souvent le rôle pédagogique de l'allégorie qui illumine une notion complexe, et Hopkins aurait sans doute souscrit à cette théorie, mais nous soulignons surtout sa fonction psychique qui fait comparaître le latent par la parole incantatoire. Les kennings hopkinsiens qui désignent le Christ (que nous considérons ici comme une abstraction parce qu'il n'a pas de manifestation concrète) font partie d'un paradigme désignationnel qui fait surgir des images qui tiennent du symbolisme chrétien et qui sont donc codées; leur originalité réside dans leur forme condensée:

His lovescape
Miracle-in-Mary-of flame
God-made-flesh
Rose-flake[147]

Mis à part *lovescape*, ces formes ne sont pas intéressantes, car leur sens religieux reste figé et codé. Hopkins parfois donne l'équivalent abstrait de ses composés kennings, mais cela reste l'exception:

Enough! the resurrection, / A heart's-clarion! [...].
("That Nature is a Heraclitean Fire...")

---

[146]L'origine de la pratique de Hopkins de créer des composés concrets pour des notions abstraites provient peut-être de l'influence du savant William Whewell: 'Hopkins would have found Whewell's interest in precise language attractive...He (Whewell) proposed, among other things, that 'in framing scientific terms, the appropriation of old words is preferable to the invention of new ones'. (Tom Zaniello, *Hopkins in the Age...*, 58-9). La composition lexicale hopkinsienne est précisément la juxtaposition de deux mots, souvent simples, qui génère un sens ou une notion nouvelle, ou plutôt qui concrétise et illumine sous un angle métaphorique une notion complexe. Certes Hopkins aimait aussi les néologismes du type *inscape* ou *sakes*, mais ces mots ne sont pas scientifiques. La seule racine scientifique qu'il utilise dans ses composés est 'electric': *electrical-horror* et *deadly-electric*. Dans tous les autres cas, les concepts abstraits et nouveaux sont encodés par des mots anciens.

[147]Il faudrait ajouter à cette liste les autres formes qui désignent le Christ (*Orion of light, Body of lovely Death, Heart's light, Hero savest, Perseus, Prince, Rose, Hero of us, Hero of cavalry, The Life that died, First, fast, last friend*, etc..).

Natural heart's-ivy Patience masks / Our ruins of wrecked past purpose.[...].
("Patience, hard thing...")

Hopkins appose simplement la notion abstraite et sa métaphore composée. Cependant, les allégories compactes originales sont celles issues d'une pensée originale:

Anvil-ding : son-symbole du geste créateur du Dieu-forgeron.
Firedint : Marques que gravent dans nos esprits les faits et gestes des hommes;
Heart-springs : Sentiments esthétiques, sensibilité
Hell-rook : Désir démonique
Lacklevel : Inégalités sociales, injustice.
Lionlimb : Violence, oppression divine.
Lovescape : Schème de l'amour christique (les cinq blessures)
Mayday : Jeunesse.
Root-room : Espace vital
self-disposal : concept du libre choix individuel entre le bien et le mal.
Self-feeling : Sentiment du 'soi', perception de sa propre singularité.
Self-will : non pas 'obstination', mais volonté innée dans chaque individu qui tend vers le bien, le bon et le beau divins.
Selfyeast : Humeur dépressive, dysphorie due au repli sur soi-même.
Song-fowl et *storm-fowl*: sublimation, désir ascentionnel (avec les autres oiseaux hopkinsiens).
Thunder-throne : Les cieux.

La fonction de ces composés est de rendre transparentes des notions opaques ou abstraites. Les composés re-motivent le signe linguistique pour le rendre moins arbitraire, plus visible. Pour Hopkins, la représentation du monde et des idées doit être transparente et réaliste. Ce réalisme linguistique provient de la nécessité de regarder le monde en face pour y déchiffrer le dessin-dessein divin, parce que le monde parle de Dieu. Si les phénomènes du monde ne sont pas arbitraires, les mots qui les ont créés et qui les expriment ne le sont pas non plus[148]. Il y a un secret dans les racines lexicales qu'il ne faut pas masquer comme dans les mots abstraits qui rendent les origines étymologiques opaques et irréductibles. Le mot comme le monde doit pouvoir se lire dans l'instant, se livrer à l'observateur et donc lui montrer sa formation. Métaphoriser l'abstrait métaphysique revient précisément à jeter un pont langagier entre le monde

[148]Hopkins adhérait à l'axiome johannien de la parole créatrice du monde.

naturel et surnaturel. Hopkins adversaire de l'antiphysis ne veut pas recréer le monde, mais, comme un néo-réaliste, le saisir avec acuité et insistance dans sa concrétude, ses interstices et ses contradictions pour qu'il dévoile sa transcendance. L'immense difficulté pour le linguiste réside dans la substance du référentiel surnaturel, le système des croyances hopkinsiennes, la totalité des ses référents surréels auxquels Hopkins croyait fermement, sans l'ombre de scepticisme: Christ, Dieu, Marie, l'Esprit-Saint, les anges, Satan, les Saints (Winefred, Clitheroe etc.), les âmes sauvées (La Nonne du Deutschland), les rites catholiques ("The Bugler's First Communion"), la Présence réelle, l'Incarnation, La Résurrection, la Création etc. Comment aborder linguistiquement ces référents intangibles? La réponse que nous avons implicitement apportée depuis le début de notre analyse est de les considérer comme des référents intériorisés et poétisés par l'alchimie singulière du verbe hopkinsien, appartenant, d'une part aux images et symboles universels, et d'autre part, au vaste mythe judéo-chrétien et à son expression particulière au sein de l'église de Rome. La majorité des critiques, Jésuites, catholiques ou chrétiens, voient une origine transcendantale dans l'art de G.M Hopkins qu'ils ont mis au panthéon des poètes catholiques. Cependant, il ne faudrait pas confondre le prêtre et le poète. Dans la perspective d'un 'art pur selon la conception moderne', comme le dit Baudelaire, l'écriture hopkinsienne, dans un désir paradoxal, révèle et dissimule le sujet: les étranges mots de Hopkins sont autant d'échos sonores de ses fantômes privés.

La construction des composés allégoriques repose sur des processus variés. L'analogie morphologique par exemple est utilisée pour créer les composés *lovescape* et *lacklevel* (sur les matrices 'landscape' et 'lacklustre'). Hopkins fuit les mots abstraits. *Lacklevel* est un composé exocentrique qui renvoie à un sous-texte implicite du type 'a social system which lacks level, which is uneven, unequal'. La composition ici concrétise une notion sociologique. Il n'y a pas création d'une nouvelle notion, mais re-motivation concrète d'un concept qui est lexicalisé par un mot abstrait 'inequality' or 'injustice'. 'Landscape' dérivé de 'landship' où 'ship' est un morphème d'abstraction comme dans 'friendship' signifie: 'idea of land'. Donc 'a landscape' est une représentation topographique idéalisée. *Lovescape* par analogie est une représentation idéalisée ou schématique de l'amour. Cette sémiotique de l'amour du Christ a des implications complexes. Les commentateurs de "The Wreck of the Deutschland" définissent lovescape par le biais de paraphrases: 'Christ's own lovescape, the very wounds etched forever into his own body as a manifestation of his love'.[149] "The stigmata of Saint Francis remind the speaker of Christ's love for mankind, the essence of which manifested itself most perfectly in his dying on the cross. The word 'lovescape' is formed on the analogy of words like seascape and cloudscape".[150]

---

[149]Mariani, *A Complete Commentary...*, 64.

[150]Leo Martin Van Noppen, *Gerard Manley Hopkins. The Wreck of the Deutschland* (Thèse de Doctorat. Rijkuniversiteit te Groningen: Krips Repro Meppel, 1980) 133.

Scape correspond à 'pattern of five wounds' et *lovescape* à 'the pattern of five wounds as a sign or symbol of Christ's love for men'. *Scape* est donc à la fois métonymie (five wounds) et symbole *(love)*. *Scape* chez Hopkins signifie motif, dessin. *Lovescape* a d'ailleurs été traduit par 'dessin-d'amour, signe de son amour et sigle de son amour'[151]. Hopkins est toujours très concerné par les épiphanies concrètes du divin dans la nature: miracles, stigmates, phénomènes naturels étranges, saintes etc..., mais aussi les manifestations sémiotiques abstraites de la présence réelle telles qu'elles puissent se révéler à l'intelligence plutôt qu'au sens. Le néologisme *scape* fait partie de ces signes ou schémas non-arbitraires qui dénotent la présence d'une intelligence ordonnatrice, distincte de la matière. Par ce biais des *scapes*, Hopkins combattait l'idéologie des atomistes, matérialistes et déterministes qui maintenaient que la seule réalité était matière, que la vie était due à une combinatoire atomique et que la matière n'a pas pu être créée de rien ou du non-matériel. La récurrence de signes (*scape*, *seal*, *token*) qui transcendent le temps est la preuve d'une continuité, d'une volonté dans l'organisation du monde qui réfute l'idée de la matière inorganique et organique livrée à la seule loi de la survie.

Lovescape est l'un des rares composés abstraits du corpus, car Hopkins est un poète qui au niveau du signe est fondamentalement concret. Notons aussi l'analogie de *lovescape* avec *landscape* et *lordship* (voir aussi la construction de *his lovescape crucified* où l'on décèle une tmèse 'the scape of his crucified love'). Mais cela ne clôt pas l'analyse. *Scape* peut avoir un sens plus concret. Il fait écho, en position d'apposé, à *niche*[152] c'est-à-dire une cavité dans un rocher ou un arbre. On aurait alors une image plus hopkinsienne du corps qui transparaît au travers de la nature (comme la colline qui se métamorphose en épaule divine dans "Hurrahing in Harvest"). De plus, *lovescape* serait modelé sur *landscape*, avec *love* comme personnification du Christ (*love made flesh*) parallèle à 'land'.

L'image du corps du Christ crucifié avec sa plaie sur le flanc correspond soit au rocher ou à l'arbre de vie (l'archétype universel de l'arbre cosmique) de l'iconographie Chrétienne ('the rock of our salvation'[153] ou 'the tree of Jesse' dont le Christ serait une branche). Cette interprétation nous donne la clé du système des images de cette strophe 23 de "The Wreck of the Deutschland" dédié à Saint François le miroir des stigmates du Christ mais aussi arbre cosmique puisque il porte des noeuds (tree - gnarls) et un creux dans son tronc (niche). Encore une fois, la fonction des composés est d'aller au-delà du littéral ou du figuratif évident pour toucher un niveau sémantique plus profond. Mais il est clair que ces corps cosmiques, qui sont suggérés par les mots, sont ces fantômes de l'esprit hopkinsien que nous avons déjà mentionnés.

---

[151]Voir: Gallet (*Le Naufrage du Deutschland....*, 23), Ritz, (*G.M Hopkins, poèmes...*,121) et Leyris, (*Gerard Manley Hopkins...*, 81)

[152]i.e: 'a nick' ou 'notch'.

[153]Ps. 95 (King James Bible)

Les composés avec *self* témoignent de l'intérêt que Hopkins porte au moi intime. Ils sont semblables à des définitions lexicographiques contractées. *Selfdisposal* définit la notion de liberté de choix appelé 'elective will' (voluntas ut arbitrium) ou 'free will' et *self-will* définit l'autre type de volonté inhérente à l'homme 'affective will' (voluntas ut natura), un désir inné vers le bon et le beau divin (SD, 116). 'Self-feeling' est un lexie qui condense la célébre définition du 'soi' de Hopkins: [...] *feeling of myself, that taste of myself, of I and me above and in all things, which is more distinctive than the smell of walnutleaf or camphor, and is incommunicable by any means to another man* [...]. (SD, 123).

Selfyeast of spirit ici se rapporte sans doute à la conscience dysphorique et dépréciative du moi et de sa singularité, c'est un état d'éveil qui se rapproche de l'oeil interne, juge implacable des actes de l'être. La tendance des commentateurs est de rapprocher cette métaphore obscure au contexte biblique du levain. Le levain dans la bible possède une symbolique particulière. Il est agent de changement, force dynamique qui rend la matière plus légère et donc tend à la sublimer, à la rapprocher de Dieu. Chez Matthieu (Matt. xiii. 33), le levain représente l'évangile qui agit silencieusement dans le coeur de l'homme. Il peut être aussi un agent de corruption comme une doctrine athée (Matt. xvi. 15) ou une perversion (1. Cor.v. 7,8).

Le self-levain de l'esprit correspondrait selon Gardner à la volonté propre ou vaniteuse de l'être, ignorante de la volonté divine:

> [...] Primarily Hopkins meant that his bodily weakness had prevented him from *walking in the spirit*; but there is also a suggestion that he, like most men, had culpably allowed his thoughts and actions to take on a disproportionate *worldly tone*: in him, as in all humanity, a deficiency in will and *good will* had led to spiritual degeneration [...].[154]

La lecture de Gardner est très habile, elle permet d'attribuer à *self* le sème de 'self-centredness' et donc de le polariser négativement, alors que l'usage critique considère le concept du self hopkinsien comme ayant une valence positive: la conscience aiguë de la singularité d'une créature unique aimée du créateur.

Bien que toutes les interprétations soient valables, nous proposons une autre perspective. Il est peut-être plus judicieux de situer l'image du self-levain dans un contexte phénoménologique, celui de la représentation de la mélancolie victorienne et hopkinsienne. Hopkins, on le sait souffrait de dépression chronique que l'on appelait à son époque 'melancholy', parce que les malades étaient censés secréter de la bile noire: *The melancholy I have all my life been subject to has become of late years not indeed more intense in its fits but rather more*

---

[154]W. Gardner, *Gerard Manley Hopkins. A Study...*, vol.2, 339.

distributed, constant and crippling [...]. écrit Hopkins à Baillie en mai 1885 (L3, 256). Les sonnets terribles constitueraient une représentation poétique de l'état mélancolique, la bête noire de Hopkins. *Selfyeast* est l'image concrète de cette lucidité aiguë de l'esprit toujours en éveil et qui empêche le corps de se reposer et, plus précisément, cet état de conscience exacerbée des dépressifs, une vision plus nette ou une perception plus vive du corps, qui les rend hypocondriaques et anxieux à ses moindres défauts, ou - dans la langue chrétienne - à ses péchés. Le corps (*dull dough* où *dull* chez Hopkins reprend son sens étymologique de 'insane' ou 'erring') est alors déprécié (*sours*) par l'esprit qui agit comme un mauvais levain, le ferment de la névrose. Le corps sous l'influence dévalorisante du levain de l'esprit devient incapable d'agir, de se lever littéralement, tout en le privant de tout repos. Sans entrer dans des considérations biographiques, il faut reconnaître que les lamentations épistolaires de Hopkins vont tout à fait de ce sens de l'impossibilité clinique d'agir et de créer. La métaphore du levain négatif est reprise dans "Thou art just, Lord", où l'esprit ne peut créer une seule œuvre qui 'se lève'. Hopkins semble avoir compris que les maux du corps prennent leur source dans l'esprit. Dans le cas singulier de Hopkins, le self-levain de l'esprit paralyse le corps et le rend impuissant. L'interaction (positive ou négative) du corps et de l'esprit met fin au dualisme et Hopkins devient un poète holistique. Le corps est un espace qui contient l'esprit, son principe actif, comme la terre contient la semence qui se lève:

> [...] *Nay, what we lighthanded left in surly the mere mould*
> *Will have waked and have waxed and have walked with the wind what while we slept*, [...].
> ("The Leaden Echo and the Golden Echo")

Comme la pâte et le levain qui deviennent pain, le corps et l'esprit sont intimement mêlés dans le devenir de l'être. Il n'y a pas de séparation, mais interpénétration de l'un dans l'autre, même si cette interaction peut, comme dans le cas de la maladie anxio-dépressive, devenir nuisible. La métaphore *selfyeast of spirit* est alors finement choisie et esquisse une conception différente du dualisme corps et âme. Hopkins apparaît encore une fois réhabiliter le corps et se révéler être le poète de l'union des vieilles antinomies héritées des écrits de Saint Paul: 'For the flesh lusteth against the Spirit, and the Spirit against the flesh: and these are contrary the one to the other' (Gal. 5:17). Le self-levain de l'esprit aigrit le corps, comme un amer qui remonte à la bouche. Le mot est bien choisi et la métaphore gustative transforme le corps du sujet lyrique en pain rassis qui contraste avec le pain de vie des chrétiens La poésie de Hopkins nous rappelle que toute connaissance passe par le corps et que toute réalité, qu'elle soit naturelle ou surnaturelle, ne peut être que physique. Dieu n'est pas une abstraction, il 's'épiphanise' par le

biais du corporel souvent zoomorphe. Toute l'oeuvre poétique de maturité est inaugurée par la présence physique de Dieu, présence retrouvée ou trouvée après le silence divin qui caractérise les poèmes de jeunesse. On peut même affirmer que c'est la découverte de Dieu en tant que corps, présence physique divine ou plutôt substitut du corps absent[155] qui est à l'origine du nouveau souffle poétique de 1876, d'où l'importance de l'épiphanie *lionlimb* et de l'obsession de la lutte corps à corps avec le divin.

lionlimb peut être un symbole ambigu, même si l'on conçoit sa formation comme une allusion au biblique lion du livre de Job: Le passage 'Thou huntest me as a fierce lion; and again thou shewest thyself marvellous upon me' (Job, 10:16) représente l'intertexte de:

> *But ah, but 0 thou terrible, why wouldst thou rude on me*
> *Thy wring-world right*[156] *foot rock? lay a lion-limb against me*? [...].
> (Not, I'll not, carrion comfort')

Notons la force métaphorique des prépositions chez Hopkins: *on, against*. Le *me* devient un espace conflictuel alors que sa voix lyrique apprécie sensuellement et loue le fauve qui le torture, comme une proie amoureuse de son prédateur. On retrouve dans ce passage le thème de la danse macabre: le corps épuisé qui balance sous la puissante patte du Dieu vainqueur. Le lion de Job en fait n'est pas identifé mais seulement comparé à Dieu, alors que dans le texte de Hopkins la métaphore *lionlimb* est plus vive. Une partie de la violence divine s'est incarnée en patte de lion qui oppresse le 'je'.

lionlimb est ambigu, comme une forme fantasmatique aux multiples identités: Le Père, le Fils, Satan. Le Christ, ré-incarné en Lion de Juda descendu dans les cauchemars hopkinsiens, se distingue à peine du démon léonin de Caradoc:

> [...] *What I have done violent*
> *I have like a lion done, lionlike done,*
> *Honouring an uncontrollable | royal wrathful nature,*
> *Mantling passion in a grandeur, | crimson grandeur.*
> ("St Winefred's Well")

---

[155]Voir la primauté des images du corps dans "The Wreck of the Deutschland" où, dès la première strophe, le corps-à-corps sujet/dieu est d'emblée instauré. Le thème est poursuivi jusqu'au dernier poème ("To R.B.") dans lequel le corps poétique est fécondé par le feu de l'inspiration.

[156]aussi *thy wring-earth right foot*..., L'*OET* cite les variantes.

Pire encore, ce qui semble motiver le lion divin c'est l'arbitraire et la cruauté sensuelle (*rude on me*), alors que le lion de Caradoc est emblématique de la passion meurtrière provoquée par la frustration sexuelle: *the blame bear who aroused me*[157].

'Be sober, be vigilant; because your adversary the devil, as a roaring lion, walketh about, seeking whom he may devour' (1 Peter, 5:5) représente un autre intertexte biblique qui met en relief le démon léonin et trouve un écho dans:

> [...] *lay a lionlimb against me, scan*
> *With darsome devouring eyes my bruisèd bones*? [...].
> ("Not, I'll not, carrion comfort")

Les métamorphoses de l'obscur objet de terreur mystifient le lecteur et témoignent de la difficulté du sujet lyrique à identifier l'origine de ses fantômes. Mais le poète ne joue-t-il pas également au jeu de la mystification, recouvrant le texte d'un masque métaphorique pour que le sens à la fois séduise le lecteur et se dérobe à lui, comme une sirène au chant mystérieux? Hopkins, malgré son sérieux avoué, semble toujours cultiver l'obscur avec délectation et affiche un ton sardonique face au lecteur mystifié. En parlant de "The Wreck of the Deutschland", Hopkins écrivit à Bridges *I was not over-desirous that the meaning of all should be quite clear* [...]. (LI, 50), quelques années plus tard, il se moque de ses amis mystifiés par "Tom's Garland": *I laughed outright and often, but very sardonically, to think you and the Canon could not construe my last sonnet; that he had to write to you for a crib* (LI, 272). Hopkins est vraisemblablement conscient de ses fantômes, mais peu enclin à les livrer directement; l'expression oblique de l'écriture poétique lui offre un exutoire.

Thunder-throne est une allégorie conventionnelle du Dieu-Zeus assis dans les nuages d'où jaillissent des éclairs. Elle complète le paradigme désignationnel du divin: lion et tonnerre. Le christianisme de Hopkins n'est pas moderne, il reste ancré dans la terreur inspirée par le tout-puissant à l'homme coupable. Le métaphysique chez Hopkins ne se limite pas à sa conception d'un Dieu terrible. Le divin avant de soumettre les créatures à sa volonté est source ultime de pure création. L'artiste idéal, doué de fécondité, se manifeste par les schèmes symboliques de l'igné et l'ailé.

---

[157]C'est-à-dire: 'who aroused me bear the blame'. Winefred, dans la légende, se refuse à Caradoc qui la décapite dans un accès de rage. Le père de Winefred (Tyreth) qui encouragea les voeux de virginité de sa fille a aussi, selon Caradoc, une part de responsabilité.

4.b) L'igné et l'ailé

Anvil-ding, *firedint*, *song-fowl* et *stormfowl* font partie des métaphores associées au concept hopkinsien de la création. Le feu créatif est particulièrement explicite dans deux passages:

With an anvil-ding
And with fire in him forge thy will
Or rather, rather then, stealing as Spring
Through him, melt him but master him still [...].
("The Wreck of the Deutschland")

But quench her bonniest, dearest to her, her clearest-selvèd spark
Man, how fast his firedint[158], *his mark on mind is gone*!
("That Nature is a Heraclitean Fire...")

Ding et *Dint* forme un couple phonosémantique qui associe le son (*ding*) du marteau sur le métal en fusion et la marque (*dint*) gravée par le feu. Le feu est l'agent qui façonne l'esprit. Dans le premier cas, Dieu, le forgeron mythique, injecte sa volonté sous forme de feu dans le métal humain qui devient malléable et se laisse plus facilement façonner. Dans le deuxième cas, l'inspiration créatrice de certains hommes de génie, imitant le divin, façonne des œuvres d'art qui, comme des étincelles ou flammèches, filles du feu éternel, impressionnent et marquent les hommes. C'est une théorie allégorique de l'art comme geste imitateur de la création que Hopkins offre ici, utilisant le symbole du feu non pas comme inspiration mais comme expiration[159], jet créateur, tel le feu gravant les tables de la loi sur le mont Sinaï. Le feu est l'archétype hopkinsien

---

[158] Les commentateurs ne s'accordent pas sur le sens abstrait de ce composé métaphorique. Donald MacChesney glose *firedint* par 'probably each man's forged feature (see Purcell sonnet), his bodily aspect.' (*A Hopkins Commentary*, 173) et Mackenzie: '[...] man's firedint - brave thoughts struck from the ironstone of adversity, briefly lighting the mental world around him'. (*A Reader's Guide*..., 196). Mariani se rapproche de notre interprétation: '[...] the fame of man's greatest exploits (firedint) [...].' (*A Complete Commentary*..., 284) et plus récemment Mackenzie: 'dint made on other minds by the fire of his ideas.' (*OET*, 495). Notre interprétation se limite aux oeuvres esthétiques de certains esprits créateurs individuels qui marquent de leur empreinte de feu leur génération et qui enrichissent l'esprit universel. La syntaxe du vers: *Man, how fast his firedint, his mark on mind , is gone!* est probablement la source de confusion. Dans cette proposition, les groupes nominaux *his firedint* et *his mark on mind* sont apposés: la virgule et la césure ne correspondent pas à une addition de deux sens différents, mais à une reformulation de la même idée. Le connecteur implicite n'est pas 'and also', mais 'that is to say'.

[159]Parfois le feu se mue en sourire qui illumine la terre ou l'âme. Dans "My own heart...", le sourire de Dieu illumine soudainement la noire vallée. Le même sourire inattendu éclaire l'âme esthétique dans "Henry Purcell", quand '[...] une brusque bourrasque de ses rémiges neigeuses éparpille un sourire colossal' (Leyris, *Gerard Manley Hopkins*..., 103). Le sourire - le feu - au sein de l'oeuvre d'art, est source de réconfort.

de l'agent créateur d'abord métaphysique qui se métamorphose en agent physique de création artistique, le mot alliant son et graphie, le *ding* et le *dint* linguistique. *Anvil-ding* et *firedint* sont donc des métaphores pour la double substance du verbe: phonique et graphique, animé par le feu métaphysique qui donne à la parole sa nature divine. L'art pour Hopkins doit être imitation divine et la responsabilité de l'artiste est grande car ses oeuvres gravent leurs poinçons dans l'esprit des hommes. Il participe, guidé par le feu divin, à l'éducation des peuples. Le feu divin qui pénètre l'artiste au travail - comme le feu de l'Esprit Saint a pénétré Marie - est non seulement une fécondation évidente mais aussi un stress qui excite l'homme créateur. Milward rappelle le rayonnement sémantique du feu hopkinsien:

> The ding (or ringing dint) ... of God's stroke proceeds as it were from an external cause; but it is ineffectual without the fire that comes from below and enters within the iron of man's soul, making it malleable under the divine hand. This is *the fire of stress* mentioned in st.2, the *stress felt* in st. 6; for in his commentary on the Exercises the poet defines fire as *the condition of a body (and by analogy of any substance) texturally at stress* (SD 136)[160].

Au-delà de l'imagerie sexuelle, remarquons que le groupe *texturally at stress* implique le corps et le texte, comme si cette tension du feu divin travaillant l'artiste par l'intérieur passait par osmose du corps de l'artiste à son texte. Le langage de G.M Hopkins est donc textuellement tendu parce qu'il est tout imprégné du feu divin. Le corollaire métaphysique de cette conception de la création artistique dirige ses feux contre le matérialisme de T. H. Huxley, agnostique et grand ennemi des philosophes catholiques - dont faisait partie Hopkins. L'école scientifique de Huxley niait l'existence de l'esprit ou l'assimilait à une forme de matière. Hopkins répond indirectement que le feu immatériel de Dieu traverse la matière et anime ses molécules. La matière comme le métal brut est informe avant que le feu du forgeron ne le façonne.

Le feu et l'oiseau sont isomorphes dans la poésie de Hopkins[161], tous deux symbolisent des forces positives et divines, l'un issu de Dieu et l'autre force ascentionnelle attirée par le divin.

---

[160]Peter Milward, *A Commentary on G.M Hopkins....*, 58.

[161]La poésie de Hopkins illustre parfaitement le mythe de l'oiseau de feu : les structures de l'imaginaire ptéropsychologique chez Hopkins sont systématiques: oiseau = feu ou esprit :
the Holy Ghost ... with warm breast and with ah! bright wings. ("God's Grandeur")
...and Thrush...strikes like lightnings... ("Spring")
..dapple-dawn-drawn Falcon...the fire that breaks from thee... ("The Windhover")
...a dare-gale skylark...man's mounting spirit... ("The Caged Skylark")
"As Kingfishers Catch Fire..."
Star-eyed throstle ("The May Magnificat")
...some great stormfowl...plumed purple-of-thunder ("Henry Purcell")
Cuckoo...The whole landscape flushes on a sudden at a sound. ("Repeat that, repeat")
L'oiseau est systématiquement associé à un sème igné. De plus, l'oiseau de feu est (con)fondu avec son cri liquide et pénétrant.. L'oiseau imaginaire hopkinsien féconde toute cavité (*broods over the bent world, ear-wells, hollow timber* etc..), comme le feu de l'Esprit Saint a fécondé Marie.

L'un descend, l'autre monte, mais ils partagent la même nature ignée et sont des manifestations épiphaniques de l'esprit rendues visibles par l'imagination de la matière. D'ailleurs, chaque fois que l'oiseau hopkinsien est corporellement en état de tension (voir la locution de Hopkins *structurally at stress* citée plus haut) en 's'accomplissant' (traduction de l'intraduisible *selving* de "As Kingfishers catch fire..."), il prend feu et retourne ainsi à son état plus raffiné, plus sublimé et nécessairement plus prés de l'esprit divin. L'oiseau, le feu et l'esprit sont - pour utiliser encore une néologie hopkinsienne - des *pitches*, des réalisations ou étapes différentes d'une même fixité. Le flux hopkinsien est de nature différente du flux patérien[162]. Ce dernier est en constante dissolution linéaire et présente aux sens un monde fragmenté et déstructuré. Le flux hopkinsien, aussi fascinant et évanescent que celui de son tuteur à Oxford, représente, au contraire, un mouvement haut-bas-haut qui finalement décrit un cercle, comme dans le paradoxe de la chute ascensionnelle. Ce mouvement est traversé par une continuité structurante qui est assimilée à l'esprit.

Il est intéressant de voir comment l'oeil poétique structure l'espace en le balayant circulairement (haut-bas-haut). Ce mouvement est très clair dans "The Starlight Night", "Spring", "The Windhover" et "That Nature is a Heraclitean Fire". Mais surtout, alors que l'oeil fait le voyage circulaire, les métaphores feu-oiseau structurent le flux: dans "The Starlight Night", le feu qui descend des étoiles et qui se métamorphose en oiseau de neige remonte vers la lumière du Christ. Le feu divin ("God's Grandeur") jaillit du monde comme un éclair, descend dans les tréfonds de la terre pour réapparaître en oiseau de feu fertilisant l'aurore. Le faucon-crécerelle est sans doute le répresentant le plus évident de l'oiseau symbole de 'l'esprit-centre' qui décrit des mouvements concentriques[163] et prend feu[164].

L'oiseau est aussi lié au feu par son pouvoir fécondant, un corollaire du feu créateur. Les composés *song-fowl*, *stormfowl* (de même que le collocatif *sweet-fowl*, les lexicalisés *wooddove*,

---

[162] Robinson, dans un chapitre intitulé 'Pater, and the Falcon' étudie les affinités et les différences entre Hopkins et son tuteur et ami Pater. La dissémination, le fragmenté, et le subjectif patériens s'opposent au centre, à l'organique et à l'objectif hopkinsiens. Robinson, cependant n'insiste pas assez sur le fait que Hopkins était hanté par le flux et l'évanescent tout comme Walter Pater et les victoriens en général. Le flux hopkinsien est circulaire et unifié par l'inscape, ce qui exorcise quelque peu la panique déstructurante qu'il inspire.
John Robinson, *In Extremity...*, 18-52.

[163]Les mouvements dans "The Windhover" sont circulaires à plus d'un titre: d'abord attiré par la lumière du matin, puis stationnaire (le sens de *on the hover*) pour ensuite tourner autour de lui-même (*he rung upon the rein of a wimpling wing*), il décrit un arc de cercle (*on swing*) descendant (*buckle* fuse trois sens: 'fondre sur', 'fondre par fusion et amalgame), avant de se sublimer en feu (*the fire that breaks from thee...*). "Ces mouvements sont concentriques.

[164]voir le commentaire de Bernard Brugière sur l'imaginaire du feu chez Browning: Le feu est enfermé dans la pierre ou dans la fleur et son énergie latente ne manquera pas, le moment venu, de se muer en une déflagration soudaine." (Bernard Brugière, *L'univers Imaginaire...*, 238.) Cette remarque peut s'appliquer à la lettre au sujet du feu créateur hopkinsien. Enfermé dans la créature ou la création, il jaillit avec force, quand l'animé ou l'inanimé se révèlent dans leur accomplissement. (cf. "As Kingfishers catch fire").

skylark, *woodlark* et le syntagme *bright wings*) sont des métaphores véhiculant l'idée de fertilisation. Avant de voir de quelles manières leur pouvoir fertilisant se manifeste, remarquons que grammaticalement ces étranges créatures ailées sont du genre masculin:

Not that the sweet-fowl, song-fowl, needs no rest-
Why, hear him, hear him babble and drop down to his nest,
But his own nest, wild nest, no prison.
("The Caged Skylark")

Left hand, off land, I hear the lark ascend,
His rash-fresh, re-winded new-skeined score [...].
("The Sea and the Skylark")

Let him oh! with his air of angels then lift me, lay me! only I'll
Have an eye to the sakes of him, quaint moonmarks, to his pelted plumage under
Wings: so some great stormfowl, whenever he has walked his while [...].
("Henry Purcell")

[...]. *And when Peace here does house*
He comes with work to do, he does not come to coo,
He comes to brood and sit.
("Peace")

Certes, on peut conventionnellement assimiler tous ces oiseaux à l'esprit créateur du monde et à L'Esprit qui féconde l'humanité[165]. Il serait surprenant, cependant, de voir en G.M Hopkins un simple répétiteur d'images bibliques. Nous y voyons plutôt un symbole du créateur ou de l'artiste: l'oiseau et son chant sont déterminés par trois sèmes: la virilité, la liquidité et l'élévation. Hopkins associait le pouvoir créateur à une faculté virile, dans une lettre à Dixon[166]:

> Now this is the artist's most essential quality, masterly execution: it is a kind of male gift and especially marks off men from women, the begetting one's thought on paper, on verse, or whatever the matter is...morover on better consideration it strikes me that the mastery I speak of is

[165] cf. *let him easter in us* [...] ("The Wreck of the Deutschland", st. 35)

[166] Hopkins revient sans cesse sur la virilité, la vigueur nécessaire à la création poétique. Par exemple, quand il présente à Dixon le poète R. Bridges, il qualifie ses poèmes de... *dignified, both manly and tender, and with a vein of quaintness*.(LII, 8).

not so much the male quality in the mind as a puberty in the life of that quality. The male quality is the creative gift, which he [Edward Burne Jones] markedly has.[167]

Quand les oiseaux hopkinsiens chantent, leurs notes sont souvent liquides: [...] *pour and pelt music, till non's to spill nor spend.* ("The Sea and the Skylark") et *So tiny a trickle of song-strain*; ("The Woodlark") et leurs actes ont un pouvoir élévateur et apaisant: *both sing sometimes the sweetest, sweetest spells,* ("The Caged Skylark") et *Let him oh! with his air of angels then lift me, lay me*![...]. ("Henry Purcell")

Le symbole le plus accompli et le plus explicite du génie créateur, c'est évidemment ce grand oiseau des tempêtes (*stormfowl*), Henry Purcell, qui transporte vers l'azur le poète sur ses ailes d'anges (*air of angels*). En créant, l'artiste-oiseau laisse découvrir son inscape: la singularité de son style, comme un vaste oiseau de mer[168] en déployant ses ailes laisse entrevoir sa marque distinctive (*quaint moonmarks*). Le mot composé *stormfowl* est judicieusement choisi. Il qualifie la tempête intérieure qui motive l'acte de création. Ainsi, l'artiste est un oiseau tourmenté, au plumage de violettes tourmentes (*plumèd purple-of-thunder*) dont l'envol est un acte consciemment voulu et inconsciemment signifiant (*meaning motion*).

Meaning motion signifie selon Hopkins lui-même que [...] *the seabird means the whirr of the motion* [...]. La syntaxe de la phrase va dans ce sens: [...] *some great stromfowl...meaning motion fans fresh our wits with wonder.* Mais un autre sens peut venir se greffer sur celui que Hopkins voulut consciemment. *meaning motion* peur être momentanément pris comme le sujet de *fans fresh...*, car les deux incises *whenever...purple-of-thunder* et *if...off him* et la conjonction *but* viennent disloquer l'arrimage sujet-verbe et déstructurent la logique grammaticale de toute la phrase complexe. Le sens en contrepoint renforce l'idée que l'acte créateur est signifiant ('meaningful') et que sans le vouloir le poète, le peintre ou le musicien met son âme et son coeur à nu. 'L'élan voulu'[169] est aussi un acte sémiotique.

L'action créatrice est donc pour Hopkins le moyen de sémiotiser la personnalité ou singularité de l'homme. Une œuvre d'art est une re-production structurale de l'être intérieur. Il y a une continuité dans les formes revêtues par le créateur, l'acte de création et le créé (cf. *the Utterer, the Utterèd, Uttering* dans "Margaret Clitheroe"), comme l'oiseau marin, son envol et ses

---

[167]LIII, 133.

[168]L'albatros de Baudelaire symbolise également le poète.

[169]Georges-Jean Ritz *G.M. Hopkins, poèmes...*, 153.

lunules forment une unité, une fixité dans le mouvement: l'unité de l'inscape, empreinte divine et unique de chaque créature.

L'oiseau en son envol symbolise aussi le moment privilégié ou épiphanique où le lecteur (ou auditeur) rencontre et découvre l'artiste et l'œuvre dans un transport ascensionnel. Hopkins fusionne dans ce symbole la virilité, le tourment, le majestueux, le singulier, le dynamique l'épiphanique et l'euphorique (*scatter a colossal smile*): toutes les qualités de l'art hopkinsien. "Henry Purcell" est un poème sur l'acte créateur.

L'oiseau est positif chez Hopkins, à une exception près: les corbeaux ont un statut spécial dans le bestiaire du poète:

> *Frowning and forefending angel-warder*
> *Squander the hell-rook ranks sally to molest him;*
> *March, kind comrade, abreast him;*
> *Dress his days to a dexterous and starlight order.*
> ("The Bugler's First Communion", 137)

L'imagerie militaire de cette strophe qui oppose l'armée des démons à l'ange gardien, soldat protecteur du jeune clairon n'offre pas de difficulté. Hopkins, un peu trop conventionnellement, représentent ici les forces du bien et du mal en termes manichéens comme il le fera dans "Spelt from Sybil's Leaves"[170]. La charge émotive de ce poème est bien illustrée par la remarque de Hopkins: *I enclose a poem, The Bugler. I am half inclined to hope the Hero of it may be killed in Afghanistan.* (L1, 92). Cependant ce qui nous interpelle ici, ce n'est pas l'intérêt psycho-biographique du poème ou son thème religieux, mais son niveau métaphorique qui pivote sur l'image *hell-rook.*

La structure des images de ce poème constitue un ensemble de termes opposés. Au-delà de l'imagerie martiale, les images végétales positives associées au jeune soldat s'opposent aux images zoomorphes négatives. Les métaphores végétales sont les plus remarquables: *breathing bloom of a chastity in mansex fine, limber liquid, a pushed peach*'; *bloomfall, bead of being*[171]' et

---

[170][...] *black, white; right, wrong;* [...]

[171]Pourquoi *That brow and bead of being* ? La métonymie *brow* pour désigner la beauté physique et morale du clairon (la partie pour le tout) symbolise la perfection du sphérique. *Bead* est aussi une sphère, mais ses connotations sont plus profondes. MacChesney commente: 'Lying behind this metaphor...is a network of association that takes us into the deeper levels of Hopkins's thinking' (*A Hopkins Commentary*, 100). Le clairon est une perle, sorte de microcosme, image de la sphère divine. La métaphore biblique se double d'une métaphore sensuelle, celle du fruit rond, symbole biblique du désir interdit.

slips of soldiery[172].Toutes ces images sont végétales et désignent soit des fruits: *peach* ou *bead*, soit des fleurs *bloom* mais aussi des jeunes pousses ou branches souples: *slips* ou *limber*.

Le mal qui tente de pervertir ces jeunes plantes prend la forme à la fois d'une troupe de corbeaux, et - plus implicite - d'un serpent: *rankle in* [...] *backwheels*. *Rankle* vient de *drancululus* diminutif de *draco*[173] (le serpent). *Backwheels* est un composé qui montre comment fonctionne la créativité lexicale hopkinsienne. Il est formé par analogie sur *backstreets*, mais *streets* suggère la droiture ou la linéarité alors que *wheels* correspond mieux à la spirale du serpent (cf. le composé *care-coiled* et le sermon de Hopkins sur le diable, SD, 198-99).

Le texte poétique se présente explicitement comme un désir de virginité pour le jeune soldat. Les symboles de virginité sont explicites: *Breathing bloom of a chastity in mansex fine, An our day's God's own Galahad* et implicites, surtout dans l'association de la puberté à la perfection intacte du fruit rond et de la fleur. Incidemment, la qualité première de la puberté semble provenir de l'hermaphrodisme de l'âge adolescent, car la virilité de ce clairon est surdéterminée par des emblèmes féminins. La chasteté est fragile et cède facilement au mal, comme la pêche cède à la moindre pression du doigt (le doigt est isomorphe du serpent): *tender as a pushed peach* évoque la fragilité de l'âge pubertaire. La pensée de Hopkins, influencée par le mythe biblique du serpent et de la pomme de la Genèse, rejoint celle Blake dans "The Sick Rose". La découverte de la sexualité marque la fin du paradis de l'enfance. Le combat intériorisé de la pureté (pubertaire, angélique et végétale) contre l'impureté (adulte et animale) semble être le thème apparent du poème:

Frowning and forefending angel-warder
Squander the hell-rook ranks sally to molest him;
March kind comrade, abreast him;
Dress his days to a dexterous and starlight order.

Ce quatrain esquisse le combat intérieur ambigu dont le jeune clairon est le topos par le biais de l'affrontement entre deux symboles ailés: l'ange et le corbeau. *hell-rook* est un symbole paradoxal, car, nous l'avons vu, l'oiseau poétique hopkinsien est toujours viril, positif, emblème de l'esthétique, pur son, pur feu de l'inspiration.

Notons d'abord que le corbeau, dans la mythologie, est un emblème solaire positif: messager d'Apollon, oeil du soleil chez les Germains, Lug, dieu solaire des celtes, emblème solaire en Chine. Dans l'iconographie chrétienne, le corbeau est l'emblème de la divine

[172]L'image est végétale: *slips* prend le sens de 'branche à greffer' (Paul Mariani, *A Commentary...*, 148)
[173]Remarqué par Mariani, ibid., 149.

providence: il est représenté portant du pain dans son bec jaune. (Hopkins fait probablement référence à ce symbole biblique dans "The Wreck of the Deutschland" quand il attribue à la Providence *a feathery delicacy*). Le bataillon des freux de l'enfer de Hopkins relève d'une toute autre symbolique.

Au niveau phono- et graphosémantique, le *k* est iconique du tordu et du courbé et son symbolisme phonétique est connu pour imiter un son discordant dans les langues indo-européennes[174]. Le symbolisme idéophonique et idéographique du *k* trouve un écho dans les mots *rankle* et *backwheels* et s'oppose à la circularité associée aux *b* de *brow and bead of being* et à *God* et au sémantisme du fruit rond mais facilement spolié: *peach.*

Le syntagme *hell-rook ranks* illustre bien une des fonctions fondamentales de la composition lexicale et de la nominalisation dans le style de Hopkins: le choc des mots juxtaposés sans syllables inaccentuées entre eux, sans tampon phonétique. *The ranks of the rooks from hell* introduirait des coussins phonétiques entre les lexies et minimiserait leur collision phonétique et sémantique. *Hell-rook ranks* - et pratiquement tous les néologismes composés de G. M Hopkins[175] - mettent en jeu le principe premier du rythme abrupte: une succession d'entrechoquements phonosémantiques, issus - du point de vue de la phénoménologie de la création artistique - de chocs émotionnels à un niveau profond ou semi-conscient de la pensée hopkinsienne, que l'auteur nomme *underthought.* La collision lexicale est renforcée par la collision grammaticale générée par la suppression du relatif sujet 'that' de la complétive du nom (*that sally*): *The hell-rook ranks sally to molest him.* Le nom donné en anglais à cette structure relative sans relatif est à cet égard significatif: 'contact clause'[176]. Le style de Hopkins est caractérisé par des contacts abruptes de toute nature: prosodiques, syntaxiques, métaphoriques etc.

Les bataillons des corbeaux de l'enfer dissimulent aussi des sèmes plus profonds: pluralité, féminité et libido. Une image psychique comme *hell-rook* est en elle-même neutre. Le nombre et le genre vont la charger de sens. Le texte poétique reste implicite ou volontairement muet sur ces catégories grammaticales qui ont une portée sémantique cruciale. Mais elles ne sont

---

[174]Voir Hans Marchand, dans le chapitre intitulé 'Phonetic Symbolism' (*The Categories and Types...*, 409).

[175]Une étude détaillée de l'interaction entre la composition lexicale et la prosodie reste à faire. Notre travail est axé sur les aspects sémantiques des composés poétiques, en particulier la métasémie liée à la pensée sous-jacente.

[176]La structure appelée 'contact clause' n'est habituellement possible que lorsque le pronom relatif est objet. Hopkins étend la règle au relatif sujet. D'autres exemples *there's none but truth can stead you* ("On the Portrait of two Beautiful Young People"), *It is the forgèd feature finds me...* ("Henry Purcell"), *Is it only its being brighter / Than the most are must delight her?* ("The May Magnificat"), *What was the feast followed the night...* ("The Wreck of The Deutchland", st. 30), *Save my hero, O Hero savest.* ("The Loss of the Eurydice"), *... Here! creep, / Wretch, under a comfort serves in a whirlwind* ("No Worst"), *They were elseminded then...the men / woke thee...* ("The Wreck of the Deutschland", st. 25), *I have put my lips on pleas / Would brandle adamantine heaven...* ("The Bugler's First Communion"), *...With a love glides / Lower than death...* ("The Wreck of the Deutschland", st.33). Ces exemples sont tirés de Peters (*G.M Hopkins. A critical Essay...*, 128)

pas impossibles à recouvrer. *Ranks* évidemment implique 'a throng of hell-rooks'. Le nombre pluriel fonctionne comme un marqueur dysphorique ou négatif, alors que l'unicité est méliorative: le corbeau solitaire est emblème solaire ou providentiel, les corbeaux multiples sont menaçants. L'oiseau hopkinsien par excellence (*the windhover* ou some *stormfowl*) est unique et ne suscite que l'euphorie. L'anxiété devant le pluriel remonte à la peur enfantine ou primitive du fourmillement incontrôlable et du chaos psychique des tourments, des 'rêves indistincts' et des fantasmes qu'on ne peut maîtriser:

> Une des primitives manifestations de l'animalisation est le fourmillement 'image fugitive mais première'... C'est ce mouvement anarchique qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite... Cette répugnance primitive devant l'agitation se rationalise dans la variante du schème de l'animation que constitue l'archétype du chaos.[177]

Ces corbeaux ne sont pas des entités extérieures au jeune soldat mais une foule de désirs qui assaillent sa virginité. Au nombre pluriel -psychiquement effrayant-s'additionne le genre féminin, ennemi de la chasteté adolescente. L'animal fabuleux *hell-rook* symbolisant les désirs charnels prend une valence négative et féminine. *Hell-rook* est surdéterminé par *ranks* qui dénote une image martiale (qui agit par antithèse contre l'ange de la pureté qui lui aussi est militaire) mais surtout par l'homonymie avec l'adjectif *rank* qui connote à priori le rang inférieur (lower ranks), l'impureté et la souillure. Hopkins, dans un poème de jeunesse intitulé "Il Mystico", composé en imitation de Milton, utilise cet adjectif pour qualifier la sensualité héritée de la mère:

Hence sensual gross desires,
Right offspring of your grimy mother Earth!
My spirit hath a birth
Alien from yours as heaven from nadir-fires:
Your rank and reeking things,
Scoop you from teeming filth some sickly hovel.

Ce poème écrit quand Hopkins avait dix-huit ans est fondé, comme "The Bugler's First Communion", sur une dualité féminité/virilité et bas/haut rendue manifeste par deux réseaux d'images antithétiques:

sensual desires	spiritual chastity
earth: mother	heaven: father
plural: nadir-fires	singular:rainbow-fire

[177]Durand, *Structures anthropologiques...*, 77.

Notons, au passage, le pluriel dysphorique et le singulier mélioratif: *nadir-fires* et *rainbow-fire* et la sensualité issue de la terre génitrice et de la cavité qui s'oppose à l'idéal céleste et à l'arc. La cavité de la terre-mère est concave, alors que l'arc-en-ciel de la pureté spirituelle est convexe. Ces oppositions structurales très nettes témoignent d'une vision (que Hopkins abandonnera dans les poèmes de maturité) de la dualité corps-esprit, même s'il ne faudrait pas trop insister sur l'importance de ce poème de jeunesse qui reste un exercice scolaire.

Il est intéressant de comparer l'écriture du même thème vingt ans après et de voir l'évolution stylistique qui passe par l'atypie syntaxique et la compression lexicale. L'idéologie Paulinienne du refus des désirs sexuels du corps et de la féminité qui les font naître, adoptée par le jeune Hopkins avec une ferveur névrotique dans "Il Mystico", n'a pas fondamentalement changée dans "The Bugler's First Communion": ce n'est pas dans la pensée théologique ou philosophique que réside l'originalité du poète. *Hell-rook ranks sally* reprend, avec une compression extrême, *sensual desires...of mother Earth...rank. Hell* correspond à *mother Earth* : *hell* est en fait une cavité dans la terre (*hole*). *Ranks*, le nom, est un homophone de *rank*, l'adjectif, qui connote la fétidité des instincts sexuels. Enfin et surtout, *rank* étymologiquement signifie *fertile* (du hollandais 'rank: like things of quick growth', d'après Skeat[178]). Le sens populaire de 'festering', est dû à un parasitisme paronomastique de *rank* avec 'rancid' ('musty'). Il est vraisemblable que Hopkins connaissait les deux sens de 'fertile' et 'rancid' associés à *rank*. Dans l'avant dernière strophe, Hopkins reprendra la racine *rank* dans le mot *rankle*, dont le sens étymologique est 'fester'[179]:

Hopkins joue sur les sèmes de *rankle*: maladie, animalité, purulence, péché, satanisme. Mais le thème de la maladie sexuelle est évident:

> [...] *but may he not rankle and roam*
> *In backwheels, though bound home*?- [...].
> "The Bugler's First Communion"

---

[178]'Rank (2), coarse in growth, very fertile; also rancid.' (Skeat, *An Etymological Dictionary*..., 431)

[179]'Rankle, to fester. (F.-L.-G.) A.F. rankler, to fester; O.F. draoncler, raoncler, rancler (so that it once began with d; see Godefroy). - O.F. draoncle, raoncle, rancle, an éruption of the skin. - Late L. dracunculus,dranculus, (1) a little dragon; (2) a kind of ulcer (as dragon were supposed to be venomous). - Late L. draco, a dragon. See Dragon. (Phil. Soc. Trans. 1891)'
Skeat, *An Etymological Dictionary* ...., 431.

Cette analyse, qui s'appuie sur l'étymologie et une interprétation symbolique, mais aussi sur le réseau morphosémantique de *rank*[180] dans l'œuvre poétique, ne constitue pas un ensemble de preuves irréfutables que *hell-rook ranks* est l'animalisation plurielle et impérieuse des désirs sexuels associés à la féminité[181] . Cette féminité est d'ailleurs ambiguë car elle peut être intérieure et extérieure: soit part de féminité en l'homme ou féminité que l'homme désire ou qui le tourmente.

Pour conclure l'analyse du groupe nominal complexe *hell-rook ranks sally to molest him*, il est nécessaire de revenir aux hypothèses de départ. "The Bugler's First Communion" est au centre de deux interprétations critiques: l'une théologique, l'autre séculaire et fantasmatique. La première, conforme au catéchisme de l'église catholique, voit dans le poème l'expression de la mission sacrée du Père Hopkins de protéger par la prière et les sacrements l'âme d'un jeune soldat contre les attaques du démon. Cette explication est tout à fait acceptable, car Hopkins avait une haute idée de son sacerdoce. Mais la poésie ne peut se limiter à une expression univoque d'une morale sacerdotale, car le prêtre et le poète sont souvent divisés. Le dessein profond du poème touche probablement des schèmes de pensées liées à l'angoisse face à la sexualité et à ses désirs impérieux. Cette angoisse dans le texte se révèle par l'image de l'animal noir associé à la pluralité assaillante et au creux et concave. Le jeune clairon n'a plus rien à voir avec le soldat en chair et en os à qui le révérend Hopkins donne la communion, il devient un espace sphérique, une bulle de pureté qui subit les assauts de ses instincts sexuels.

La mort euphorique, le feu créateur et l'angoisse sexuelle sont des concepts hopkinsiens véhiculés par des images concrètes matérielles inanimées mais surtout animées, agglutinées au niveau de la parole par le processus de composition par juxtaposition. Nous sommes entrés dans le monde hopkinsien par la porte des composés métaphoriques[182] parce qu'ils illustrent bien, par le choc lexical qu'ils opèrent, cette soudaine irruption du psychique dans le poétique. Il reste à voir le dernier système de composés, ceux qui renvoient à des catégories du réel statiques[183] et qui décrivent ou peignent avec les mots composés.

---

[180]Dans un fragment (*OET*, 128) Hopkins qualifie la nature de *rank-old* pour renvoyer à la fois à sa maturité et sa fertilité. Voir aussi: *nature, framed in fault* et *nature, bad, base, and blind* (*OET*, 143).

[181]Voir: Jerome Bump, 'Hopkins and Feminism: an Overview,' *TSSL* 31:1 (1989).

[182]Ce n'est pas l'unique façon d'étudier l'imagination hopkinsienne. Jusqu'à maintenant les métaphores de l'oeuvre poétique ont été étudiées par Robert Boyle qui distingue 8 images centrales qui expriment 8 thèmes principaux: 1. The Heroic Breast. 2. God's Grandeur. 3. The Shekinah. 4. The vital candle 5. Peace. 6. That small commonweal 7. The valley of the shadow. 8. The good earth. Ce choix reflète une interprétation strictement catholique des métaphores hopkinsiennes.
Robert Boyle, *Metaphors in Hopkins* (The University of North Carolina Press, 1960).

[183]c'est-à-dire ceux qui complètent les dynamiques de la première partie.

5) L'illusion du réel

Les composés dits descriptifs, ceux qui peignent le réel avec des pointes de mots agglutinés, peuvent se ventiler en deux groupes: les référentiels[184] et les métasémiques. Nous n'étudierons que les métasémiques car eux seuls éclairent notre plongée dans l'illusion poétique. L'imagination hopkinsienne utilise le procédé métaphorique pour créer un effet de réel, par le biais de cette observation précise, quasi-clinique du monde, comme pourrait le faire un contemplateur[185] solitaire.

> L'imagination, telle qu'elle s'épanouit dans le rêve, ou aussi durant la contemplation nonchalante, possède une fécondité que n'égale nul effort conscient. C'est ainsi que les nuages, les vieux murs, les mousses sur les toits s'ordonnent en images qui surprennent le contemplateur par leur densité, leur regorgement de richesse. [186]

Au niveau apparent, l'écriture hopkinsienne voulait s'approprier la richesse du réel et la transmettre objectivement au lecteur. Le poète se méfiait de la subjectivité dont il condamnait les distorsions du réel (*trouble of perspective, false perspective of an image* LII, 56). Il voulait que l'imagination serve de procédé didactique pour créer l'illusion du réel, comme si la justesse de l'image permettait d'établir un pont entre le sujet qui voit et parle et le sujet qui lit et pense. Il s'agit évidemment d'une fausse objectivité (car le style original de Hopkins est incompatible avec l'information objective) qui fait surgir une vision étrange qui désautomatise le réel. Hopkins composait ses poèmes mentalement, la plupart du temps en contemplant l'univers dans ses diverses manifestations. Le poème qui instaure l'attitude esthétique de la période de maturité est "Moonrise", une confrontation directe de l'âme lyrique avec un phénomène naturel, l'acte poétique cristallisant la rencontre du sujet et de l'objet. Le poète répugnait à écrire ses compositions mentales, car le travail d'écriture poétique était pour lui long et laborieux et beaucoup de poèmes, retouchés sans cesse, ne trouvaient jamais de formes stables. La poétique de Hopkins, comme nous l'avons déjà dit, est souvent une poétique du fragment, mais ce n'est en aucun cas une poétique du spontané, du fluide et du facile. Les composés sont en fait des formes construites et travaillées. Ils sont le résultat d'une intense contemplation du monde extérieur, un

---

[184]La liste des référentiels est la suivante: *fallowbootfellow, frothpits, orchard-apple, trambeams, flockbells, rockfire, fingergaps, parlour-pastime, heathpacks, couple-colour, womb-life, manmarks, lipmusic, mansex.*

[185]Hokpins, l'homme comme le poète, se situait très souvent en observateur secret des êtres et des choses: les références au contemplateur solitaire et marginalisé sont multiples dans l'oeuvre. Par exemple dans "The Alchemist in the City", le sujet, enfermé dans sa tour, ne peut entrer en relation avec le monde (*I stand by...*). Le *I* dans "The Wreck of the Deutschland" se sent coupable d'immobilisme voyeur: *I was under a roof here, I was at rest,/ And they the prey of the gales* [...] (st. 24). Le sentiment d'altérité est prépondérant: Dans "At The Wedding March", "The Windhover", "Epithalamion" et surtout "To seem the stranger ..."

[186]Ernst Jünger, *Le Contemplateur Solitaire* (Paris: Bernard Grasset, 1975) 326.

exercice mental et un travail d'écriture lent qui enfante, plusieurs jours, dans certains cas plusieurs années plus tard, des poèmes très condensés. Les composés poétiques sont - avec le rythme abrupte - justement des formes privilégiées dans le style du poète qui essaient de saisir ou ressaisir avec grande économie et violence, ces chocs et heurts que l'univers bigarré, étrange, paradoxal ont imprimé sur l'âme[187] du contemplateur. La densité sémantique des composés reflète la richesse sémiotique de l'univers qui surprend Hopkins par sa densité. Mais l'effort et le labeur mis en oeuvre dans les métaphores composées sont motivés par le souci qui anime constamment Hopkins de communiquer ce qu'il pense être le monde objectif d'origine divine, et non pas une vision subjective du monde. L'argument spécieux de la poésie de la vérité ou de la révélation a peut-être leurré Hopkins le prêtre, l'homme social représentant l'église de Rome, mais il est peu probable qu'un poète aussi conscient des sous-thèmes que Hopkins ignorait que l'acte d'écriture poétique révèle davantage le sujet qu'un quelconque réel extra-linguistique. Nous attacherons à analyser les composés métaphoriques en tant que phénomène lexical qui code une réalité psychique.

Il y a deux sous-systèmes de composés métasémiques descriptifs. Le premier inclut les composés dont le deuxième mot est le référent et le premier mot est l'image qui identifie un aspect du référent. Ces construits en miroir sont proches des dvandvas ou coordinatifs métaphoriques, mais au lieu de métamorphoser le référentiel, ils métaphorisent un aspect, un détail du référentiel[188]. Le deuxième sous-système est composé de lexies composées qui, décontextualisées apparaissent référentielles, mais qui sont métaphoriques par rapport à un référent dans le co-texte ou le contexte. Nous appelerons le premier ensemble: les composés métaphoriques endocentriques, parce que le référent et le métaphorique sont à l'intérieur de la même lexie, et le deuxième ensemble: les composés métaphoriques exocentriques, parce que le référent est localisé soit dans l'inter-phrastique ou le cohésif, soit dans l'extra-linguistique (le réel ou le fictif), en tout cas à l'extérieur de la lexie composée.

[187]Nous employons volontairement ce mot désuet pour désigner autant les couches conscientes que semi-conscientes du contemplateur. En fait, faute de mieux, il traduit bien l'état pensif de l'observateur secret et marginal.

[188]Dans cette perspective, le nom a une valeur adjective descriptive (ex. *cragiron=craggy iron*).

5.a) Les composés métaphoriques endocentriques

tableau

lexies composées	**référent**	**métaphore aspectuelle**
cragiron	iron (of the ploughshare) or boots[189]	having crags as in rocks
earlstars	stars	earl=princely and early=first to appear in the sky
flake-leaves	leaves	flake-shaped
foam-tuft	tuft (of the fumitory plant)	foam-textured
lilylocks[190]	locks of hair	lily-coloured (golden-blond) but also lily-chaste.
loop-locks	locks of hair	loop-shaped
lovelocks	locks of hair	long locks designed to attract lovers[191]
mother-ground	ground	country, wife or mother[192]
neighbour-nature[193]	nature surrounding Oxford	near but also in harmony with the town of Oxford.
passion-flower	flower	'fancied resemblance of parts of the flower with the instruments of Christ's crucifixion'[194]
rosemoles	moles on the river-trout.	rose-shaped or rose-coloured.
silk-beech	beech-tree	silky aspect of its bark.
thunder-throne[195]	God's throne	set in the midst of thunder or sounding like thunder.
wolfsnow	snow	ravenous and cruel like a wolf.

Il est vrai que si l'on pense comme Peters que le premier mot joue un rôle de qualificatif (une sorte d'adjectif réduit morphologiquement) de nombreuses métaphores sont détruites. Par exemple *cragiron* peut être un amalgame de *craggy iron*, *silk-beech* (silky beech), *lovelocks* (lovely locks), *foam-tuft* (foamy tuft) etc... Cette analyse revient à transformer les copulatifs métaphoriques en groupes nominaux constitués d'un adjectif et nom. Mais en plus de dénaturer

---

[189]La syntaxe du vers est incohérente et *cragiron* peut aussi bien s'appliquer à la garniture de fer des bottes du laboureur que du soc de la charrue.

[190]ce composé aurait pu faire partie des dvandvas métaphoriques *lily=locks*, mais thématiquent, il s'intègre mieux dans les composés descriptifs qui métaphorise un aspect du corps.

[191]Ici, la métasémie est métonymique et non pas métaphorique. *Love* suggère par métonymie *love-arousing*.

[192]La terre féminine peut être mère et femme surtout quand cette dernière est l'Angleterre, la seule épouse que Hopkins reconnaît: *England...wife / To my creating thought...* ("To seem the stranger...").

[193]*Neighbour-nature* est une métaphore personnifiante: la nature qui entoure Oxford est comparée à une voisine d'Oxford. Le jeu d'assonances et d'allitération rend les racines identiques phonétiquement sauf pour l'alternance -b-t-. L'image peu originale du composé est renforcée (*heightened* dirait Hopkins) par ses échos sonores (*chiming*).

[194]Webster's Collegiate Dictionary.

[195]Possible source du composé: 'And out of the throne proceeded lightnings and thunderings [...]' (Rev:4,5)

les composés poétiques, ce point de vue didactique n'est pas sans arrière pensée idéologique. Il aplatit la dimension visionnaire et hallucinée de Hopkins et le place dans la catégorie des poètes de la nature, poète de l'habileté lexicale et du mot juste. La métaphore inhérente aux métaphoriques endocentriques n'a rien d'une platitude descriptive, elle rapproche d'une manière inattendue deux noms, dont l'un, le modificateur, représente un aspect de l'autre, le modifié ou le syntactique, sous un angle nouveau.

La plupart des métaphores qui associent le syntactique au modificateur sont de nature à révéler l'aspect formel du référent. *Cragiron* est typique. L'œil poétique essaie de configurer un aspect d'une chose et de l'intérioriser sous forme d'image, de paysage intérieur. Le ferrure du soc (ou des bottes) présente un configuration irrégulière et dentelée et le poète la métaphorise en l'identifiant à des arêtes de roches[196]. L'image et la configuration formelle sont consignées avec le référent dans une unité lexicale mémorielle: le composé poétique qui condense et contient le monde extérieur et intérieur. Il participe ainsi à la grande quête hopkinsienne de la conservation des *inscapes* du monde. La métaphore, certes, n'est pas surprenante, car elle associe deux catégories de l'inanimé minéral, elle amalgame assez d'énergie linguistique pour être néanmoins mémorable.

wolfsnow est plus saisissant car la métaphore est surdéterminée - comme très souvent chez Hopkins - par des archétypes anthropologiques. La neige (eau+glace) est cruelle mais aussi avide de marins. La louve symbolise la mort inhérente au flux aquatique, une représentation mortifère tellement récurrente dans l'oeuvre poétique qu'elle prend la valeur d'une obsession. Mais nous avons déjà développé cet aspect zoologique de l'imagination hopkinsienne.

Lilylocks est une allégorie qui utilise le procédé de la synecdoque particularisante pour renvoyer à l'angélisme. Hopkins est particulièrement attiré par les boucles de cheveux. La chevelure et autres manifestations folliculaires sont au centre d'un système métaphorique très vaste:

A broth of goldish flue breathed round. ("Harry Ploughman")
But ah, bright forelock. ("On the Portrait of Two beautiful Young People")
Fallow, foam-fallow, hanks- ("The furl of fresh-leaved dogrose...")
Great Thecla, the plumed passionflower. ("Margaret Clitheroe")
His locks like all a ravel-rope's-end, ("The furl of fresh-leaved dogrose...")

---

[196]Le composé a été traduit par *ferrure âpre*. A. Du Bouchet, *L'incohérence* (Paris: Hachette,1979) non paginé.

His wind-lilylocks-laced ("Harry Ploughman")
Loose locks, long locks, lovelocks,... ("The Golden Echo and the Leaden Echo")
Or wind-long fleeces on the flock. ("The furl of fresh-leaved dogrose...")
The gold-wisp. ("Morning, Midday and Evening Sacrifice")
The vault and scope and schooling/... In silk-ash kept from cooling, ("Morning, Midday and Evening Sacrifice")
With loop-locks forward falling, ("Epithalamion")

Tous ces vers en fait décrivent des chevelures (sauf *goldish flue* qui renvoie aux poils blonds sur les bras). La boucle est de toute évidence un foyer important dans la subjectivité du poète. Nous nous bornerons simplement à indiquer en quoi l'image de la boucle recouvre certains thèmes de la poésie de G.M Hopkins.

Il est superflu d'insister sur la caractère universel de l'archétype du cheveu comme contenant sympathique ou substitut de l'esprit, de la vigueur ou la libido de la personne. L'anthropologue anglais Frazer note l'universalité du tabou de la mèche de cheveux coupée:

> The notion that a man may be bewitched by means of the clippings of his hair, the parings of his nails, or any other severed portion of his person is almost world-wide... The general idea on which the superstition rests is that of the sympathetic connection supposed to persist between a person and everything that has once been part of his body or in any way closely related to him[197].

Cependant, les composés folliculaires hopkinsiens relèvent d'une autre symbolique tout aussi universelle, celle du temps. D'abord, la chevelure, comme le corps est tabou chez Hopkins. Elle est nommée par synecdoque[198] (qui est le signe linguistique du tabou) par le biais de *wisp, hanks, ringlet* et surtout *lock* mot qui forme un système compositionnel avec:

lily: *wind-lilylocks-laced*
fore: *forelocks*
loop: *loop-locks*
love: *lovelocks*

L'image folliculaire prend substance avec *gold* (*gold-wisp*: la mèche d'or et *a broth of goldish flue*: un halo de flocons dorés), *clammyish* et *tender* (les bourgeons poisseux tendres comme des cils), *foam-fallow* (les tresses fauve-écume) *fresh-leaved* (les volutes duveteuses sur la joue comme celles qui recouvrent les feuilles de l'églantier au printemps) ou *wind-long* (la toison des moutons qui est du vent visible).

---

[197]J.G. Frazer, *The Golden Bough: a study in magic and religion* (London: Macmillan, 1980) 133.
Incidemment, les reliques des saints vénérées par les catholiques sont les épiphanies modernes de ces croyances primitives et Hopkins croyait à la présence posthume des saints dans les endroits associés à leurs prouesses, cf. "St Winsfred's Well" .

[198]c'est-à-dire en focalisant sur une partie pour renvoyer à la totalité.

Toutes ces constellations anatomiques s'inscrivent dans des poèmes méditatifs sur le flux. ("Morning, Midday and Evening Sacrifice", "On the Portrait ..."). "Harry Ploughman" repose sur la poétique du flux rythmique et ondulatoire du corps du laboureur, accomplissant le rite millénaire du travail agro-fertile et "Epithalamion" sur la poétique de l'enchantement et de la jubilation où tout se fond dans un flux cyclique du retour à l'origine: *earthworld, airworld, waterworld thorough hurled, all by turn and turn about.* Le grand schème qui se dessine comme un fil conducteur de l'attitude hopkinsienne face à la chevelure-flux, c'est la courbe, la boucle, l'arrondi, l'enfance. Une petite phrase dans le journal de G. M Hopkins résume un thème profond de la vision de l'artiste: *I marked the bole, the burling and roundness of the world* (JP, 251). Il semble que le thème du cheveu soit lié à l'ondulation temporelle, accompagnée chez le poète d'une rêverie hypocoristique et intime. Le niveau intimiste et hypocoristique dans l'oeuvre poétique associé à la courbure et au nid (*nestle, nestling, nursle, nest, new-nestle, niche*) semblerait s'opposer antithétiquement àux schèmes ascensionnels représentés par le symbolisme aérien de l'arbre, de l'oiseau et du nuage hopkinsiens. Nous pouvons justifier linguistiquement l'importance du désir d'intimité enfantine chez Hopkins: Le système de suffixation dans le lexique poétique de l'auteur fait apparaître des morphèmes hypocoristiques quantitativement révélateurs . le *-le* et surtout le *-y (-ish).* Les mots suffixés en *-y* représentent un ensemble considérable seulement concurrencés en quantité par les dérivés privatifs (*un-, dis- et -less*). Ces morphèmes ont une valeur symbolique comme l'explique le lexicologue Hans Marchand:

> -ie -y is a hypocoristic suffix, either tacked to the full noun (regularly so with common nouns) or to a shortened or endearingly modified form of a name, first or last name (Charlie for Charles, Bonny for Bonaparte)...The vowel /i/ has general symbolic value...Hypocoristic derivatives from common substantives are more modern. The first word recorded is baby 1377 (for babe)...Most of the words belong to the nursery[199].

Les composés folliculaires associent presque systématiquement la boucle et l'enfance. Nous retrouvons ici le lien des images isomorphes de la courbe (le nid, le berceau et le ventre) avec la poétique de l'intimité. L'intimité, c'est le désir des profondeurs car une gradation syntaxique est à l'origine du mot: "inter" (dedans) "interior" (plus en dedans) et "intimus" (le plus en dedans). Chez Hopkins le désir d'intimité est sans doute celui de l'innocence d'avant la chute que détiennent encore, pour quelques frais moments, les enfants, les jeunes hommes et les vierges martyres. La boucle est une allégorie qui retient le temps assassin de la virginité, un bouclier contre la corruption sexuelle qui hantait Hopkins.

Avant d'analyser *lilylocks*, qui représente un enjeu capital dans la symbolique du cheveu chez Hopkins, nous pouvons conclure que la fréquence du schème de la boucle dans le texte

---

[199]Hans Marchand, *The Categories and Types...*, 236-7.

poétique témoigne de l'angoisse du poète face au temps, car la mèche de cheveux de l'enfant est comme un talisman qui conserve la jeunesse et protège son intimité contre les agressions du temps dont l'une est la sexualité de l'age adulte.

La racine *locks* de tous les composés *lovelocks*, *forelocks*, *looplocks*, et *lilylocks* est un emblème de l'angélisme, image qui agglutine l'hermaphrodisme ou l'asexué (les anges n'ont pas de sexe), le mythe de la jeunesse éternelle, la force protectrice du gardien, la dévalorisation du corporel et la valorisation du spirituel et le désir de sublimation par l'ailé. *Lilylocks* condense tous ces sèmes. *Lilylocks* est une métaphore surdéterminée par une symbolique très riche. Le composé *lilylocks* a eu une génèse textuelle difficile. Les versions manuscrites montrent des variantes qui manifestent l'intense concentration de l'oeil lyrique sur son objet:

'S cheek crimsons; curls
Wag or crossbridle, in a wind lifted, windlaced -
windloft or windlaced -

Wind-lilylocks-laced;
See his wind-lilylocks-laced -; (169)

flame-furls
With-a-wet-sheen-shot furls

cold furls
With-a-fountain's shining-shot furls.

Lilylocks est parallèle au composé *flame-furls* et sa variante *cold furls* et aux composés *with-a-fountain's shining-shot furls*. Un réseau se tisse entre les mèches de cheveux et les volutes de terre retournée via *curls*, *locks*, *furls* et leur mutabilité substantielle: eau - air - terre - feu. Dans tous les cas, il ne faut rejeter aucune variante et utiliser les versions simultanément. Le sixain de "Harry Ploughman" représente un exemple extrême de l'interaction entre l'homme et la matière. *Lilylocks* est le topos privilégié du monde psychique hopkinsien. Les boucles blondes sont eau-vent-terre-feu sur le front du laboureur et ondulent comme les vagues, comme le corps de Harry alors que le soc creuse le sillon. Elles sont identifiées aux volutes de terre retournées par le soc (*curls = furls*) et l'image fantastique du pied au front plissé (*frowning feet*) recouvert de feuillures de terre enroulées est un miroir inversé du front bouclé du laboureur. Elles sont enlacées et soulevées, projetées par le vent dans une étreinte amoureuse. Enfin la dernière forme synthétique du poème (*with-a-fountain's-shining-shot-furls*) représente l'apothéose du composé hopkinsien, à la fois compression et explosion d'une image surréelle: les boucles de terre se

métamorphosent en fontaine de terre de feu: *flame-furls* et *with-a-fountain's shining-shot furls*. On est loin alors de la réalité observable du peintre avec les mots; ce serait plutôt le surréalisme hopkinsien que l'on rencontre ici, l'art hallucinatoire des associations extraordinaires.

Lily évoque par iconicité (et avec économie) la couleur et la forme des mèches. La colour des lis pour le poète semble être associée au couchant:

I walk towards eve our walks again;
When lily-yellow is the west.
("A Voice from the World")

Dans l'iconographie chrétienne, *lily* est l'emblème de la pureté et de la virginité des saintes et des nonnes ; Hopkins est particulièrement obsédé par ce symbolisme dans ses poèmes de jeunesse:

A pure gold lily, but by the pure gold lily
We will charge our flocks that they not feed.
(Fragment n°40)

And poverty be thou the bride
And now the marriage feast begun,
And lily-coloured clothes provide
Your spouse not laboured-at nor spun.
("The Habit of Perfection")

Dorothée, une vierge persécutée par le proconsul Sapricius arbore des fleurs de lys:
Lilies I show you, lilies none,
None in Ceasar's garden blow, -
And a quince in hand, - not one
Is set upon your boughs below; [...].
("For a Picture of Saint Dorothea")

A un niveau plus profond, subliminal peut-être (mais rappelons que Hopkins était un artiste fort conscient des différents niveaux de sa poésie et qu'il avait forgé les néologismes *overthought*, *underthought*, *afterthought*), le composé *lilylocks* suggère le thème de l'ange androgyne[200], fil conducteur de la poétique du corps dans l'oeuvre de maturité. La fleur de lys est associée à la femme et à la reproduction hermaphrodite. En fait, l'emblème de la Vierge Marie provient du mythe profane de Junon qui a engendré Mars sans partenaire et qui était représentée

[200] MacKenzie remarque 'Figures in Pre-Raphaelite et renaissance paintings were often androgynous [...].' (*OET*, 256)

par une fleur de lys. Junon et le mot 'univers' sont dérivés de la racine sanskrit 'yoni' qui désigne l'organe sexuel féminin dont le lys en forme de coupe est censé symboliser la faculté hermaphrodite de la reproduction virginale.

Lilylocks et *churlsgrace* sont des composés complémentaires. 'Grace' vient du latin 'caritas' et du grec 'charis' et du sanskrit 'karuna' un attribut triple toujours féminin propre aux trois déesses très proche de l'amour (divin ou profane) qui émane de la femme:

> *For contemplation he and valour formed;*
> *For softness she and sweet attractive grace,*
> *He for God only, she for God in him:*
> *His fair large front and eye sublime declared*
> *Absolute rule.*
> (Milton. *Paradise Lost*, bk.iv, l. 297)

Hopkins n'est pas aussi sexiste que Milton, son idéal viril est *churlsgrace* qui connote l'hermaphrodite en combinant la masculin et le féminin: *churl* (A.S. *ceorl*: a man). L'androgyne est une icône assez courante dans l'imagerie judéo-chrétienne. Dans "Le Cantique des Cantiques", le lys - masculin et féminin - représente les lèvres du bien-aimé : 'His cheeks are as a bed of spices, as sweet as flowers: his lips like lilies, dropping sweet smelling myrrh.' ("Solomon's Song": 5,13).

Le composé *lilylocks* est enchâssé dans le composé *wind-laced* pour former un composé tmèse: *wind- lilylocks -laced.* Cette figure stylistique très rare rend le composé iconographique: il reflète l'activité du vent qui soulève puis enlace les boucles de cheveux. L'air en mouvement et la chevelure sont littéralement enchevêtrés dans une harmonie amoureuse qui métamorphose le laboureur en *Churlsgrace, child of Amansstrength*, une création souple et dynamique. Le vent initie l'action: *lifts*, *laced*, *hangs*, et *hurls* sont tous des procès à mettre à l'actif de l'air dynamique. L'air qui anime Harry et le même que celui du feu héraclitéen: *Delighfully, the bright wind boisterous ropes, wrestles, beats earth bare....* Dans "Harry Ploughman", il agit comme un élément invisible qui forme avec les cheveux du laboureur un motif entrelacé, symbole hopkinsien d'un *inscape* harmonieux. Le vent angélise le laboureur. L'air est spirituel et les boucles sont virginales, un couple angélique se dessine au travers de leur union, union qui inclut l'homme et la matière. Dans une incohérence syntaxique, une harmonie phonosémantique lexicale prend forme:

> [...] *curls*
> *Wag and crossbridle, in a wind lifted, windlaced -*
> *see his wind-lilylocks-laced -*

Churlsgrace too, child of Amanstrength, how it hangs or hurls
these - broad in bluff hide his frowning feet lashed! raced
With, along them, cragiron under and cold furls
With-a-fountain's shining-shot furls[201].
("Harry Ploughman")

L'incohérence syntaxique est remplacée par une cohérence rythmique et phonétique. Dans l'enchevêtrement des mots, *curls*, *hurls* et *furls* s'unifient. Le corps et les éléments se confondent.*Curls*, *locks*, *furls*, et *lily* deviennent isomorphes et esquissent une fusion être-terre. Mariani commente la fusion manifeste de la chevelure-sillon et du sillon tellurique: '[...] an interaction imaged in the final simile of gracefully spraying water which simultaneously describes the action of the flowing locks and liquid soil.'[202]

Les schèmes virils de *plough*, *cragiron*, *foot* (et la métaphore implicite de l'homme-navire qui fend la mer) et surtout *wind* sont isomorphes et pénètrent littéralement dans le sillon de la terre et dans la chevelure. A ce sujet, un poème baroque de Marino suggère la même rêverie:

Once an ivory boat was cleaving golden waves,
And the waves were hair;
A pure ivory hand was steering it
Through these precious illusions and those;

And while it was dividing the rippling
And lovely waves with a straight furrow
Cupid gathered the gold of the broken strands
To make chains for those who rebelled

---

[201]L'*OET* donne plusieurs versions.

[202] Paul Mariani, *A Complete Commentary*..., 271.
Une interprétation toute différente émane de Cotter: "Inscape always involves opening, a source from which stress flows and an entrance through which it eddies...This 'proffer', the act or movement from the voluted source, is summed up in two elements that were favorites of Hopkins as they were of the presocratics: fire and water. These traditional Hellenic and Christian symbols the poet used in actu, as generating light and force and as fountain of energy...He sometimes fuses the two, as John Chrysostom does in calling Christ 'a fountain of fire' (John. 14), to create a startling inscape like that of the concluding coda of 'Harry Ploughman': 'With-a-fountain's shining-shot furls'. With one stroke, he shows the wet, gleaming soil gyrating outward from under the racing ploughshare. The line ingeniously frames a reference to earth in terms of water and fire, each caught in a flash of flowing identification produced by man's 'hand to the plow'". (James Finn Cotter, *The Christology*..., 276).

My heart has come to death
Tossed on the golden sea
Which curls back to reveal its turbulent fair treasure.

Rich shipwreck in which I drown,
Since in this storm of mine
The reef is diamond and the sea-depths gold.
(traduction: J.M. Cohen. 1963) [203]

Il y a un monde de différence entre la violente incohérence de Hopkins et l'onirisme de Marino, mais ils partagent les mêmes images: *golden hair - furrows - broken - curls.*

Pour conclure, le schème de la boucle est associé, dans la pensée sous-jacente de la poésie, à l'angélisme hermaphrodite inhérent à Harry Ploughman[204]: force et grâce, liquidité et solidité, jeunesse et virginité. L'angélisme représente un enjeu fondamental dans la thématique de G.M Hopkins et il est naturellement reflété dans la création lexicale. Le poème "Harry Ploughman" est un exemple de la poésie du surréel de Hopkins, de l'amalgame d'images insolites qui ne peuvent naître que dans l'univers mental du poète. Hopkins a peut-être observé un laboureur et a peut-être voulu le décrire comme un peintre, mais sous l'emprise de l'écriture, "Harry Ploughman" n'a plus de référent dans le réel; il s'est métamorphosé en images surréelles.

5.b) Les composés métaphoriques exocentriques

1) Métaphores

Identifiant	Identifié implicite[205]
airworld, earthworld waterworld	boys
backwheels	seedy town-quarters
bone-house	body
circle-citadels	stars
elves-eyes	stars

[203]J.M Cohen, *The Baroque Lyric* (London: Hutchison University Library, 1963) 27.
[204]L'angélisme des héros hopkinsiens est très bien illustré par le portrait qui a inspiré le poème "On the Portrait of Two Beautiful Young People", 168). Dans la reproduction en couleur du portrait (photo p. 80 ff. dans Milward & Schoder, *Inscape and Landscape*) les enfants entourés d'une couronne de fleurs et de fruits, sont peints comme des êtres mi-filles, mi-garçons avec des lèvres rouges et de longues boucles de cheveux.
[205]L'identifié implicite est souvent ambigu.

fire-folks	stars
flint-flake	sea-wave
hornlight	sun
matchwood	mortal body
maymess	'fruit-tree blossom in May'[206]
moonmarks	'crescent-shaped markings on the quill-feathers'[207]
rose-flake[208]	Christ
sea-corpse	drowned body
sheep-flock	cloud
silk-ash	greyish-white hair
silk-sack	cloud
snow-pinions	'outermost wing-feathers'[209]

2)Comparaisons

Comparant	Comparé implicite
ravel-rope's-end	locks of hair
rose-leaves	miraculously-healed bodies
quartz-fret	stars

Le processus de métasémie s'opère de diverses façons sur l'axe syntaxique, et puisque nous n'avons pas analysé la grammaire des composés métasémiques, nous proposons de le faire maintenant, tout en précisant que notre travail sur une petite partie du corpus ne peut refléter que quelques aspects des opérations syntaxiques de la métasémie.

Rappelons que les 'vrais' composés métasémiques au sens fort sont les dvandvas métaphoriques qui fusionnent en une seule lexie identifiant et identifié, comme *cloud-puffball*, et que nous avons déjà étudiés. Les dvandvas métaphoriques sont des métaphores composées endocentriques. Les autres composés métasémiques sont exocentriques, c'est-à-dire que les deux termes (comparé/comparant ou identifié-identifiant) sont disséminés sur l'axe syntaxique ou textuel.

---

[206]*OET*, 365.
[207]LI, 83.
[208]Ce mot composé est aussi un symbole chrétien. Mais nous le classons dans les métaphores hopkinsiennes en raison de la racine *flake* qui dénote un *inscape* cohésif.
[209]*OET*, 404.

5.b.i) Les comparatifs

En ce qui concerne la métasémie par comparaison, l'opération est bien connue: le comparé et le comparant sont reliés par 'like':

His locks like all a ravel-rope's-end,[...].
("The furl of dogrose...")

The thick stars round him roll
flashing like flecks of coal,
Quartz-fret, or sparks of salt, [...].
("The Blessed Virgin Mary compared to the Air we Breathe")

Or they go rich as roseleaves | hence that loathsome came hither!
("St Winefred's Well")

Dans ce vers, la comparaison est explicite mais l'image n'est pas évidente. *Rich* est métaphorique pour *abunding in life* ou *luxuriant*. *Rich as roseleaves* métaphorise le sang qui coule à nouveau dans les veines des malades guéris par St Winefred. La même image est développée dans: *A juice rides rich through bluebells* ("On the Portrait of Two Young Beautiful People"). La jeunesse et la santé des deux enfants suggèrent au poète la richesse de la sève qui nourrit une fleur. L'image de la feuille comme symbole de la vie humaine est systématique chez Hopkins. La motivation première est le parallélisme phonétique *leaf-life*, jeu phonologique qui s'est manifesté dès les premiers poèmes de jeunesse:

In Joseph's garden they threw by
The riv'n vine, leafless, lifeless, dry:[...].
("Barnfloor and Winepress")

La métaphore provient aussi de l'iconographie chrétienne:
Make me a leaf in thee, mother of mine.
("Rosa Mystica")

Le rosier qui symbolise la vierge Marie enfante des vies en Christ. La métaphore la plus originale reste la vie du Christ dans l'hostie, feuille légère:

Low-latched in leaf-light housel his too huge godhead.
("The Bugler's First Communion")

5.b.ii) les métaphoriques

Les composés métaphoriques sont subdivisés en deux groupes: l'identifié est explicite ou implicite.

1) L'identifié est explicite.

Il est soit intra-phrastique ou inter-phrastique ('cohésif'). Pour les composés dont l'identifié est exocentrique et qu'il faut donc chercher en dehors de la lexie construite, la problématique est la suivante: par quelles opérations syntaxiques le lecteur localise-t-il les deux termes de la métaphore? La première opération utilisée par Hopkins est le parallélisme. Il cite d'abord le référent[210] et l'association métaphorique est faite par parallélisme syntaxique. Il y a donc substitution de l'identifié par sa métaphore composée:

Look at the stars! look up at the skies!
O look at all the fire-folk sitting in the air!
("The Starlight Night")

La deuxième opération se fait par prémodification ou postmodification. Un nom composé métaphorique est adjectivé en amont ou aval de l'identifié référentiel. Dans ce cas, c'est un attribut du thème référentiel qui est métaphorique et non le thème en entier. On peut parler alors de métaphore partielle:

Métaphore post-modificatrice:
And the sea flint-flake, black-backed in the regular blow,
("The Wreck of the Deutschland")

Métaphore pré-modificatrice:
[...] *what lovely behaviour*
Of silk-sack clouds!
("Hurrahing in Harvest")

La troisième opération est la relation d'identité par copule:

---

[210]On entend par *référent* , le thème de l'énoncé, qui appartient à l'extra-linguistique, à l'univers de l'expérience. Chez Hopkins, le référentiel est toujours clair parce que le 'je' lyrique renvoie à une expérience vécue ou -plus souvent- à un événement récent. C'est ce que R. Gallet appelle très justement une poésie de l'événementiel. Il est rare que le poème renvoie à du fictif ("Spring and Fall" est l'exception majeure, ainsi que "Andromeda" et "St Winefred's Well" composé à partir d'une légende, qui d'ailleurs pour Hopkins était un fait bien réel, historique et métaphysique). Le vécu est cependant métamorphosé en surréel au cours du processus de l'écriture poétique, en particulier au travers du filtre des composés poétiques qui font l'objet de notre étude.

[...] *how the boys...*
Are earthworld, airworld, waterworld thorough hurled, all by turn and turn about.
("Epithalamion")

Il s'agit en fait de métaphore et métonymie. Les corps des jeunes baigneurs se métamorphosent en éléments primaires, mais *world* est une métonymie. Le processus prend le contenant pour le contenu: *world* est figuratif pour les créatures qui l'habite. Les enfants sont tour à tour des créatures terrestres, aériennes et aquatiques: belle figure de style qui témoigne de l'harmonie cosmique entre les enfants et les éléments. L'allusion à l'état édénique sans antagonisme entre l'homme et la nature est évident. Les enfants qui plongent dans une rivière retrouvent ou symbolisent cette harmonie originelle. Au lieu de la théorie darwinnienne de l'évolution des espèces nées dans l'eau, puis évoluant sur la terre et enfin dans les airs, le poète propose une vision globalisante dans laquelle les jeunes baigneurs sont unifiés au cosmos et décrivent un cercle, un éternel retour, en plongeant.

2) L'identifié est implicite.

La métasémie ou métaphore tient de l'énigme littéraire. Dans ce cas, le lecteur a recours à des stratégies de lecture sémantiques, contextuelles, culturelles (inter-textuelles, symboliques, anthropologiques etc...): le lecteur peut récupérer l'identifié par rapport à une ellipse sur l'axe syntaxique:

Look, look: a may-mess, like on orchard boughs!
("The Starlight Night").

La métaphore correspond à une énigme, le destinataire est mis à contribution, il participe au sens. N'est-ce pas une des fonctions de la métasémie non-lexicalisée que d'introduire un partage créateur entre le texte et le lecteur? On la dit créatrice ou vive mais elle est aussi re-créatrice. Dans ce vers, *a may-mess* correspond au foisonnement de fleurs dans un verger en mai, fleurs lumineuses comme dans:

When drop-of-blood-and-foam-dapple
Bloom lights the orchard-apple[...].
("The May Magnificat")

Cependant le sens de *mess* se pose en énigme: fouillis (comme l'ont interprété les traducteurs) ou repas? L'énigme ne se situe pas entre le thème (étoiles) et le phore (fleurs), mais entre l'analogie qui lie *may-mess* à son thème implicite *flowers*. Il faut sans doute y voir une

double métaphore; le ciel étoilé se métamorphose en composition de fleurs, banquet offert à l'œil interne[211]. La variété des métaphores successives rappelle les images surréalistes. Tous les critiques chrétiens ont insisté sur le surnaturalisme religieux de Hopkins, nous soulignons le surréalisme de ses images.

Le même phénomène de construction de sens énigmatique se rencontre dans "Henry Purcell", un poème-énigme que Hopkins a dû expliquer dans une lettre à Bridges. *Moonmarks* sont les formes en croissant de lunes sous les ailes de l'oiseau et *snowpinions* correspond aux extrémités blanches de ses ailes. Comme l'oiseau est une créature ailée imaginée (*some great stormfowl*), l'identification du référent aurait été difficile, mais pas impossible, sans les explications de l'auteur qui fonctionne comme un paratexte écrit sous la pression de Bridges. Cependant, le contexte de *plumage under wings* et des sèmes *marks* et *pinions* qui dénotent des configurations formelles associées à une image concrète *moon* et *snow* sont des indices suffisants pour saisir le référent.

La fonction de la métaphore *moonmarks* revient à rendre concret un mot abstrait lexicalisé: *lunula*. Elle re-définit par une image une lexie à formation opaque. Hopkins de toute évidence aime à re-motiver le signe linguistique en lui donnant une transparence sémantique. Chaque fois qu'un composé hopkinsien est construit avec les sèmes définitoires d'un mot lexicalisé, on parlera de re-motivation sémantique par métasémie[212]. La motivation phonétique peut aussi s'allier à la re-motivation sémantique comme dans *water-blowballs* qui se substitue par paronomase à *water-bubbles* et le re-définit concrètement: *balls of water blown with air*[213] sans exclure le sens d'aigrette liquide (*blowballs* étant la fleur du pissenlit). Le composé métaphorique peut se révéler être un véritable néologisme morphosémantique, créant un mot là où le dictionnaire est déficient. La motivation alors est lexicographique:

> *They say who saw one sea-corpse cold*
> *He was all of lovely manly mould,*
> *Every inch a tar,*
> *Of the best we boast our sailors are.*
> ("The Loss of the Eurydice")

L'anglais n'a pas de lexie pour désigner un noyé et il a recours à une collocation: *a drowned body*. Hopkins crée le mot *sea-corpse* pour combler cette lacune lexicale. La métaphore

---

[211]Mariani note la paronomase *maymess* / 'may mass', repas eucharistique céleste. *A Complete Commentary...*, 99.
[212]Voir aussi: Jean Tournier, *Introduction descriptive...*, 122-3.
[213]Voir une définition de dictionnaire: 'a thin film of liquid inflated with air' (*Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, tenth edition)

est subtile. *Sea-corpse* formé sur *seaman* renferme l'image d'un cadavre qui appartient à la mer, qui fait corps avec la mer. C'est donc dans la procés implicite qui relie *sea* à *corpse* que l'on doit voir une métaphore et non pas dans les termes explicites qui sont référentiels.

Le lexicalisé *matchwood* est référentiel mais Hopkins le métaphorise pour l'identifier au corps mortel. Le choix est motivé par le thème du poème qui fusionne le feu héraclitéen et le feu divin: l'un traverse le monde et le transforme en un flux constant dans lequel le corps est consumé comme tout élément et l'autre métamorphose le corps mort en diamant éternel. *Matchwood* est une excellente métaphore pour le corps humain, car la brindille brûle vite et se transforme en carbone qui, avec le temps, se métamorphose en diamant; la substance friable et noir devient dure et transparente. Cette image scientifique véhicule les métamorphoses du corps des élus: vie éphémère consumée dans le flux igné héraclitéen qui meurt et noircit (les cadavres des saints dans les châsses ont l'apparence du carbone) et se transforme à la fin des temps en corps immortel.

Bone-house illustre le processus de création lexicale par re-motivation sémantique. Le composé qui métaphorise le corps en demeure osseuse est un véritable kenning anglo-saxon que Hopkins ressuscite des limbes:

> Hopkins revived many obsolete native words [...] - he preferred to go straight to the founthead of native idiom, as many of his compounds show. For example, bone house, pejorative for 'body', is the O.E. 'banhus' with a new 'prepossession of feeling', while 'bower of bone has the same anatomical flavour.[214]

La remarque de Gardner est intéressante mais n'explique en rien pourquoi Hopkins métaphorise le corps[215]. *Earthworld, airworld, waterworld, matchwood, sea-corpse, bone-house, rose-leaves* sont tous des composés-métaphores qui renvoient au corps humain. La métaphorisation du corps dans ce cas répond sans doute à des motivations nées de la peur de confronter le danger lié à la beauté physique de l'être humain. Le corps se métamorphose, par le biais de l'imagination de la matière, en substance végétale, aquatique, aérienne etc. Dans cette perspective, même le corps du Christ représente l'ultime métaphore du corps, celle du corps asexué, donc innocent. L'imagination poétique pouvait alors fait comparaître un corps imaginaire et sacré, sans être réprouvée par la morale victorienne.

---

[214]W.H. Gardner, *Gerard Manley Hopkins. A Study...*, 114.

[215]Hopkins n'est pas un lexicographe et n'a aucun intérêt à créer des néologismes ou à re-motiver des mots lexicalisés en vue d'une potentielle lexicalisation. Les motivations sous-jacentes à la création lexicale hopkinsienne dépassent largement le cadre lexicologique, elles sont du ressort de la pulsion psychique.

Enfin, la métaphore peut tenir aussi du principe codé du symbole chrétien, mais elle est alors quasi-morte. La rose est le symbole chrétien du martyr et la métaphore dans *ruddying of rose-flake* représente le Christ martyr. L'icône est préfigurée dans "Rosa Mystica":

Is Mary the rose then? Mary the tree?
But the blossom, the blossom there, who can it be?-
Who can the rose be? It could be but one:
Christ Jesus our Lord, her God and her son.
[...]
What was the colour of that blossom bright?-
White to begin with, immaculate white.
But what a wild flush on the flakes of it stood
When the rose ran in crimsonings down the cross-wood!

Les composés-images les plus intéressants sont ceux qui impliquent plusieurs types de représentation: métaphore, symbole et image subliminale. *Hornlight* a retenu l'attention des critiques. La re-motivation métaphorique peut faire l'objet d'un débat. *Hornlight* (et *earlstars*) ne font pas l'unanimité: 'soleil', 'lune', ('étoiles du crépuscules')?

Her fond yellow hornlight wound to the west, her wild hollow hoarlight hung to the height
Waste; *her earliest stars, earlstars, stars principal, overbend us,*
Fire-featuring heaven.[...].
("Spelt from Sybil's Leaves")

Ces composés métaphoriques nécessitent une analyse détaillée parce qu'ils sont polysémiques et sont associés à des notions astronomiques, symboliques etc. A part le contexte qui nous apprend que nous avons affaire à des astres ou étoiles, la métaphorisation de ces référents non-identifiés précisément nous indique que nous sommes dans l'univers privé des fantômes hopkinsiens. *Hornlight*, son double *hoarlight* et *earlstars* ont fait l'objet de nombreuses conjectures qu'il est nécessaire de rappeler. Pour citer Schneider :

> Leavis tells us that 'of course' the yellow 'hornlight' describes the setting moon and 'hoarlight' the 'cold hard starlight', a reading that has been followed by many. It is not quite 'of course', however. As neither moon nor stars waste with the advance of evening, even if the moon is represented as setting, Leavis must, and does, ignore that word as if it did not exist, in fact of its

> prominence and in spite of the fact that doing so decapitates the sentence; this will not do. Moreover, another meaning, one that includes waste, is both more exactly observed from nature and more in keeping with the sense and mood of the poem. As evening advances, both the warm yellow afterglow of sunset in the west and, overhead, the less friendly and less human, more cosmic-looking 'wild hollow' pale light in the dome of the uper sky 'waste' (i.e, fade) before the oncoming dark. Then, as this light drains away, the stars do explicitly appear, but, far from wasting, they are bright, 'fire-featuring' heaven.[216]

Schneider associe justement *hornlight* avec le soleil couchant qui laisse une corne de lumière jaunâtre au crépuscule, mais comme l'ensemble des critiques de Hopkins, elle n'explique que le référentiel des mots sans voir leur charge psychique. *Hornlight* a plusieurs origines. La première provient de l'association étymologique que fait Hopkins dans son journal (JP, 108) entre *horn* et *crown* d'une part et *horny* et *rays* d'autre part. L'allusion consciente ou semi-consciente au mythe ouranien et ses diverses manifestations est évidente. Le mythe universel du dieu solaire atteint son apogée dans "The Windhover", l'épervier hopkinsien, oiseau-emblème solaire[217]. *Hornlight* est riche d'associations: la couronne du roi, la crinière du lion, les cornes du taureau (autres emblèmes ouraniens), la lanterne du soir (*lantern* était aussi orthographié *lanthorn*).

Cette lumière cornue symbolise la puissance et la virilité. Mais, fait remarquable, cette force solaire, qu'elle soit divine (du feu et du Fils du feu), paternelle ou personnelle, est épuisée (*waste*), s'euphémise en serpent (*wound*) et saigne (par homographie *wound*, pp, de *wind* et *wound*, n.). Fait encore plus remarquable, cet astre solaire meurt dans la nuit féminine: *Her [evening's] fond yellow hornlight* marque un tournant dans la symbolique hopkinsienne: la mort ou l'inversion des schèmes ascensionnels, diurnes et masculins (si évidents dans "The Wreck of the Deutschland" où ils sont salvateurs et antithétiques de l'eau négative, dans "Hurrahing in Harvest", "Spring" et surtout "The Windhover" qui est un hymne à la clarté, à la brillance externe et interne des êtres et des choses.).

Hornlight wound to the West...waste correspond à un déclin symbolique. Les interprétations sont aussi diverses que les lecteurs. James Finn Cotter, qui perçoit toujours avec finesse la symbolique chrétienne note la similitude de l'imagerie avec celle du récit de la Passion du Christ: mort du fils (paronomase 'son' et 'sun') et l'obscurité qui enveloppe l'univers: "'Her fond yellow hornlight wound to the west' reproduces the sunset imagery of Christ's Passion, puns on 'wound', and suggests the 'horns of light' that shine from the nailed hands"[218]. Cette interprétation est convaincante, surtout quand on sait que Hopkins était très conscient de la symbolique christologique.

---

[216]E. Schneider, *The Dragon in the Gate...*, 165.

[217]'Râ, le grand dieu solaire, a la tête d'un épervier.' G. Durand, *Structures Anthropologiques...*, 167.

[218]James Finn Cotter, 'Hopkins and Myth,' *Victorian Poetry* 27:2 (1987): 170-85.

Si nous restons dans le cadre des mots chargés psychiquement, la mort du soleil inaugure une fantasmatique où surgissent des images d'animaux prédateurs dans un arbre cosmique: *beakleaved dragonish boughs*, une autre inversion de l'arbre ascensionnel ou symbole de la vie cyclique qui représente une valeur anthropologique positive. Ici, l'arbre de mort transfigure la lumière diurne ('dieu' et 'day' font partie du même champ morpho-sémantique), unie par isomorphisme à l'ascension en lueur blafarde (*bleak light*) acérée comme une lame (*tool-smooth*). La lumière lame ou l'épée qui combat les forces des ténèbres est un symbole prépondérant dans les récits arthuriens, mais Hopkins inverse le symbolisme positif du glaive justicier pour l'associer aux ténèbres. La vision de "Spelt from Sybil's Leaves" est paradoxale, source d'un régime mixte et ambigu de l'image.

Par la suite, la dialectique hopkinsienne âprement dogmatique et manichéenne, (à la fin des temps, l'humanité sera divisée en deux camps: les élus et les damnés, la justice du glaive nocturne eschatologique est sans appel) est véhiculée par un chaos d'images mentales typiques du surréalisme hopkinsien. La vie est une pelote, l'humanité se métamorphose en moutons, l'enfer se fige en pilori. Les pensées du damné se transforment en géants monstrueux et nomades, elles s'entrechoquent en rugissant, en un combat de soi contre soi. L'enfer de Hopkins, c'est la perte du corps matériel et l'éternelle introspection des pensées immatérielles et orphelines: je pense donc je suis en enfer. L'introspection, quand le jour s'éteint, s'apparente à l'armée des pensées qui assaillent l'insomniaque, un thème sur lequel Hopkins écrira un sonnet: "I wake and feel the fell of dark". La parole incantatoire de la Sibylle annonce la nuit de Hopkins qui s'avance, celle qui, dénuée des mirages bibliques du jour, fait surgir les fantômes que le poète ne peut éluder.

La poète du jour s'angoisse à l'arrivée de la nuit, non pas par peur de l'obscurité mais parce qu'elle annonce la fin de la création poétique, la fin de l'inspiration née de la lumière, des couleurs bigarrées et surtout de l'imaginaire biblique qui est toujours placé sous le régime des symboles diurnes[219]. La nuit est le royaume de la subjectivité où l'être est face à lui-même dans un corps à corps; il est dépossédé des choses diurnes, avatars de la lumière christique, qui l'attirent hors de lui dans un élan amoureux:

These things, these things were here and but the beholder
Wanting; which two when they once meet
The heart rears wings bold and bolder
And hurls for him, O half hurls earth for him off under his feet.

---

[219]Le monothéisme judéo-chrétien est de toute évidence lié à la glorification de la lumière diurne ('God is light and in him is no darkness at all.' 1 John i.5) et s'oppose aux systèmes de croyances associés aux mythes nocturnes ou lunaires. Freud pense que le monothéisme des hébreux est en fait égyptien, Yahvé n'étant qu'un avatar de Râ. Sigmund Freud, *Moïse et le monothéisme* (Paris: Gallimard, 1970).

("Hurrahing in Harvest")

La muse de Hopkins ne peut se passer du contact direct avec les formes révélées par la lumière du jour, fantasmes sublimés que le poète peut enfin confronter sans angoisse parce qu'ils sont sanctionnés par l'église. *Her Hornlight* [...] *her hoarlight waste* correspond à l'épuisement du feu créateur, à l'heure crépusculaire et symbolise l'agonie lyrique du poète. Certes, la nuit qui s'avance peut représenter plusieurs événements concrets comme l'arrivée de Hopkins à Dublin ou le vieillissement du poète, mais ces détails psycho-biographiques ont peu d'intérêt. Ce qui importe, c'est la façon dont le texte poétique met en scène sa propre mort, comment la poésie créatrice laisse place à l'introspection auto-destructrice, comment le texte oppose l'art poétique salvateur à la réflexion cyclique des pensers infernaux qui n'amène qu'à la haine du moi, bref le combat entre l'objectif 'hors-moi' et le subjectif que Hopkins redoutait.

La nuit associée à la mort est un archétype trop universel pour qu'on s'y attarde, mais la nuit hopkinsienne assassine du poète ou de l'inspiration ne l'est pas. Contrairement à Hopkins, de nombreux poètes en ont fait leur muse; l'espace noir féconde leur imagination:

[...] *All is still,*
A balmy night ! and tho' the stars be dim,
Yet let us think upon the vernal showers
That gladden the green earth, and we shall find
A pleasure in the dimness of the stars.[220]

La nuit est surtout célébrée par Baudelaire et les symbolistes:

> O nuit! ô rafraîchissantes ténèbres! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse! dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des étoiles, explosions des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté.[221]

Ernest Dowson, comme Baudelaire aime la nuit consolatrice:

Strange grows the river on the sunless evenings!
The river comforts me, grown spectral, vague and dumb:
Long was the day; at last the consoling shadows come:

---

[220]Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*, 38
[221]C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Paris: Bordas, 1966) 127

Sufficient for the day are the day's evil things! [...].[222]

Les ténèbres de Dowson sont celles que Hopkins redoutait parce qu'elles engendrent l'introspection. Hopkins craint les formes spectrales, alors que Dowson les accueille comme un espace onirique, où la subjectivité peut s'exprimer et où les réalités diurnes sont transformées par l'imagination. A l'opposé, toute la poétique de Hopkins, nous le verrons plus spécialement dans la partie suivante, s'appuie sur des techniques linguistiques qui cherchent à gommer la présence subjective de la voix et du regard lyrique. Le combat du poète contre la nuit est finalement une allégorie qui correspond à son combat contre la subjectivité du poétique, un violent refus de laisser s'exprimer les fantômes psychiques, une poétique qui se voudrait toute tendue vers la transcendance. La nuit hopkinsienne est une métaphore pour l'espace subjectif qu'il aimerait fuir.

Hopkins qui se méfie donc de l'intériorisation et de la subjectivité qui l'effraie et le hante, refuse de se laisser séduire, comme les romantiques, par la déesse de l'imagination. L'inspiration hopkinsienne est directement stimulée par la vision[223] du réel lumineux et même "The Starlight Night" est essentiellement une recherche du lumineux qui transcende et annihile la nuit. Toute la poétique hopkinsienne lutte contre le déclin de la lumière. *Hornlight* contient toutes les valeurs auxquelles Hopkins croyait: luminosité, virilité (*horn*), élévation, un symbole de la puissance créatrice. Son déclin est prophétique. Après "Spelt from Sybil's Leaves", le lyrisme hopkinsien tourné vers l'extérieur va s'épuiser et s'inverser vers les paysages intérieurs (les Sonnets Terribles) ou les sources d'inspiration secondaires: les portraits, les tableaux, les souvenirs.

La mort du poète et de l'art de la transcendance est le thème principal de ce long sonnet, mais l'association de *hornlight* avec *hoarlight* et *earlstars* révèle un réseau d'images qui constitue un sous-thème beaucoup plus nébuleux. Avant de commenter le composé *hoarlight* - le double de *hornlight* -, il faut insister sur le topos central de "Spelt from Sybil's Leaves": l'espace informe et le volume lié à l'absence de lumière , antithèses de l'ailé, de l'igné et du bigarré, schèmes qui structurent toute la poésie de maturité du Jésuite. Hopkins est le grand poète victorien de l'élévation et de l'aérien. Son écriture est iconiquement levée vers le ciel par le rythme *sprung* qui est comme Ritz l'a traduit. 'bondissant' et par la triptyque ascensionnelle de l'oiseau, l'arbre et le nuage. La plupart des poèmes écrits à partir de "The Wreck of the Deutschland" glorifient la hauteur et la lumière salvatrice (*hoary-glow height*). Si l'on regarde les occurrences des mots-

---

[222]Derek Stanford, *Poets of the Nineties* (London: John Baker, 1965) 72

[223]Le titre de l'ouvrage de Milward et Schoder est significatif: *Landscape and Inscape: Vision and Inspiration in Hopkins's Poetry* et les photos des paysages qui ont inspiré le poète représentent des espaces lumineux et colorés. Le bestiaire de Hopkins de plus est constitué d'animaux diurnes (le lion, l'étalon et le faucon), alors qu'un poète de la nuit comme Baudelaire est fasciné par les chats, animaux actifs la nuit.

images diurnes, *air*, *day*, *heaven*, *eyes*, *light* et *fire* (voir la concordance de Dilligan et Bender), on remarque que ce sont les cinq mots concrets les plus cités dans l'œuvre avec les abstraits *love*, *God* et *heart*. Enfin, pour terminer ce bref tour d'horizon des images diurnes et ascensionnelles de Hopkins, citons le dernier vers du poète qui caractérise sa poésie avec une triple métaphore aviaire:

> *O then if in my lagging line you miss*
>
> *The roll, the rise, the carol, the creation,*
> *My winter world, that scarcely breathes that bliss*
> *Now, yields you, with some sighs, our explanation.* [224]
> ("To R.B.")

"Spelt from Sybil's Leaves" est le seul poème de l'espace volumineux, tous les autres structurent la monde extérieur par la géométrie des lignes, des courbes, de l'entrelacs, du piqueté etc. Jamais Hopkins ne contemple les intérieurs et les espaces clos et quand une cavité close surgit des paysages ouverts, elle est systématiquement dévalorisée comme le trou d'eau stagnante qui vient arrêter la folle course du torrent Inversnaid et se transforme en chaudron maléfique. *Fell* est le mot polysémique qui qualifie le 'noir clos': le chu, l'animalité oppressante, la cruauté[225]. Les sonnets terribles - dont fait partie "Spelt from Sybil's Leaves" - peuvent tous s'analyser comme des efforts violents pour s'extirper du clos. Il est aisé de voir dans la cavité une métaphore de la prison de l'introspection et de la subjectivité qui, chez Hopkins, sont associées à l'entrave au dynamisme linéaire, à l'absence de luminosité, au tourbillon incessant des cogitations, à la perte du corps et des *inscapes*, bref, à tout ce qui paralyse la création artistique hopkinsienne.

L'enfer de la cavité introspective inaugurée par la mort du soleil viril se double de la métaphore de l'utérus stérile, car chez Hopkins l'inspiration subjective ne peut être féconde. L'inversion de la fonction vitale du ventre féminin - symbole hopkinsien de la subjectivité décréatrice - transparaît dans tous les composés avec *womb* comme racine: *womb-not-bearing*, *womb-of-all*, *hearse-of-all night*, *warm-laid grave of a womb-life grey*. Dans un fragment poétique obscur, le ventre maternel est celui de l'hiver personnifié: *let Winter wed one, sow them*

---

[224]"The roll, the rise, the carol' is from bird behaviour in spring, their display flights, mating songs and mating." (*OET*, 508)

[225]Voir les homophones et homographes de *fell* dans *...a pool so pitchblack fell-frowning...* ("Inversnaid") et *...I feel the fell of dark...* ("I wake and feel...").

in her womb (fragment n°173). L'antiphrase de 'l'utérus de l'hiver' est typiquement hopkinsienne car l'hiver est l'archétype de la frigidité.

La lumière virile et créatrice du soleil s'estompe et se fond dans une lumière plus frigide, plus dure, car l'inspiration privée de vision extérieure va se muer en spéculation stérile dans l'espace nocture. *Hoarlight* s'est vu attribuer diverses explications plus ou moins influencées par l'idée que l'art poétique de Hopkins est scientifique. L'explication la plus acceptée est celle de la lumière zodiacale[226]. Elle est définie comme "a nebulous luminosity like a conical tent faintly lit from inside, sometimes seen after sunset hanging from near the zenith down to the west in the plane of the ecliptic"[227]. Une autre interprétation ("the cold flickering white points of the first stars")[228] serait cette sombre clarté qui descend des étoiles, mais cette lumière-là tend à s'intensifier à mesure que la nuit progresse, alors que manifestement le texte parle d'une lumière qui s'estompe progressivement: *...hornlight...hoarlight...waste.*

Il est certain que le texte décrit des phénomènes astronomiques réels. Hopkins ne déforme jamais ce qui est directement observable. La métaphore scientifique paraît être la figure de style qui caractérise au niveau apparent la poétique de G.M Hopkins. Cependant, dans ce processus de métaphorisation s'opère l'alchimie du composé qui s'ouvre autant sur le monde qu'il mène vers une réalité psychique propre au je poétique. Ici, la lumière blafarde qui succède au soleil couchant devient cavité *hollow hoarlight*, dont la caractéristique immanente[229] 'grise' est aussi liée étymologiquement à la notion de 'antique' et préfigure l'espace noir du chaos originel[230] qui enfante la douleur des pensées orphelines du père solaire créateur. D'ailleurs la filiation sémantique de ces lueurs du soir nous fait remonter dans le temps: *horn, haor, earliest, earl* semblent progressivement invoquer la nuit informe d'avant le géniteur viril. La virilité est un fantôme permanent chez Hopkins, son champ sémantique dans les poèmes de maturité est vaste. La virilité, sous toutes ses épiphanies ou manifestations (oiseau, feu, ascension, soldat, forgeron, étalon, violence des éléments) est sans cesse exaltée par le poète qui, dès les premiers vers de "The Wreck of the Deutschland", exprime le désir d'être subjugé, touché et violenté par le 'maître' (*Thou mastering me/ God*). Le désir d'autorité, de parternité et de virilité et son corollaire l'envie d'être dominé sont évidents chez le poète. La nuit subjective qui annonce la mort symbolique du jour et du soleil, images de la virilité dominatrice, fait surgir la féminité symbolisée par la nuit des temps.

---

[226]E. Schneider, *The Dragon in the Gate...*, 165.
OET, 474.
[227]N.H. MacKenzie, *A Reader's Guide...* , 161.
[228]Paul Mariani, *A Complete Commentary...*, 201.
[229]Cette notion est développée plus loin dans le chapitre des composés *adj+nom.*
[230] *Hoar* (originellement *har*) signifiait 'ancien', puis 'gris'.

5.c) conclusion

Le composé répond à une opération particulière dans la grammaire de la métaphore. Rappelons que la métaphore est un processus propre au code linguistique, contrairement au symbole, emblème ou icône qui sont des signes picturaux. Le domaine de la métaphore (lexicalisée ou non) peut être verbal (ex. we bathed in gladness), nominal (ex. That lion of a man), adjectival (ex. a kittenish woman) adverbial (we sorely needed a few pence) ou prépositionnel (he acted out of anger). La métaphore compositionnelle juxtapose le mot et l'image assez brutalement comme dans le lexicalisé *dog-ape*. Nous parlerons volontiers de métaphore abrupte et nous y voyons là un écho lexical au principe rythmique du *sprung rhythm*: *flake-doves*, *lilylocks* etc. La juxtaposition n'est pas nécessairement entre les racines du composé, elle peut aussi être à l'intérieur d'un groupe nominal *silk-sack clouds*. Le composé peut renvoyer à l'implicite (métaphore contextuelle) ou au cohésif (métaphore inter-phrastique). Dans le cas de l'implicite, l'enjeu est différent. Elle prend la forme d'une métaphore nominale complexe (ex. *hornlight*) qui esquisse un mystère, une énigme et invite au voyage spéculatif.

La métaphore peut jouer le rôle d'une véritable force de cohésion entre isotopies ou domaines du réel, les unifiant comme un dénominateur commun. *Flake-leaves*, *flint-flake*, *flake-doves*, *rose-flake* sont unifiés par *flake* qui est en fait une métaphore formelle: une structure profonde, générique qui fédère en système le végétal (*leaves*), l'aquatique (*sea*), l'animal (*doves*) et le surréel (*Christ*). Une motivation idéologique sous-tend cette union formelle: Pour Hopkins, chaque créature possède une spécificité (*selfhood*) et une essence ou nature (*inscape*). La métaphore *flake* correspond à un *inscape*, une structure fixe qui s'imprime dans l'esprit du contemplateur solitaire, une sorte d'image abstraite commune à plusieurs réalités comme le note René Gallet à propos d'un passage des journaux de Hopkins:

> La structure perçue se révèle commune ou presque à trois réalités naturelles, sans parler de sa reproduction possible par le dessin. L'art s'appuie ainsi sur des "essences" objectives auxquelles il peut même participer par-delà ce qui le sépare de la nature [...].[231]

Quand les composés mettent en jeu des métaphores formelles (*loop*, *marks*, *flake*, *circle*), on est en droit de contester le terme même de métaphore. Ce trope implique que l'identifiant fait partie des catégories du réel et l'association avec l'identifié relève du concret comme dans *fallen leaves of my poor life* (LI, 296). Or une forme schématique est une représentation mentale. Dans *flake-leaves* et *loop-locks* le transfert de catégorie à forme est

[231]René Gallet, *G.M Hopkins*..., 53.

schématisant. Nous parlerons alors de métaphore graphique ou plutôt schématique, car le graphique peut se dessiner alors que les schèmes sont des informations mentales.

Cette catégorie de métaphore composée schématisante concerne tous les composés relationnels[232]: *bow-bend*, *circle-citadels*, *shivelights*, *lovelaced*, *loop-locks*, *rose-flake*, *trambeams*, *heaven-vault*, *manmarks*, *snow-pinions*, *quartz-fret*, *leafmeal*, *flint-flake*, *manshape*, *hornlight* sont schématiques. Certains composés adjectifs et adjectivés que nous verrons au prochain chapitre font clairement partie de cette catégorie typiquement hopkinsienne: *wind-laced*, *selfquained*, *lace-leaved*, *frailest-flixed*, *new-skeined*, *rarest-veined*, *footfretted*, *sapphire-shot*, *lovelaced*, *tatter-tangled*, *water-wattled*, *woolwoven*, *mealed-with-yellow*, *piece-bright*, *dappled-with-damson*, *drop-of-blood-and-faom-dapple*, *dapple-dawn-drawn* et les verbes *crossbridle*, *havoc-pock*, *fire-feature* et *new-dapple*. La série des composés grapho-schématiques est considérable et représente un enjeu stylistique car elle transcende tous les types et catégories de mots composés.

Les composés métaphoriques renvoient soit à des catégories anatomiques (cheveux, corps) soit à des catégories concrètes atmosphériques et astronomiques: *clouds*, *stars*, *sun*, *moon*, *sea-waves* et *snow*, ou végétales *fumitory*, *beech*, *leaves*. Leur fonction apparente revient à assigner un attribut métaphorisé à une substance du réel. Par exemple la lumière du couchant prend la forme d'une corne. Le fer du soc de la charrue est identifié aux anfractuosités des roches, les étoiles à des yeux de lutins etc. Dans l'ensemble, la métaphore hopkinsienne se limite (à un niveau strictement apparent) à un travail de description minutieuse du réel observable. Cette fonction épistémique évidente doit être rapidement dépassée pour que la richesse sous-thématique puisse exploser. La créativité lexicale de G.M Hopkins n'est motivée ni par des pulsions ludiques, ni par intérêt pictural. Elle fait comparaître des images (dans un sens relativement large) qui relèvent autant de mécanismes linguistiques que de mécanismes psychiques et c'est sur ce dernier plan que les critiques ont été le plus timides (sans doute parce que Hopkins était un prêtre et qu'il eût été indécent d'entrer dans le paysage intime d'un religieux Jésuite).

Hopkins, certes, tenait, par un travail conscient, à s'engager dans le réel. La rencontre brute et minutieuse avec le monde et les épiphanies du quotidien qui caractérisent l'écriture hopkinsienne, débouchent sur une transfiguration du réel qui révèle cette poésie des profondeurs que le peintre avec les mots redoutait tant et qu'il condamnait chez Blake et Swinburne. L'autre moi du prêtre, le poète, connaissait 'la puissance absolue de la subjectivité universelle, qui est la

[232]'C'est-à-dire des formes dont les éléments sont reliés par une structure syntaxique de type prépositionnelle: *like*, *of*, *in*, etc.

royauté de la nuit [...]'[233]. Le chapitre suivant montre par quels procédés linguistiques, Hopkins nie la puissance de la subjectivité.

6) Les composés adj+nom

6.1) Remarques générales

Beaucoup de mots anglais sont issus de formes *adj+nom*, un processus productif en vieil-anglais (ex. halig-daeg, holy day, holidays) et on sait que Hopkins était influencé par la poésie de cette époque[234]. Cette remarque historique n'explique rien: Hopkins n'aurait pas utilisé un processus seulement pour imiter une langue qu'il admirait. Les enjeux poétiques dépassent l'écholalie stylistique.

Ces formes, contrairement aux composés nominaux métaphoriques, représentent une classe particulière en ce sens que syntaxiquement, ils ne diffèrent pas du syntagme correspondant adj+nom. Les termes sont soudés par un processus de métanalyse proche de ce que les lexicologues appellent 'agglutination'. Cependant l'agglutination est une erreur de segmentation, alors que la soudure *adj+nom* est volontaire. La fonction de la soudure est double: prosodique et sémantique.

6.b) Les enjeux prosodiques

La différence prosodique est simple :l'accent du composé est unique sur le premier mot (ce que Marchand appelle 'forestress') alors que dans le syntagme, il est double avec (généralement) un accent secondaire sur l'adjectif et un accent primaire sur le nom. Quand le nom du composé lexicalisé est polysyllabique comme 'blackcurrant' ou 'blackbeetle', l'accent se déplace sur la première syllabe du nom. Cette règle ne concerne que deux composés hopkinsiens: *fresh-firecoals* et *electrical-horror*, les autres étant articulés sur deux syllabes comme dans blackbird,.

La motivation métrique joue un rôle certain. L'agglutination adj+nom permet habituellement une réduction accentuelle par rapport au syntagme correspondant. Par exemple, le pentamètre *With Gorgon's gear and barebill | thongs and fangs* serait ambigu si *barebill* était déglutiné et comportait deux accents. Mais, quand Hopkins utilise le syntagme, il accentue le nom seul ou les deux mots: *dim woods* et *the big wind*. La motivation n'est donc pas tant

---

[233]André Breton, *Les Vases communicants* (Paris: Gallimard, 1932)

[234]Voir Rebecca Lee, *Gerard Manley Hopkins and Old English Poetry: A stylistic Analysis* (Ph.D: University of Arizona. 1981).

prosodique qu'accentuelle: Hopkins en choisissant l'agglutination met l'accent sur l'adjectif seulement[235]. Comme l'accentuation de composés et leur enjeu prosodique concerne un métricien, nous n'offrons ici qu'une ébauche superficielle du problème. En complément des motivations prosodiques, les fonctions sémantiques de l'agglutination apparaissent comme cruciales.

6.c) L'illusion poétique: subjectivité et objectivité du langage hopkinsien

Le but de cette partie est de montrer les stratégies langagières mises en oeuvre par G.M Hopkins pour créer l'illusion poétique d'un monde objectif et masquer la subjectivité - pour ne pas dire l'excentricité - de sa vision du monde.

6.c.i) L'intégration de l'attribut dans le nom

Le composé agglutiné diffère d'un syntagme et d'une opération d'attribution par l'attitude du poète vis à vis de son énoncé. Pour Hopkins, il s'agit d'effacer toute subjectivité qui peut être présente dans la langue poétique. Nous sommes en présence d'un problème d'énonciation et son enjeu est autant littéraire que théologique. En effet, quand on utilise une phrase du type 'these boys are bold', l'opération consiste en une assertion qui engage le locuteur. Il est en fait l'autorité 'ascriptive' et la valeur ou la non-valeur dépend de lui plus que de 'l'état du monde'. Dans le syntagme 'these bold boys', l'adjectif est descriptif et implique que l'énonciateur rapporte un état de fait indépendant de son acte de parole, comme si la relation *boys+bold* avait été nouée auparavant par un autre énonciateur, une autre autorité; mais elle reste cependant contingente et temporaire, soumise à la syntaxe, c'est-à-dire à un montage dont les emboîtements ne sont pas définitivement scellés. Quand Hopkins écrit *boldboys* la relation non seulement ne dépend pas de lui ou d'un autre énonciateur, mais il la présente comme nécessaire et stable, sanctionnée pourrait-on dire par l'essence des choses et des êtres. Cela revient à priver l'acte de parole d'une subjectivité créatrice du monde. Le poète qui énonce, annonce un message pré-écrit. La soudure *bold+boys* est opérée par une force externe et permanente.

6.c.ii) La valeur sémantique des adjectifs

Les mots lexicalisés de ce type suivent clairement la principe sémantique qui veut que le référent de l'adjectif soit une propriété inaliénable du nom. Les adjectifs qui dénotent un attribut temporaire ou dépendent de la situation du discours ne peuvent se souder au nom sans entraîner un processus d'étrangeté et de renégociation sémantique. Par exemple, si l'on forge le mot 'sadgirl' pour renvoyer à une personne, on introduit la notion d'un trait de caractère génétique et non pas un état d'âme comme celui implicite dans 'sad girl'.

---

[235]Mais ce principe n'est pas toujours respecté: *fawn-froth, high-priest* ont deux accents métriques.

Comment Hopkins utilise-t-il cet effet sémantique à des fins stylistiques? D'abord la majorité de ses composés adj.+nom ne sont pas atypiques. Les adjectifs utilisés renvoient soit à des couleurs, soit à des catégories taxinomiques qui représentent des propriétés inaliénables du nom. Les couleurs sont des catégories objectives et appartiennent au réel et non au discours poétique: *fawn-froth, gold-wisps, goldnails, greenworld, greybell*[236], *hoarlight, hoary-glow, wanwood*[237]. On sait que Hopkins avait un intérêt particulier pour les couleurs et les lumières naturelles en particulier atmosphériques et qu'il a écrit plusieurs textes publiés dans le journal scientifique *Nature* entre 1883 et 1884 décrivant des phénomènes crépusculaires. Pour lui, la poésie correspondait à une exploration du réel et il se méfiait de ce qu'il appelait *the untrustworthy impressions of the eye*[238].

Les autres adjectifs utilisés ne sont pas qualificatifs; ils particularisent le nom. *Chief* et *main* donnent un intensité particulière à *woe* et *strength*[239]. *Electrical-horror* qui désigne la foudre en utilisant un adjectif scientifique[240] est un des rares composés du corpus qui rend abstrait le concret. *Wild* chez Hopkins n'est jamais connoté subjectivement, au contraire il se rapproche du sens originel du terme défini par l'*OED*: "often implying 'natural, not artificially produced', or 'out of doors, not domestic' ". Ainsi, *wildfire* correspond à l'anglo-saxon 'wildefyr', le feu non-domestiqué de la nature, sous ses formes variées: le soleil, les éclairs, les volcans et les feux qu'ils provoquent. Ici, *wild* n'a aucun sens métaphorique. Mais, il est connoté subjectivement dans *wildworth*, comme nous le verrons plus loin.

Hopkins joue subtilement avec les effets d'inhérence induite par la soudure *adj+nom* en utilisant des adjectifs aliénables[241]: *sweet, gay, fresh* et *bold* sont des racines qui, soudées aux noms, donnent des lexies atypiques qui exigent ce que nous appelons une renégociation sémantique. *Boldboys* qui désigne par compréhension *adolescents* ou *youths* transforme un attribut subjectif[242] en caractéristique inhérente. L'effet de sens est le même avec *freshyouth.* Hopkins associe subjectivement la jeunesse à la fraîcheur. Chez lui, le mot connote un état

---

[236]Ce néologisme composé formé par paradigme spécial sur *bluebell* fait partie du système des composés avec *bell* comme racine métaphorique. La métaphore de la cloche est spécifique à Hopkins. Elle renvoie au corps humain en particulier au tronc, (*bell-bright bodies, the breast of the / Maiden could...be a bell.*) par sa forme mais aussi par sa capacité de résonner, comme le fait la poitrine de l'être humain quand il parle ou le poète quand il chante. La cloche appelle les chrétiens comme le poète tel que Hopkins le concevait. *Greybell*, toutefois, n'implique pas de métaphore corporelle, mais la dynamique chromatique des fleurs dont les robes grises forment un lac bleu azur. Hopkins mêle fréquemment ciel, terre et eau.

[237]*wanwood* est ambigu: il signifie aussi bein 'colourless, black' que 'blême, malade, triste'.

[238]cité par Zaniello, *Hopkins in the Age...*, 127.

[239]*Mainstrength* peut avoir été converti de 'mainstrong', un mot du vieil-anglais signifiant 'strong in power' (*OED*)

[240]cf. *deadly-electric* dans "The Loss of the Eurydice".

[241]C'est-à-dire ceux qui ne renvoient pas à un attribut intrinsèque de la chose, mais à une valeur subjective.

[242]Voir le commentaire de Youree Watson: "The epithet 'bold' is typical not only of young men in general, but also of Hopkins' ideals....All his life long he retained a great admiration for bravery, which manifest itself time and again in his poetry [...]." (Norman Weyand, ed., *Immortal Diamond...*, 316).

éphémère qui précède la détérioration naturelle des choses et en particulier des hommes, et il est associé à une angoisse qui, comme nous le verrons avec les bi-adjectifs comme *wet-fresh*, est liée au péché originel. Subtilement la composition lexicale masque la subjectivité de l'adjectif en utilisant la compétence inconsciente du lecteur qui associe un adjectif soudé au nom à une caractéristique inhérente. L'effet est idéologique: le mot présuppose[243] un état de fait qui est en réalité posé par le texte. Le texte dissimule sa subjectivité et impose son système de valeurs. Ce n'est qu'un exemple évidemment des stratégies mises en œuvre par Hopkins pour contrôler le lecteur par la grammaire et véhiculer une idéologie.

Wildworth dissimule également sa subjectivité cette fois en utilisant les procédés métonymique et métaphorique. On a un construit tri-matriciel: juxtaposition + métonymie + métaphore:

> *Only the breathing temple and fleet*
> *Life, this wildworth blown so sweet,*
> *These daredeaths, ay this crew, in*
> *Unchrist, all rolled in ruin -*
> ("The Loss of the Eurydice")

Worth renvoie par métonymie à *youths* (i.e. 'these youths who have worth'). C'est une forme de synecdoque qui prend l'attribut abstrait pour désigner le nom concret. Hopkins attribue aux jeunes marins une valeur originelle ou naturelle (*wild*). Mais *worth* est fortement subjectif. Il se rapporte à une valeur axiologique, car on ne sait pourquoi les jeunes mathurins sont, selon Hopkins, si précieux. On devine qu'ils gardent en eux ('worth' est dérivé du verbe 'wer' qui signifie 'garder', 'conserver') la fraîcheur et l'innocence édénique (*wild*) et qu'ils sont l'image de l'Adam prélapsarien[244] . L'idéologie biblique se double d'une idéologie privée par métaphore. *Wildworth* - une abstraction - est concrétisé par une métaphore verbale *blown so sweet* qui suggère une fleur odorante[245]. On retrouve l'association systématique 'jeunes hommes'→'fleurs ou plantes' notée à maintes reprises dans la poésie de maturité. Cette métaphore hopkinsienne est probablement liée au mythe biblique de l'ange, une créature souvent représentée dans les icônes chrétiennes avec une fleur, symbolisant la virginité, mais aussi et surtout la dualité masculin-féminin. *Gay* est également une perception subjective des choses dans *gay-gangs*, *gaygear*[246] et *gaylinks*. Les nuages (*gaygangs*), les accessoires de beauté (*gaygear*), les fleurs du tilleul

---

[243]Ici 'présuppose' signifie que l'état de fait est antérieur au texte, donc indépendant du rédacteur.

[244]Néologisme pour désigner la notion 'd'avant la chute d'Adam et Eve'.

[245]'Wildworth: wildflowers: a reference to the men, who are hardy, healthy, and mature (blown) bur are lost because they are outside the protection of the Catholic Church, [...].'
Catherine Phillips, *Gerard Manley Hopkins*..., 356.

[246]'He come in als gay gere, as he an angelle were.' (*OED*)

(*gaylinks*) partagent l'attribut *gay* [247]qui est polysèmique et évaluatif. La gaieté du poète est greffée sur l'objet. Mais ce transfert de subjectivité est oblitéré par l'artifice graphique de la soudure *adj+nom* qui rend l'état d'âme du sujet observateur inhérente à l'objet observé. Hopkins brouille les pistes en utilisant habilement les effets de sens induits par la composition lexicale adj+nom. La collusion adj+nom en plus de ses fonctions idéologique et subjective se met au service de la métasémie. Du point de vue de la grammaire, les construits comme *barebill*, ne diffèrent pas des métasémies nominales classiques mais leur originalité provient de la coloration subjective du trope impliqué. La métasémie se divise habituellement en deux types figuratifs: la métonymie et la métaphore.

En général, Hopkins utilise peu le procédé métonymique qui repose sur une association logico-syntaxique alors que la métaphore repose sur une association analogique[248]. Les métonymies adj+nom sont relativement plus nombreuses que les autres métonymies composées. La fonction de la métasémie nominale (métaphore ou métonymie) est de ne pas nommer la chose directement mais par allusion. Le type même de la métonymie lexicalisée est *redcoats*, où une caractéristique vestimentaire renvoie à la personne (la partie pour le tout ou une synecdoque). Quand, par exemple, Hopkins veut renvoyer le lecteur aux marins noyés dans le naufrage de l'Eurydice, il emploie une métonymie composée *wildworth*. Cette figure de style est basée sur un lien associatif sur l'axe syntaxique du type attributif 'these (wild) sailors were worth [something]'. L'abstraction est le processus elliptique qui opère le passage du syntaxique au lexical: These wild...worth... → *this wildworth*. Notons qu'au passage le pluriel devient singulier, ce qui n'est rien d'autre qu'une autre forme de synecdoque, mais ici à un niveau sémantique plus abstrait. D'un point de vue cognitif, cette référenciation métonymique permet de ne pas focaliser directement le référent[249]. La référence est d'autant plus distancée que la métonymie est, comme nous l'avons vu, surdéterminée par une métaphore verbale *blown so sweet*. Nous reviendrons sur la fonction de distanciation énonciative de ce mode de référenciation oblique.

Electrical-horror est aussi une forme métonymique. *Electrical* n'est pas un attribut de *horror*, mais un attribut de sa cause. Le construit renvoie indirectement à la foudre. Ici, le lien est de cause à effet: 'the electrical phenomenon of lightning causes horror'. L'ellipse est accompagnée d'un transfert de sème: *electrical* inhérent à la cause ('la foudre est une décharge électrique') est

---

[247]Il est difficile d'y voir un sens objectif précis (comme dans tous les adjectifs hopkinsiens du type *wild*, *sweet* etc.). *Gay* signifie autant 'joyeux', 'vifs' que 'colorés'.

[248]voir Jean Tournier, *Introduction descriptive...*, Chapitre VI: 'La Métasémie'. Tournier ne prend en compte que la métasémie lexicalisée. Pour une théorie littéraire et linguistique de la métaphore et de la métonymie, voir: Guido Latré, 'Realist or Romantic? Philip Larkin's Modes of Writing', *Linguistics And The Study of Literature* (Theo D'haen, ed., Amsterdam: Rodopi, 1986) 27-41.

[249] On pourrait penser que l'origine des métasémies est de l'ordre de l inconscient, car ces focalisations partielles ou allusives sont aussi des caractéristiques du rêve. Nous laisserons aux spécialistes le soin de psychanalyser Hopkins.

transféré à l'effet: l'horreur électrique. On comprend aisément la complexité sémantique de ces construits, bien qu'ils soient facilement décodés par les lecteurs anglophones.

Wanwood est ambigu. *Wan* peut signifier 'pale' ou 'black', selon que l'on choisit le sens étymologique remotivé (black) ou contemporain (pale). Dans ce dernier cas, *wan* s'applique au sentiment du poète et donc est un transfert de sème du sujet à l'objet, technique de l'écriture oblique relativement classique.

La métaphore est aussi un mode de référenciation oblique mais, contrairement à la métonymie, elle opère une translation, un transfert par analogie. D'un point de vue référentiel ou cognitif, la métaphore ne focalise pas le référent directement mais indirectement, tout comme la métonymie, mais sa technique est différente et repose sur un lien associatif et non syntaxique. La métaphore hopkinsienne est toujours plus ambiguë que la métonymie et peut parfois se révéler être autant littérale que figurative. C'est un problème aigu qu'il faut tôt ou tard affronter. Reprenons notre distinction entre métaphore explicite ou implicite.

La métaphore explicite exprime l'identifié dans le texte ou le co-texte. Hopkins utilise souvent la grammaire de la juxtaposition et le parallélisme graphique et phonique pour mettre en relief les rapports analogiques entre identifiant et identifié: *Fresh-firecoal chestnut-falls*. Dans ce cas, les châtaignes tombées sont analogues aux braises ardentes. Hopkins a clairement mis *fresh-firecoal* en position satellite de *chestnut-falls*, la métaphore pré-modifie le référent, comme si l'image était inhérente, quasi-évidente. En ne mettant aucun lien syntaxique entre les deux mots, par simple juxtaposition, Hopkins réussit à rendre la métaphore vive et brute (immédiate aux sens). C'est encore une autre technique linguistique caractéristique du style hopkinsien pour rendre objectif ce qui est fortement subjectif. Car, en fait, l'analogie châtaignes-charbons relève de l'idiosyncrasie cognitive du poète, la ressemblance étant visuellement peu évidente. Cependant la métaphore n'est pas claire: *fresh-firecoal chestnut-falls* introduit par la juxtaposition une sorte d'équivalence référentielle [250] entre *coals* et *chesnut* qui annule la métaphore. Il faut être attentif à l'absence de virgule et de marque de pluriel, car si l'on lit *fresh-firecoals, chestnut-falls*, il n'y a plus de métaphore. C'est donc ici la pré-modification qui induit le processus métaphorique.

La métaphore implicite demande de la part du lecteur un effort d'interprétation donc de création. Il est mis en position de créateur. *Barebill* est ambigu. Il peut s'agir d'une métaphore désignant l'épée de Persée qui coupe les liens d'Andromède ou d'une simple référence à la tête de

[250]'Equivalence référentielle' ici signifie qu'il n'y a plus de sens figuratif (*firecoals*) et littéral (*chestnut*), mais que les deux mots sont à prendre littéralement.

la Gorgone que le héros utilise comme une arme[251]. Une des caractéristiques des métaphores hopkinsiennes est d'introduire le doute entre image et référent de sorte que le lecteur ne sait plus faire la part des choses entre subjectif et objectif. Dans une métaphore lexicalisée simple comme *lioness* dans *till a lioness arose breasting the babble* ("The Wreck of the Deutschland"), il est évidemment impossible de ne pas distinguer l'artifice de l'analogie et de ne pas voir les deux plans: l'objectif (la nonne courageuse) et le subjectif (image mentale d'une lionne). Mais nous sommes ici dans le domaine de la métaphore lexicalisée qui n'offre pas (plus) de mystère. Les métaphores composées comme nous l'avons noté à propos de *flake-doves* fusionnent l'objectif et le subjectif, le référent et l'image sont sur le même plan de réalité[252]. *Barebill* illustre le procédé de composition allié à la métaphore. Le mot *bill* seul ne serait pas métaphorique, c'est *bare* qui introduit l'image de l'épée sortie du fourreau. Cependant si l'on considère que *barebill* n'est pas métaphorique et renvoie au bec coupant de la Gorgonne, *bare* n'est pas qualificatif, mais limitatif: *with...barebill→with...bill only*. Si tous les commentateurs ont vu une métaphore, c'est surtout grâce à la soudure *bare+bill* où le sens de 'unsheathed' présent dans *bare* métaphorise *bill* en épée.

Les autres métaphores reposent sur la distillation particulière du monde opérée par la subjectivité hopkinsienne. *Fineflour* (pollen) rappelle le composé *mealdrift* qui métaphorise les nuages. Hopkins entre dans la structure des particules. La métaphore au lieu de produire un effet de distanciation par éloignement ou abstraction typique de la métonymie, produit un effet de focalisation macroscopique inverse: la métaphore regarde la chose en gros plan. Les deux procédés sont cependant liés par leur effets optiques: ils défocalisent le référent et relève d'un mode de référenciation atypique ou oblique. Mais ce qui est remarquable, c'est la stratégie langagière employée par Hopkins par faire partager sa vision idiosyncratique, sa technique particulière de masquer sa subjectivité comme si elle était objective ou neutre. Une fois de plus, il faut être attentif aux opérations linguistiques et à l'effet de sens du *the* dans *The fineflour*. D'une manière très simple la fonction interpersonnelle du *the* revient à présupposer que le lecteur peut identifier le référent. L'effet de sens littéraire ici permet de créer l'illusion que poète et lecteur partagent le même monde, qu'ils voient la même chose, qu'ils sont en communion. Hopkins le

---

[251]Explication apparemment plus conforme à la légende de Persée qui brandissait la tête coupée de la Méduse, censée pétrifier l'ennemi de son regard, mais on voit mal comment *barebill* pourrait correspondre à une caractéristique de la Gorgone qui n'était pas ptéromorphe.

[252]'Réalité' est pris de la sens de 'effet de réel', car le poème est une substance graphique et phonique qui n'a qu'un rapport très lointain avec le vrai réel ou la réalité vraie. Le langage poétique réfracte deux plans de réalité: le subjectif, le monde privé ou l'idéologie intérieure du poète et l'objectif, le système des choses commun à tout le monde, la réalité partagée. La clé de la poétique hopkinsienne réside dans ses techniques linguistiques très subtiles pour faire tomber les barrières entre l'objectif et le subjectif et objectiver une vision subjective très originale, excentrique et violente. Il n'est pas étonnant que les premiers lecteurs de Hopkins furent complètement déboussolés.

grand poète illusionniste désire que l'on adhère à son idéologie, son système des choses et sa vision du monde et à cette fin se révèle être un immense styliste.

Une autre stratégie illusionniste tout aussi efficace exploite les effets de sens du présent simple avec un sujet métaphorique:

The grey lawns cold where gold, where quickgold lies

("The Starlight Night")

Quickgold crée l'illusion d'étoiles tremblotantes comme des gouttes d'or sur le tapis gris du ciel. L'image subjective devient universelle et intemporelle par l'effet de sens du présent simple qui décontextualise l'expérience, la rend objective, indépendante du point de vue du poète. Il est clair que le passé simple rendrait l'image mémorielle donc plus lointaine dans le temps et plus hypothétique et modale; de même le présent progressif introduirait la présence d'un observateur, donc d'une subjectivité. Mais le présent simple (le temps le plus neutre des formes verbales anglaises[253]) est de toute évidence employé systématiquement par Hopkins pour poser comme objectif et universel ce qui est subjectif et personnel[254].

Freshyouth est une métaphore composée qui à l'origine était simple: *...youth all fretted with the flower of fruitful an ending.* (MS: Plates 356-369). Hopkins a ajouté un sème qui qualifie autant *youth* que *flower* et qui agit comme un lien métaphorique entre les deux. Ces adjectifs que nous appelons 'migrants' fonctionnent comme des liens tripartites: ils reflètent la subjectivité du poète (l'idée qu'il se fait de la jeunesse), et qualifie l'image (la fleur) et le référent (la jeunesse). La fleur de l'âge ou de la jeunesse n'est pas une métaphore vive, c'est même une image de médiocre versificateur. Comment Hopkins parvient-il à la rendre originale? L'originalité de la métaphore hopkinsienne provient du double effet de focalisation rapprochée et de la représentation graphique d'une abstraction. La fleur qui tombe est aggrandie par l'oeil loupe de l'observateur qui voit dans ses fines veinures le motif de la jeunesse. Comme les cinq stigmates de Saint François représentent le schéma de l'amour (*lovescape*), le motif fretté[255] d'une fleur représente la jeunesse. Le mode de référenciation ici n'est ni abstrait, ni concret, il se situe à leur

---

[253]cf. Lapaire et Rotgé expliquent la valeur objective et factuelle du présent simple par le fait que le sujet parlant se fait discret: 'L'énonciateur s'efface par conséquent devant l'événementialité pure de ce qu'il décrit, d'où l'expression 'laisser parler les événements'. J.R. Lapaire, W. Rotgé , *Linguistique et Grammaire de l'Anglais* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991) 398. Il n'y a pas de doute que Hopkins emploie le présent simple pour créer l'illusion d'une poétique de l'objectivité et du factuel.

[254]Hopkins n'utilise jamais les temps passés et l'aspect progressif, excepté dans les parties narratives de "The Wreck of the Deutchland" et "The Loss of the Eurydice" et les huitains de "The Windhover" de "In the Valley of the Elwy" et de "Moonrise".

[255]Catherine Phillips (*Gerard Manley Hopkins...*, 363) interprète *fretted* différement: 'Here, Hopkins describes a fruit-tree, suddenly altered/ruffled (fretted?) by the loss of its blossom, whose fall indicates that fruit is developing, a metaphor for the growing dedication to Christ within the youths.'

point de fusion: celui de la représentation par le graphisme, le schéma, le diagramme, l'architectonique etc.

La métaphore verbale *fretted* est la technique utilisée par le poète pour véhiculer sa vision diagrammatique et agrandissante des choses[256]. L'hésitation dans les versions manuscrites entre *fretted with* et *fretted in* est à ce titre révélatrice. D'abord Hopkins voit la jeunesse et la fleur comme deux motifs superposés formant un entrelacs (*youth fretted with the flower*), puis il voit la jeunesse frettée dans la chute de la fleur (*freshyouth fretted in a bloomfall*), comme une fixité dans l'éphémère, ce qui est éternel dans le flux, ou éternellement renouvelé dans le temps:

> *And, for all this, nature is never spent;*
> *There lives the dearest freshness deep down things*; [...].
> ("God's Grandeur")

La métaphore hopkinsienne *freshyouth fretted in a bloomfall* représente une focalisation particulière, presque mathématique de la jeunesse et de la fleur. Mais il est clair que la poétique mathématique de G.M Hopkins relève de son désir d'objectivité absolue et de sa volonté d'étouffer sa subjectivité. Il n'est pas étonnant que G.M Hopkins, poète mathématicien de l'amour et de la jeunesse, disait qu'il avait trouvé 'la loi des chênes', qu'il mettait le sonnet en formule algébrique et qu'il projetait d'écrire un vaste 'traité sur l'éther'. Mais n'oublions pas que la langue de Hopkins est fondée essentiellement sur des stratégies ou techniques linguistiques qui produisent un effet d'objectivité. Il ne faut pas confondre l'illusion poétique et la prose philosophique ou l'exposé mathématique et Hopkins est avant tout un poète.

L'effet de ces métaphores, comme de toutes les métaphores hopkinsiennes, revient à présenter une image brute, spontanée et hallucinatoire et qui fait penser aux mots de Reverdy:

> L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.[257]

---

[256]Nous verrons plus tard la même technique à l'oeuvre dans *love-laced* (l'entrelacs de l'amour).
[257]André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris: Gallimard, 1972) 31.

7) Les syntagmes agglutinés

Si la morphologie des noms composés étudiés jusqu'ici n'apparaît pas atypique - mis à part les surcomposés *fallowbootfellow* et *ravel-rope's-end* -, les syntagmes agglutinés sont réellement excentriques et certains sont uniques dans la littérature anglaise. Là encore, les types de cette catégorie sont variés et il est difficile de généraliser sur leurs caractéristiques avant de les analyser un par un. On peut cependant les classer par types morpho-syntaxiques.

Le premier type correspond à l'agglutination des composantes d'un syntagme nominal: *Amansstrength* et *the-last-breath*. Le premier est à première vue une énigme hopkinsienne. Le groupe *a man's strength*[258] est transposé en nom propre, car Hopkins a agrandi le 'a', en signe de majuscule[259] (voir MS: 486-488-489). Il s'agit d'une métonymie anthroponymique[260]. Le groupe génitif agglutiné *Amans-* est très curieux pour qualifier l'origine de *strength*. On retrouve ici la fascination du poète pour la virilité dans son aspect rude et musculaire. Dans l'imaginaire chrétien, l'homme n'est pas particulièrement associé à la puissance physique, contrairement à l'animal ('cheval', 'lion') ou à des phénomènes naturels comme le vent, la mer ou la foudre. Au contraire, le christianisme souligne la faiblesse de l'homme, son impuissance sans la force de l'Esprit-Saint. En tous cas, il est souvent représenté comme désavantagé par rapport au monde animé ou inanimé[261]. Les mythes des hommes-dieux reposent essentiellement sur leur acquisition d'une animalité ou sur leur appropriation d'une puissance naturelle, comme Samson qui puisait sa puissance dans ses cheveux. L'homme nu est vulnérable et il doit s'approprier la force du vent, de la mer ou d'un lion, par exemple, s'il veut vaincre les autres ou sa propre peur. Hopkins est l'héritier de l'idéologie victorienne, largement d'origine protestante, qui glorifie le travail physique et la force ouvrière.

Child of Amansstrength[262] suggère également 'Son of man' qui désigne le Christ, homme et Dieu qui ne craignait ni lion, ni tempête. Mais *child of...* ne désigne pas directement le laboureur, mais la grâce qui émane de son corps. Il s'agirait alors d'une métaphore qui personnifie une abstraction. La grâce rustique du laboureur se métamorphose en enfant mythique d'un être ou géant fabuleux. Hopkins, par la syntaxe, personnifie les mouvements esthétiques du jeune laboureur en leur donnant comme géniteur la Force. Ainsi, Hopkins tente de renverser la tendance sociologique qui associe la grâce à la délicatesse et au raffinement mondain. Pour lui, la

---

[258]Il s'agit ici d'un génétif générique dans lequel *a* détermine *man* et non *strength*: [*a man's*][*strength*])

[259]Hopkins n'est pas cohérent dans l'usage orthographique de la majuscule. Tantôt il écrit 'A', tantôt 'a'.

[260]cf. Jean Tournier, *Introduction descriptive...*, 253.

[261]Shakespeare par exemple fait référence dans King Lear à 'l'homme dépossédé': 'unaccomodated man'.

[262]Certains noms ont d'ailleurs une origine syntaxique proche de *child of Amanstrength*: 'Benjamin', le fils de Jacob et Rachel signifie *the son of my right hand* (Gen. xxxv. 18).

grâce est issue de la force brutale de l'homme. La beauté du corps en mouvement est indissociable de sa virilité. Dans un ballet allégorique hopkinsien, 'Grâce-de-rustre fille d'Hommeabrupt' (comme l'a traduit le poète André Du Bouchet), devient l'agent invisible qui soulève et lance dans le vent les boucles blondes du laboureur. Hopkins donne un nom à une charge psychique: l'agglutination code et condense l'intense émotion que le poète ressent face à la beauté sauvage de la virilité en action. Hopkins cultive l'écart et le paradoxe: la grâce, communément féminine est ici rustre et virile.

La métrique du vers joue aussi un rôle particulier dans la formation du composé. Hopkins a ajouté sous la racine *strength*, ce qu'il appelle un *outride*, c'est-à-dire une marque prosodique indiquant une syllabe qui ne compte pas dans la scansion du vers[263]. *Amansstrength* perd son accentuation de syntagme et prend une accentuation lexicale avec l'ictus qui porte sur *Amans*, comme dans Adams. La fonction pragmatique sur le lecteur devient évidente. L'agglutination, la majuscule et l'accentuation tendent à empêcher le lecteur de désegmenter le mot en ses racines constituantes, comme il le fait naturellement devant un mot composé. La vision du construit est globalisée. Là encore l'illusion poétique est totale.

Les enjeux de *the-last-breath* sont différents. Les commentateurs ont tous compris le sens théologique, mais n'ont jamais expliqué la fonction des traits d'union:

> [...] *A vein for the visiting of the past-prayer, pent in prison,*
> *The-last-breath penitent spirits - the uttermost mark*
> *Our passion-plunged giant risen,*
> *The Christ of the Father compassionate, fetched in the storm of his strides.*
> ("The Wreck of the Deutschland", 33)

The past-prayer est un composé métonymique ou exocentrique 'adv+nom' qui condense *those who are past praying*. Ces âmes-là ne peuvent plus prier pour leur salut et doivent compter sur les prières des autres canalisées par le Christ (qui devient *a vein for the visiting of* ...). Elles sont au purgatoire (*pent in prison*) et non pas en enfer, parce qu'elles se sont repenties de leurs péchés sur leur lit de mort (*the-last-breath penitent spirits*).

Le fait d'expliquer que *the-last-breath penitent spirits* correspond à *the spirits who became penitent on their last breath* n'éclaire en rien la spécificité de la structure à trait d'union. La paraphrase peut certes satisfaire les exigences du niveau zéro de la compréhension, mais ne

---

[263]Voir la note manuscrite de Hopkins: *The outride; under one or more syllable makes them extra-metrical: a slight pause follows as if the voice were silently making its way back to the highroad of the verse*. (MS, 311)

rend pas compte des motivations derrière le choix d'une forme de préférence à une autre. L'agglutination par trait d'union est multifonctionnelle. Ici, elle est pragmatique et syntaxique. Elle s'adresse d'abord à l'oeil du lecteur afin que celui-ci lise la synthèse *the-last-breath* comme une unité rythmique et métrique, peut-être un amphibraque comme l'indique Milward[264]. Les traits d'union dans ce cas font partie de l'ensemble des aides prosodiques que Hopkins ajoutait aux manuscrits et que Coleridge, l'éditeur du *Month*, et Patmore trouvaient inacceptables ou superflues. Les traits d'union représentent des 'signes musicaux' comme Patmore les appelait: 'I do not think that your musical signs [...] etc. help at all. I fancy I should always read the passages in which they occur as you intend them to be read, without any such aid; and people who would not do so would not be practically helped by the notation'[265]. Il n'est pas du tout sûr que Patmore aurait inclus les traits d'union dans sa catégorie de 'musical signs', mais Hopkins certainement les considérait comme des marques prosodiques.

La fonction syntaxique rejoint le système de prémodification qui constitue l'une des pierres angulaires de la poétique de G.M Hopkins ou plutôt du discours poétique de l'auteur. Composition et prémodification sont simultanément opérées par le placement d'une structure composée en amont du nom. Cette opération syntaxique exige la synthèse elliptique que les lexicologues appelle 'composé', mais qui n'est rien d'autre qu'un syntagme prémodificateur épithète[266] du nom. La fonction la plus évidente de ces structures atypiques est de permettre ce qu'on pourrait nommer 'le syntagme contact'[267], Hopkins réduit au maximum les liens grammaticaux entre les mots comme dans le groupe *with a love glides* ("The Wreck of the Deutschland", 33) qui contient l'ellipse asyntaxique du relatif sujet *that* ou *which*. *Love* est en contact direct avec *glides*. L'effet est le même dans les longs syntagmes hopkinsiens tel que *the-last-breath penitent spirits*: */last/breath/penitent/spirits/* forme une suite asyndétique. Tout autre choix aurait nécessité une médiation grammaticale: *penitent spirits on their last breath* par exemple, où *spirits* et *last breath* sont dissociés. Pour comprendre le fonctionnement de ce phénomène, il faut avoir recours à un concept linguistique de base appelé 'filtrage de l'énonciateur'[268]. Nous avons déjà décrit comment Hopkins tentait d'effacer la trace de sa subjectivité ou de sa présence dans son discours poétique pour donner l'illusion d'un monde entièrement présupposé et donc objectif. Le discours poétique de Hopkins est basé sur l'effet

---

[264]Peter Milward, *A Commmentary...*, 148.

[265]LIII, 353.

[266]Les prémodificateurs sont des mots ou syntagmes placés devant le nom et qui comprennent les classes fonctionnelles suivantes: les déterminants, les numérateurs, les épithètes (adjectifs, participes, adverbes, noms, syntagmes composés adjectivés etc.). Par exemple Hopkins est capable d'écrire *time's vast, womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night*, constitué de 5 prémodificateurs dont 3 composés adjectivés.

[267]Nous avons modelé cette expression sur la locution anglaise *contact clause* qui désigne une relative sans pronom.

[268]Voir en particulier l'explication très claire de Adamczewski dans 'A. Adamczewski et J.P Gabilan, *Les clés de la Grammaire Anglaise* (Paris: Armand Colin, 1992) 12-3.

d'autonomie de l'énoncé-poème, donc sur un filtrage minimum du poète. La chaîne constituée de prémodificateurs suivi du nom revient précisément à effectuer le minimum de filtrage (ou de prise en charge) sur la notion nominale. Cet effet de sens est dû à la fonction bien connue de l'ordre des mots dans la chaîne nominale. Ce qui se place avant le nom doit être présupposé à différents degrés, alors que ce qui se place après le nom tient de l'affirmation de l'énonciateur, c'est-à-dire qu'il en assume la responsabilité. Ce concept linguistique élémentaire est à l'oeuvre dans tous les composés hopkinsiens, et en particulier les 'adj+nom' qui, comme nous l'avons vu, allient l'effet de présupposition dû à la pré-position de l'adjectif avec l'effet de qualité intrinsèque dû au contact adj-nom, marque d'une intégration stabilisée.

Le discours poétique hopkinsien est systématiquement forgé pour créer l'illusion d'un ordre indépendant de l'autorité langagière du poète. L'enjeu littéraire de cette stratégie est fondamental. Pour Hopkins, le poète ne doit pas avoir de pouvoir incantatoire, il ne crée rien de nouveau, mais reflète l'ordre des choses. Sa seule responsabilité est didactique et sa neutralité doit être impérative. Hopkins s'oppose à toute une idéologie sociale qui place le poète - ou simplement l'artiste - dans une position privilégiée de créateur ou d'agent de changement et de transformation du monde. Pour lui, l'artiste ne peut changer ni la vie, ni le monde. Sa fonction est modeste, un serviteur, un habile scribe presque honteux des limites de son talent et de sa langue imparfaite[269]. Le filtre de sa subjectivité doit être le plus discret possible et à cette fin Hopkins utilise le code de sa langue avec un génie incontestable. Ces procédés stratégiques restent évidemment les techniques d'un illusionniste de la parole qui tient à ce que ses représentations du monde apparaissent comme objectives. Elles ne constituent pas des preuves que le monde représenté par Hopkins et ses valeurs sont absolus et fixes. Les rapports de la langue avec la vérité ne nous concernent pas ici. Il est inutile de rappeler qu'on ne touche ici que la dimension représentative de l'écriture. Une autre dimension qui nous préoccupe dans les synthèmes poétiques concerne le niveau sous-jacent ou psychique des mots qui transparaît dans la fusion des images, mais elle n'est pas à l'oeuvre dans les syntagmes agglutinés qui sont motivés par d'autres ressorts.

Le deuxième type de syntagme agglutiné est le plus fréquent. Il est constitué du nom (ou pronom) suivi de ses compléments qui sont pratiquement tous des groupes prépositionnels:

All-in-all
Beauty-in-the-ghost
God-made-flesh
Hearse-of-all

---

[269]Les philosophes auront aisément reconnu en Hopkins un disciple victorien de Platon.

Heart-at-ease
Home-of-all
Miracle-in-Mary-of-flame (=*Miracle of flame in Mary*)
Water-in-a-wallow
Wind-lilylocks-laced (= *windlaced-lilylocks*, car il s'agit ici d'une tmèse)
Womb-of-all

Ces syntagmes composés sont fondés sur des modèles lexicalisés comme 'father-in-law' ou 'mother-of-pearl'. Les traits d'union servent de marques orthographiques délimitant l'étendue du syntagme. Hopkins les a ajoutés pour éviter les erreurs de segmentation et les ambiguïtés de la chaîne syntaxique. Les groupes prépositionnels peuvent modifier une phrase ou un nom, mais il est parfois difficile de distinguer un GP adjoint de proposition et un GP complément du nom. Par exemple, *he would follow his charge through the champ-white water-in-a-wallow* pourrait se lire: *he would follow his charge/ through the champ-white water/in a wallow.* Le long groupe nominal [...] *time's vast, womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night* pourrait être segmenté différemment si Hopkins n'avait pas ajouté de trait d'union. [...] *Time's vast, womb of all, home of all, hearse of all night* peut se segmenter [...] *time's vast, womb of all, home of all, hearse of all night*, phrase dans laquelle *night* n'est plus apposé au trois composés mais complément du nom, ce qui change la syntaxe du deuxième vers. De même *God made flesh* peut signifier 'God made flesh' (SVO), autant que 'God who was made flesh' (N+Rel.). Hopkins ajoute des traits d'union quand il sait que ses longs syntagmes nominaux aux multiples satellites posent des problèmes de segmentation au lecteur. A l'oral, il n'y a pas d'ambiguïté puisque ce sont les schémas intonatifs qui délimitent les blocs informatifs, mais l'écrit a recours à la ponctuation.

Les traits d'union permettent aussi des créer des équations sémantiques[270] concrètes correspondant à des concepts abstraits. *God-made-flesh* renvoie à la nature du Christ. *Beauty-in-the-Ghost* désigne par compréhension la beauté spirituelle. Hopkins crée des périphrases composées pour concrétiser des concepts religieux. Le souci didactique de concrétude est encore une fois apparent dans le choix de composition lexico-grammaticale.

All-in-all [271] est obscur, même si le composé correspond sans doute à la satisfaction à la fois physique et spirituelle, donc à un état de plénitude à laquelle le poète aspire (cf. 'That God may be all in all' 1 Cor. xv. 28):

---

[270]Voir Jean Tournier, *Introduction descriptive...*, 68: "[...] le rapport d'équivalence entre un mot vedette et sa définition dans un dictionnaire [...].". En ce qui concerne nos exemples, il s'agit d'un rapport d'équivalence entre un composé concret et un concept abstrait.
[271]Ce n'est pas une création hopkinsienne, l'*OED* cite Campbell: 'The all-in-all of life–Content!'.

I cast for comfort I can no more get
By groping round my comfortless than blind
Eyes in their dark can do or thirst can find
Thirst's all-in-all in all a world of wet.
("My Own Heart")

On peut voir ici une référence au célèbre passage de *The Rime of the Ancyent Marinere* de Coleridge:

Water, water, every where
And all the boards did shrink;
Water, water, every where
Ne any drop to drink[272].

Mais le rapport n'est pas évident. Hopkins ne fait pas allusion à une eau imbuvable comme Coleridge, mais au contraire à un monde humide et fertile (comme celui de "Inversnaid"), c'est-à-dire à la nature, symbole de la fécondité qui met en relief sa propre aridité ou sa stérilité créatrice. Sa soif de plénitude (*Thirst's all-in-all*) est d'autant plus exacerbée que la fertilité cyclique de la nature lui rappelle, par contraste, son déclin et son incapacité à créer. Le poète conscient de la différence entre sa nature et la nature envie le vieux monde luxuriant et sauvage[273] dans sa plénitude divine (*all-in-all*). La fraîcheur de la faune et de la flore qui tranche avec la stérilité de l'écriture poétique sont des thèmes obsessionnels chez Hopkins. *All-in-all* est un autre exemple de la préférence de Hopkins pour les locutions composées qui remplacent des mots abstraits: un autre poète aurait sans doute choisi un mot lexicalisé (repletion, gratification, quenching,...). On se rend vite compte quand on cherche un synonyme combien Hopkins sait trouver le substitut composé d'un mot rebattu.

All-a-leaf est une forme dégrammaticalisée: un groupe syntaxique qui devient un fait lexical. *All-a-leaf* dégrammaticalise le groupe adverbial *all in leaf* et le convertit en nom composé en remotivant le *in* en *a*, comme à l'origine (cf. 'abed'='in bed'). *...To a treetop all in leaf* devient *To the all-a-leaf of a treetop.*

Tom Heart-at-ease est un autre exemple de créativité lexicale par remotivation étymologique. Hopkins nous indique la genèse de la plupart des noms de famille européens, qui

---

[272]Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*, 11.
[273]cf. *What being in rank-old nature*... (128d). *Rank* est pris dans son sens originel de 'fécond'.

ont commencé par être des compléments de prénoms. Les compléments des prénoms ont été ensuite dégrammaticalisés et opacifiés pour devenir nos noms modernes. Les compléments patronymiques, locatifs ou professionnels sont les plus nombreux, mais les traits dénotant des caractéristiques physiques, morales ou sociales sont à l'origine de nombreux noms anglais comme Armstrong, Lackland, Beardsly, Wiseman, Keitch (fat man), Keen (brave man) etc. Dans ses poèmes sociologiques Hopkins semblent être motivé par la pulsion ludique de créer de anthroponymes: *Cheery Beggar*, *Felix Randal*, *God-made-flesh*, *Harry Ploughman*, *Amansstrength*, *Tom Heart-at-ease*, *Tom Navvy*, sont écrits comme des noms propres. Hopkins personnifie des états psychologiques, sociologiques, professionnels comme les communautés linguistiques[274] personnifiaient les caractéristiques des Tom, John, Dick et Harry pour mieux les distinguer et les identifier. La pulsion ludique n'est en fait qu'une apparence; l'anthroponymie hopkinsienne reflète les types humains qui peuplent l'imaginaire du poète: les rustres qui sont antithétiques des gentlemen anglais raffinés dont fait partie Gerard Manley Hopkins, l'homme social. L'écriture poétique opère une rupture symbolique avec le passé, le familial et le social. Elle représente cet espace de liberté de exil de l'auteur.

Les motivations derrière les syntagmes composés de cette catégorie sont extrêmement variées et il est impossible de généraliser sur leurs tendances. Chaque forme possède sa spécificité et doit être commentée individuellement. On ne doit pas être surpris de cette impossibilité de généraliser sur les composés hopkinsiens. Ce sont des hapax surgis de la parole poétique et nullement des structures idéales qui reflètent un état de langue figé ou un système normalisé.

8) Les nominalisations composées

La dernière catégorie de composés comprend deux types de nominalisations classiques: les formes en 'er' et 'ing'. Ce ne sont pas des composés au sens strict du terme puisque les racines dérivées ne sont pas des mots ou entrées lexicales dans un dictionnaire. Par exemple dans *duty-swerver*, *swerver* n'est pas une lexie, mais une forme grammaticale qui dépend de la construction [*duty-swerve*]. De même, dans *lung-wasting*, *wasting* n'a pas de statut lexical indépendant comme 'wastage' ou 'waste', car il s'agit d'une forme dépendante de la structure [*lung-waste*]. Il

[274]Les Chinois semblent avoir été les premiers hommes à avoir adopté l'identification polynymique des individus. Les Romains ont commencé vers 300 B.C, tandis que le Domesday Book établit l'usage en Angleterre. Les Hébreux n'avaient qu'un nom. Le nouveau testament en grec introduisit la norme de la double identification: *John the baptist* ou *Jesus Christ* ('the anointed one'). Les pressions démographiques et surtout hiérarchiques sont à l'origine du double ou triple anthroponyme. La morphologie du nom est liée à des facteurs socio-politiques: plus la société est complexe, plus la morphologie anthroponymique est complexe. Les créations anthroponymiques de G.M Hopkins reflètent le statut social très inférieur de ses héros.

n'est pas possible d'analyser précisément la genèse de ces structures, car elles peuvent provenir de divers processus sous-jacents qui concernent essentiellement le grammairien. Seules leur originalité et leur(s) fonction(s) dans le discours poétique de G.M Hopkins nous intéressent.

Leurs enjeux sont lexicaux même si leur formation relève de la grammaire. Quelques uns de ces composés synthétiques[275] lexicalisent des référents avec des morphèmes lexicaux concrets; ils donnent une équation métaphorique condensée d'une notion complexe:

1. *Duty-swerver* 'unconscientious person' (Hopkins métaphorise avec le verbe dynamique *duty-swerve* l'idée de tirer au flanc.)
2. *Heaven-roysterers* 'clouds moving swiftky on a windy day' (*heaven-roysterers* est une métaphore personnifiante)
3. *Starlight-wender* 'pilgrim being guided by the Milky Way to the shrine of 'Our Ladye of Walshingham'[276].
4. *Angel-warder*[277] 'guardian angel' (Hopkins re-lexicalise le mot latin 'guardian' en le re-motivant avec une racine germanique 'ward'[278].

Ces composés synthétiques reflètent la tendance hopkinsienne à renvoyer cognitivemement aux catégories animées par le biais du procés dynamique, ce qui est l'essence du nom déverbal.

Les autres composés synthétiques ont des équivalents lexicalisés avec lesquels ils entrent en concurrence:

1. *waterfearers* 'hydrophobes' (un bon exemple de composition populaire anglo-saxonne qui entre en concurrence avec la composition savante grecque)
2. *womb-not-bearing* infertility.
3 *lung-wasting* tuberculosis.
4 *heaven-handling* heaven-force[279].

---

[275]'Synthetic compounds', Hans Marchand, *The Categories and Types...*, 15-9.
[276]*OET*, 395.
[277]Ce composé n'a pas la même morphologie que les autres. Il est du type ([sujet+verbe]-er); alors que les composés synthétiques sont ([O/C+verbe]-er). C'est en fait la nominalisation de *the angel wards...* Ce type devient de fait un davanda synthétique: *the warder is an angel.* Le mot est à rapprocher du modèle français 'enfant-chanteur' qui reste productif dans la langue contemporaine.
[278]Ger. 'warten' (veiller).
[279]La première version manuscrite donne le mot *force*. Hopkins ensuite le re-lexicalise avec une racine germanique

L'intention est claire. Hopkins préfère le mot d'origine germanique plus transparent pour le lecteur anglais victorien. La motivation est didactique et politique. Comme beaucoup d'hommes de lettres victoriens, Hopkins avait une conscience civique de ses lecteurs potentiels et il s'adressait à un public populaire. Il s'imaginait, sûrement à tort, que sa poésie servirait un jour futur à éduquer religieusement les masses.

Une nominalisation synthétique reste difficile à classer: il s'agit de *foamfalling*. Hopkins lexicalise la notion de bruine ou d'embruns. On sait que *foam* est un mot clé dans le lexique mental hopkinsien, parce qu'il est le nexus de plusieurs valeurs qui résonnent dans la subjectivité du poète: l'eau, la fraîcheur, la légéreté, le contact physique avec le minuscule ou l'univers des particules. Au-delà de sa créativité lexicale, la nominalisation est symbolique[280].

Les nominalisations synthétiques de ce type reflètent ce qui est devenu un cliché dans les commentaires sur le style de G.M Hopkins, c'est-à-dire sa préférence pour les locutions concrètes et les mots d'origine germanique. L'explication la plus probable pour ce choix systématique de vocabulaire reste celle de l'intention didactique d'un poète anglais qui se voulait populaire. De plus, G.M Hopkins, l'étranger, était en rupture intellectuelle avec Oxford et les poètes victoriens, rupture qu'il considérait comme un isolement religieux et mental. Cette adhésion linguistique à un vocabulaire renouvelé, plutôt que nouveau, ressemble à un manifeste idéologique de retour aux origines orales et concrètes de la langue et à un refus de cautionner le vocabulaire savant de son âge qui était de plus en plus associé à un discours athée.

9) Les noms composés: une synthèse

Rappelons d'abord les effets essentiels de la composition lexicale hopkinsienne d'un point de vue stylistique:

1. La fonction la plus simple d'un composé et surtout d'un surcomposé revient à un procédé d'économie langagière, en d'autres mots dire un maximum dans un minimum d'espace graphique. C'est évidemment un truisme qui n'a pas une incidence sémantique ou thématique importante pour l'œuvre poétique. Mais cette stratégie a une forte incidence pragmatique sur le lecteur. Il l'oblige à re-créer le sens, car le maximum d'information, condensé dans ce qui apparaît comme une unité morphologique, ne se livre pas automatiquement comme un mot mémorisé et aisément décodé. L'agglutination de mots exige un acte de lecture intense, difficile, un effort de compréhension, comme l'exige un mot inconnu ou étranger. Il n'y a aucune possibilité de lecture paresseuse de la poésie de Hopkins. Lire Hopkins est un travail et non pas un loisir et peu de lecteurs sont prêts à ce sacrifice. La plupart des composés d'ailleurs demandent

[280]Voir plus haut, l'analyse des composés dynamiques.

à être explicités: ce serait d'abord un dictionnaire des composés qu'il faudrait établir, car on serait étonné de voir le nombre de lecteurs qui ne comprennent pas le sens des composés.

2. La composition lexico-grammaticale hopkinsienne établit des liens d'affinité variés entre les mots ainsi agglutinés. C'est une stratégie de mise en relief phonique et graphique pour attirer l'attention du lecteur. Les exemples abondent: *lilylocks*, *lovelocks*, *girlgrace*, *gaygangs* etc. Les morphèmes s'assemblent comme naturellement par attraction phonique. Chez Hopkins, la productivité de ces construits n'a qu'un lointain rapport avec la tendance de la langue anglaise à créer des composés ludiques (appelés par le lexicologue 'reduplicative compounds'), mais se rapproche des composés paronomases très caractéristiques de l'anglais (ex.: 'foolproof', 'humdrum', 'brain-drain' etc). Hopkins ne cherche pas l'effet humoristique; il met en relief l'association de plusieurs racines et attire l'attention du lecteur sur des connections possibles entre elles, comme des associations étymologiques ou phonosémantiques.

La motivation phonosémantique a été souvent analysée[281] et repose sur l'idéophonie ou le symbolisme des phonèmes ou groupes de phonèmes qui préoccupait Hopkins. La majorité des composés inclut une motivation phonesthétique ou phonosémantique d'une sorte ou d'une autre. La distinction entre composé phonesthétique et composé phonosémantique est appréciable. Le phonesthétisme repose sur les effets sonores des phonèmes sans qu'à priori ces effets aient une conséquence symbolique ou sémantique. Le phonosémantisme intègre aux sonorités une double résonance sémiotique: l'une appelée par Marchand 'phonetic symbolism'[282] suggère une idée par la substance phonique et l'autre établit une équivalence acoustique entre signifiant et signifié, on parle alors d'onomatopée. Les composés hopkinsiens à gémination allitérative soudent leur racines par jeu consonantique. Les composés à gémination assonantique sont motivés par les échos que les voyelles ont entre elles, phoniques: *mayday* ou antiphoniques: *windpuff-bonnet*, ou légèrement dissonnantes *songfowl*, *mealdrift*. Hopkins utilise surtout le composé à gémination allitérative: *flintflake*, *bow-bend*, *firefolk*. La gémination allitérative est rarement uniquement phonesthétique. Elle inclut un phonosémantisme, comme dans *sea-swill* où les [s] imitent ou suggèrent une coulée d'eau. Ces composés à gémination phonosémantique sont de tous de types et de toutes catégories: nominaux, verbaux, adjectifs ou adjectivés. Comme nous avons centré notre étude sur la combinaison des deux processus de composition et de métaphore, le phonosémantisme ne nous concerne pas particulièrment mais il faut reconnaître que son enjeu stylistique est de première importance. Cette façon de mettre en relief les mots, au-delà de son

---

[281]Voir C. Plotkin, *The Tenth Muse: Victorian Philology and the Genesis of Poetic Language of Gerard Manley Hopkins* (Southern Illinois University Press, 1989). Le chapitre intitulé: 'Phonetic Changes and Phonosemantic Groups' (p. 91-103) traite de l'idéophonie dans les poèmes de Hopkins, sans toutefois parler de mots composés. Et aussi: J. Milroy: 'The Wonder of Language', dans: *The language...*, 33-69.

[282]Hans Marchand, *The Categories and Types...*, 397.

intention didactique et son refus d'automatiser l'acte de lecture, est liée au phénomène de remotivation du signe.

3. Il permet de nominaliser un procès dynamique: il fixe et saisit le mouvement complexe et fixe le flux. Le composé agit comme une structure microcosmique qui condense une phrase ou un groupe verbal. Dans ce cas la composition lexicale n'est rien d'autre qu'une forme de nominalisation.

4. La juxtaposition de deux ou plusieurs mots est aussi une figure grammaticale de la métaphore. Dans ce cas, la composition lexicale est un procédé de mise en métaphore par juxtaposition de l'identifiant et de l'identifié. Les mots ainsi ordonnés sur le papier sans lien syntaxique créent une métaphore brute, incantatoire et primitive.

5. Parfois un composé nominal est posé devant un autre nom ou un adjectif se soude à un nom pour former un composé. Dans les deux cas, c'est une autre figure grammaticale qui est impliquée: la prémodification. Les enjeux de la prémodification sont plus évidents avec les composés adjectifs ou adjectivés que nous étudions dans les chapitres suivants. En fait, nous sommes confrontés ici à une des caractéristiques de la syntaxe hopkinsienne parmi les plus marquées et qui n'a pas échappé aux linguistes. Ceci dit, repérer une figure de style est une chose, mais expliciter ses fonctions en est une autre.

6. Un néologisme composé peut se substituer à un mot lexicalisé, avec lequel il entre en concurrence. Un référent est nommé différemment. Dans ce cas le composé remotive le signe. La néologie nomme la chose en la re-nommant. Hopkins fatigué par les mots usés par l'usage ou latinisés par la pensée unique de la société se plaît à ré-écrire le dictionnaire de sa tribu. Mais la composition de mots n'est pas le moyen le plus fréquent utilisé par Hopkins pour remotiver le langage. Il utilise plus souvent les mots dialectaux, le vocabulaire populaire et les racines anglo-saxonnes à cette fin. Il remotive le signe sémantiquement comme dans *bone-house* (le mot Anglo-saxon pour 'body') ou *lipmusic* (pour 'speech'), mais il est alors impossible de faire la distinction entre une néologie composée de ce type et une métaphore composée, les deux procédés relevant de la remotivation sémantique. Pourtant *lung-wasting* et *womb-not-bearing* peuvent être analysées comme des néologies qui rendent transparents les mots scientifiques ou opaques: 'tuberculosis' et 'sterility'. Hopkins, le philologue victorien amateur, se méfiait de l'opacité du signe, c'est-à-dire l'arbitraire du lien entre signifiant et signifié. La remotivation du signe peut s'opérer de plusieurs manières. La première et la moins originale revient à utiliser un composé concret pour renvoyer à un signifié abstrait dont le signifiant est opaque. C'est le processus classique de symbolisation ou de l'allégorie. Il y a quelques exemples de composés symboliques chez Hopkins comme *firedint*, mais le lecteur ne possède aucun code précis pour établir le lien associatif entre le mot et l'idée et l'interprétation reste pure conjecture. Le code biblique dans ce cas reste évidemment le plus utilisé par les commentateurs, mais les symboles

judéo-chrétiens ne doivent pas occulter une pensée originale chez Hopkins. Le choix de ces lexies composées symboliques, nous en convenons, est intuitif et ne repose sur aucun marqueur linguistique. La métaphore correspond aussi à une remotivation du signe. 'Lunula' par exemple est remplacé par *moonmarks* un mot plus transparent.

La deuxième manière de remotiver le signe, conforme aux principes de la philologie victorienne, est fondée sur l'étymologie réelle ou supposée d'une racine du composé et qui enrichit le sens global de la lexie. Ainsi *leafmeal* ou *sea-romp* sont sémantiquement motivés par les racines *meal* et *ramp* qui connotent par leur étymologie l'écrasement par la meule et l'animal qui se cabre (all. 'mehl' et 'rear'). Le code étymologique est une intellectualité qui, comme le code symbolique, n'est accessible au lecteur que par le biais d'un filtre culturel spécialisé, et il implique une pratique de lecture qui achoppe sur les mots et les considèrent comme des formes surprenantes, exotiques, qui exigent un travail d'analyse. Hopkins en remotivant les lexies empêche toute attitude superficelle ou automatisée au regard du langage. L'usage univoque et aliénant de la langue n'est pas de mise dans la poétique de Hopkins. Chaque mot contient un richesse qu'il n'est pas aisé de découvrir.

Si la création lexicale est si prolifique chez Hopkins, c'est aussi parce que le poète jugeait le dictionnaire anglais déficient et que la nécessité de créer des mots composés, en particulier, était motivée par le besoin de nommer des notions nouvelles ou jusque là non-lexicalisées. C'est un sujet complexe qui concerne tous les néologismes de Hopkins et que nous ne pouvons développer ici. Nous nous contenterons de noter quelques exemples de néologies morphosémantiques. L'originalité de Hopkins réside dans la volonté de créer un mot ou une lexie composée là où un autre poète aurait utilisé les ressources de la syntaxe. *Fallowbootfellow* est un exemple extrême. Pour désigner le compagnon de travail de Tom, Hopkins ne se contente pas d'une phrase ou périphrase mais d'une unité lexicale et en construit une sur le modèle lexicalisé de 'bedfellow'. On a l'impression que Hopkins voulait un mot pour chaque référent, entreprise folle évidemment. Mais il est certain que les motivations prosodiques en particulier le rythme abrupt, fondé sur le spondée joue un rôle prépondérant ici. C'est pour cette raison que l'étude de la genèse des composés dans les manuscrits reste cruciale, pour voir plus clairement les motivations cachées derrière la composition lexicale mais aussi derrière les syntagmes agglutinés qui ne peuvent être considérés comme des lexies.

7. Au niveau plastique, le composé binaire représente une forme de beauté graphique brut et abrupte pour Hopkins, parallèle au *sprung rhythm*: 'In practice, the most striking effect of sprung rhythm (which Hopkins derived from a mixture of Greek and Anglo-Saxon practice) is to electrify the line with spondees, often emphasized by alliteration and assonance [...]' [283]. Ce qui

[283]Helen Vendler, *The Breaking of Style*..., 11.

s'applique au *sprung rhythm* peut aussi s'appliquer aux composés surtout quand ils sont surcomposés:

> [...] *'S cheek crimsons; curls*
> *Wag or crossbridle, in a wind lifted, windlaced;*
> *See his wind-lilylocks-laced-;*
> *Churlsgrace too, child of Amansstrength*, [...]. ("Harry Ploughman", 169)

On pourrait parler de danse sauvage des mots ou d'entrechoc lexical essentiellement dû au *sprung rhythm* et à l'agglutination des racines. Il s'agit d'une impression difficilement analysable, mais qui correspond bien à la notion de beauté sauvage (cf. *barbarous in beauty*) et bigarrée ("Pied beauty") reflétée ici par le miroir graphique et phonique de la langue anglaise. Aucun autre poète anglais n'a mis en scène la violence de mots aussi brutalement que Hopkins. A titre de comparaison, la traduction française de Du Bouchet montre que l'illusion poétique ne peut fonctionner de la même façon dans les deux langues:

> [...] *joue, elle, rougoie, boucles*
> *Se rebiffent, ou fouettent, dans un vent soulevées, au vent liées -*
> *vois, par le vent, liliales ses mèches liées -*
> *Grâce-de-rustre, aussi, fille d'Hommeabrupte*, [...].[284]

Malgré les hardiesses lexicales de Du Bouchet, le saccadé des composés hopkinsiens n'est pas évoqué par les tournures françaises, excepté 'Hommeabrupte' qui traduit bien l'amalgame émotif du néologisme anglais, mais pas la sensualité physique de *strength*[285]. L'effet moins sauvage du français provient vraisemblablement de sa nature polysyllabique alors que les mots anglais monosyllabiques demandent un diction plus syncopée.

8. L'effet global de l'association abrupte de mots crée l'illusion de la fusion des signifiés, en d'autres termes, elle inaugure une sorte de synthèse des catégories du réel, comme si Hopkins voulait retrouver l'unité première des choses. La surcomposition est la stratégie privilégiée pour créer cette forme d'illusion poétique: *drop-of-blood-and-foam-dapple bloom*, un groupe nominal assez époustouflant, amalgame l'eau, le sang et la fleur.

---

[284] André Du Bouchet. *L'incohérence*.

[285] Il serait d'ailleurs intéressant de faire une analyse comparative entre les poèmes de G.M Hopkins et leurs différentes traductions, mais c'est un sujet qui dépasse largement les limites de notre étude. Quand nous utilisons les traductions en français, c'est surtout pour illustrer la polysémie d'un composé ou la réception de ses ambiguïtés sémantiques.

9. Enfin, les traits d'union ou parfois la soudure des racines jouent un rôle didactique d'aide prosodique. Hopkins se souciait de la façon dont les lecteurs potentiels devaient réciter ses poèmes et il n'hésitait pas à surcharger les manuscrits de marques ou signes pour les aider à respecter les paramètres supra-segmentaux du texte. Les composés forment souvent des unités métriques, ou groupes de souffle.

Tous ces effets langagiers n'ont pas la même importance littéraire. Il importe en dernier ressort de mieux cerner la faculté créatrice de l'écriture hopkinsienne, l'objectif de notre étude. Hopkins - on l'a assez répété - est trop engagé dans le réel pour que les ressorts de sa créativité ait une origine purement onirique. Cependant, les mots composés nous font entrer dans une imagination très originale, une vision qui, confrontée au spectacle de la nature, découvre l'insolite, l'étrange et le merveilleux du quotidien. L'écriture poétique hopkinsienne transfigure le réel. A force de le contempler dans ses moindres intertices et détails, l'oeil lyrique, dans un élan visionnaire, s'élève vers un au-delà, vers le surréel. La nature de ce surréel est évidemment énigmatique. S'agit-il d'une vision mystique, comme la totalité des critiques chrétiens le soutiennent ou d'une vision qui révèle le paysage intérieur d'une sensibilité exacerbée et unique? Nous avons implicitement adopté l'une sans rejeter l'autre. La synthèse de la composition lexicale qui opère une fusion du réel et du surréel est sans doute engendrée par une tension émotive très forte. Elle participe de l'urgence de saisir le moment où l'esprit perçoit l'espace du mystère, un moment lyrique, une science poétique qui exige des mots nouveaux.

Mais la recherche des images, donc du sens, s'allie à une pulsion apparemment contraire, celle du plaisir sensuel des mots pour eux-mêmes et de la beauté structurale. La composition lexicale met en jeu des effets sonores enchanteurs et le poète fait danser les mots avec grande agilité. Hopkins allie sens et sensualité dans un moment d'intense émotion qui fond l'objet dans le sujet. La sensibilité du poète est moderne, mais son souci de la structure, de la rime et du rythme l'éloigne des modernes qui, en donnant la toute puissance à l'image, négligent ou se débarrassent de la forme poétique.

Chapitre 4

Les adjectifs composés

1) Types et morphologie

G.M Hopkins construit deux types morphologiques majeurs: les 'noms + adjectifs' et les dvandvas 'adj.+adj.'. Les constructions du deuxième type qui apposent deux adjectifs (c'est pourquoi ces composés sont appelés en anglais 'appositional compounds' ou 'additive compounds') sont caractéristiques du style de l'auteur et sont parmi les néologismes poétiques qui ont contribué à distinguer le discours hopkinsien. Les exemples lexicalisés sont peu nombreux (cf. 'deaf-mute' et 'sour-sweet') et la productivité du processus en anglais contemporain est quasi-nulle: les néologismes adjectifs de type additif dans la poésie de Hopkins sont donc marqués par rapport à la norme. Nous étudierons d'abord le premier type qui ne représente pas un enjeu aussi important que les composés additifs hopkinsiens.

2) Les composés 'noms+adjectifs'

Cet ensemble contient deux sous-types que nous appellerons les 'circonstanciels' et les 'similatifs'[1] .

2.a) Les circonstanciels[2]

Il s'agit d'une classe hétérogène de synthèmes, composés d'une base adjective précédée de son complément incorporé. Comme la relation sémantique entre les racines est implicite et ambiguë, chaque composé est de fait un mini-texte énigmatique, sauf quand son avant-texte est évident comme *beam-blind* qui renvoie à un passage biblique connu. Hopkins a construit 6 néologismes adjectifs composés de ce type:

beadbonny
beam-blind
champ-white
drop-of-blood-and-foam-dapple
piece-bright[3]
prick-proof
selfwise

---

[1] Néologisme calqué sur le mot anglais 'similative' ('similative compounds'). La plupart des composés hopkinsiens sont des structures anglo-saxonnes. Il n'est donc pas surprenant qu'il faille inventer des mots français pour les nommer. Le mot anglais 'similative' est communément utilisé par les lexicographes pour le type 'snow-white' (cf. *OED*)

[2] Type lexicalisé: 'colour-blind' ou 'water-proof'.

[3] Voir l'analyse détaillée des diverses versions manuscrites de cette construction (chap.2).

Ces composés (sauf *self-wise*) incluent une métaphore nominale[4]: *bead, beam, drop of blood, foam, piece* et *prick* sont des métaphores qui renvoient respectivement à *berry, defect, red, white, dappled, thoughts*. Ces constructions sont des modes de référenciation concrétisants:

beam-blind=unable to see one's own fault.

drop-of-blood-and-foam-dapple=dappled red and white.

piece-bright=dappled with bright lights.

prick-proof=unworried by troublesome thoughts.

Beadbonny inverse la tendance en renvoyant au concret *berries* par le biais d'un signifié plus abstrait *bead*[5]. Par ailleurs, *bead* ici est sans doute plus une métonymie qu'une métaphore, car il prend la forme pour l'objet. Ce composé ne livre pas facilement son sens comme le note MacChesney[6]: "a little obscure, though Hopkins once noted in the same part of the Early Diaries mentioned above 'Ash clusters like grapes' (J, 67)". Mackenzie[7]: glose sans analyser la spécificité de la lexie: 'The mountain-ash (rowan) gay with scarlet berries in autumn'.

L'adjectif tient son originalité de trois effets esthétiques. Le premier concerne l'utilisation du mot écossais *bonny* qui a subi diachroniquement une dilution sémantique, pour signifier, en anglais contemporain, un sème mélioratif[8]. Le recours au dialecte rejoint la préoccupation du poète avec ce qu'il appelle *keeping*, c'est-à-dire une forme d'harmonie poétique entre le thème (ici les frênes de montagne qui poussent au bord de l'Inversnaid (un torrent écossais) et le lexique choisi pour en parler. Cette tendance mimétique du style hopkinsien est plus particulièrement à l'œuvre dans "Inversnaid" et "Felix Randal", mais l'emprunt dialectal est caractéristique du lexique de l'auteur.

Le deuxième effet est généré par le symbolisme idéographique des *b* qui suggèrent le sphérique, tant au niveau symbolique de la perfection esthétique du frêne perlé[9] qu'au niveau de la représentation schématique des baies rondes qui fleurissent en automne. Le troisième effet est étroitement lié au précédent en mettant en jeu la métaphore *bead-berry*, car la perle renvoie par analogie visuelle à la forme des baies du frêne[10] Le complément de l'adjectif est ici métaphorique.

---

[4]Métaphore véhiculée par un nom.

[5]*Bead* est plus abstrait parce qu'il est en fait un hyperonyme pour toutes sortes de catégories sphériques: bulles, perles, gouttes etc.

[6]Donald MacChesney, *A Commentary...*, 118

[7]*OET*, 426.

[8]Le sens originel du mot est 'beau-bon', la beauté du corps étant le reflet de la beauté de l'âme. Hopkins, le catholique aristotélicien, était sans doute sensible à l'étymologie du mot 'bonny' qui fusionne les signifiés 'beau, bon, bien'.

[9]Traduction de G.J Ritz, *G.M Hopkins...*, 167.

[10]D.H Lawrence explicitera l'image dans un composé poétique: 'He squatted and looked at me. With sticking-out, bead-berry eyes'. Cité dans l'*OED*.

Il faut noter pour conclure, même s'il s'agit d'une évidence, que le triple effet de mimétisme dialectal, d'idéographie symbolique et de métaphore n'est pas créé directement par la juxtaposition lexicale de *bead* et *bonny*, car un syntagme tel que 'the bonny ash covered in beads' (par exemple) contiendrait les mêmes figures de style, mais elles seraient diluées ou dispersées sur l'axe syntaxique. Le composé ne fait que condenser ces effets en une seule expression morphologique. Sa capacité de concentrer différents procédés littéraires en un seul noyau lexical représente un des enjeux du composé en tant que figure poétique.

Beam-blind a des enjeux différents. La forme représente l'expression morphologique de l'image biblique de l'Evangile de Mathieu: 'Thou hypocrite, cast out first the beam out of thy own eyes; and then thou shalt see clearly to cast out the mote out of thy brother's eye' (Matt. 7:1-5). Hopkins lexicalise l'image biblique de Mathieu et renforce sa fonction mnémonique par le procédé phonesthétique des sons [b]. La poésie de l'auteur, tout en relevant aussi du lyrisme de l'amour mystique, est aussi un art didactique et les composés, par leur fonction lexicalisante, tendent à figer des idées complexes.

L'alchimie complexe des composés est illustrée par *Drop-of-blood-and-foam-dapple.* Il s'agit d'un surcomposé qui nous plonge au cœur de l'imagination hopkinsienne, faculté qui ne vise pas à créer un anti-monde ou à fuir le réel[11], mais qui au contraire vise à percevoir des fixités dans les motifs variés des phénomènes du réel. Le moucheté du monde, cette forme idéale du beau hopkinsien est une de ces fixités sensibles qui transcendent le temps, une preuve de l'existence de Dieu qui se révèle dans le paradoxe du multiple dans l'un[12], dont l'idée est concrétisée par le motif moucheté.

Mais l'imagination n'en demeure pas moins affective et met à nu le cœur du sujet, beaucoup plus qu'elle ne renvoie à l'état du monde sensible que Hopkins croit être effet de Dieu. *Drop-of-blood-and-foam-dapple bloom*, - la fleur d'écume mouchetée de sang - est un symbole swinburnien[13] de fragilité et d'évanescence, donc de temporalité, mais alors que chez Swinburne elle prend une valeur érotique, elle symbolise chez Hopkins l'être-dans-le-temps voué au martyr. La fleur hopkinsienne est un devenir moucheté de sang, c'est-à-dire marqué au fer rouge: *lettering of the lamb's fleece, ruddying of the rose-flake.* ("The Wreck of the Deutschland", 22) . La théorie de la prédestination, à laquelle Hopkins souscrivait, est reflétée dans la créativité lexicale avec les dérivés *foredrawn, foreknown, his own bespoken.* La conscience de la

---

[11]C'est la fonction de l'imagination telle que la décrit Jean-Paul Sartre: Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire. Psychologie Phénoménologique de l'Imagination* (Paris: Gallimard, 1969) 175

[12]Hopkins, catholique aristotélicien comme Saint Thomas d'Aquin, connaissait le principe des preuves paradoxales de l'existence de Dieu, comme le paradoxe du moteur immobile divin d'un monde en perpétuel mouvement (argument d'Aristote).

[13]La fleur d'écume est une image récurrente chez Swinburne. On la retrouve dans "Laus Veneris" ('foam of flowers') et "A Leave-taking" ("foam-flowers").

temporalité tragique de l'être est obsessive chez Hopkins: la pièce d'anthologie "Spring and Fall", comme le poème de jeunesse "Spring and Death" sont symboliques à cet égard. La jeunesse (la fleur) est marquée, avant l'heure, du sceau de la mort:

Death was vanish'd from the glade.
Then I saw that he had bound
Many trees and flowers round
With a subtle web of black, [...].
("Death and Spring")

Sorrows's springs are the same.
Nor mouth had, no nor mind, expressed
What heart heard of, ghost guessed:
It is the blight man was born for,
It is Margaret you mourn for.
("Spring and Fall")

La vision innocente de Margaret est déjà toute entachée de tristesse par l'intuition de la mort, comme la fleur est marquée du 'dessin-destin' fatidique. La vision de Hopkins n'est pas diachronique, mais synchronique, elle voit la fin dans le commencement, l'oméga en filigrane de l'alpha; cette vision est tantôt euphorique comme dans *freshyouth fretted in a bloomfall all portending that sweet's sweeter ending*, tantôt dysphorique comme dans les vers cités plus haut. Le beau moucheté *drop-of-blood-and-foam-dapple*, la forme par excellence de l'esthétique hopkinsienne, n'est qu'un reflet de son idéologie ou sa conception du monde où tout est paradoxe: l'un multiple, le mouvement immobile, la genèse eschatologique, 'l'utérus-tombe' (*warm-laid grave of a womb-life grey*, "The Wreck of the Deutschland", 3).

Nous savons que Hopkins utilise rarement des mots lexicalisés abstraits. Il préfère remotiver les concepts avec des néologismes. *Prickproof* est un antonyme de 'intellectual': Tom Navvy, l'ouvrier imaginaire de l'utopie hopkinsienne, la société médiévale idéale, foule de ses bottes ferrées les ronces de la cogitation. Il reste insensible aux mille questions philosophiques qui assaillent l'intellectuel et qui sont autant d'épines à son front:

[...] *Low be it: lustily he his low lot (feel*
That ne'er need hunger, Tom; Tom seldom sick,
Seldomer heartsore; that treads through, prickproof, thick
Thousands of thorns, thoughts) swings though.

("Tom Garland")

Prickproof, une éloquente métaphore pour désigner un personnage terre-à-terre (image naturelle, pourrait-on dire, pour un ouvrier terrassier) représente un désir pour un poète torturé comme Hopkins dont les cogitations étaient autant d'épines à son front. On doit parler ici d'écriture thérapeutique et les personnages de Tom Garland et Harry Ploughman sont autant des anti-personae que des héros populaires victoriens[14]. La poésie devient alors momentanément une catharsis, un acte libérateur contre les pensées méditatives:

> Jan 1. 1888. St Stanislaus' College, Tullabeg. [...] I was continuing this train of thought this evening when I began to enter on that course of loathing and hopelessness which I have so often felt before, which made me fear madness and led me to give up the practice of meditation except as now, in retreat and here it is again... What is my wretched life? [...].[15]
>
> (SD, 162).

Auparavant, au cours d'une retraite en 1883, Hopkins avait réfléchi sur la souffrance et conclu qu'elle était l'apanage des esprits fins: *The keener the consciousness the greater the pain*[16] (SD,138). Implicitement, l'idée très courante d'un corps social harmonieux composé d'ouvriers insouciants et d'intellectuels tourmentés (la tête et les jambes) suggère un idéal de société hiérarchisée avec Dieu comme chef suprême. Hopkins souscrivait à cet idéal de système paternaliste féodal (voir la lettre à Bridges où Hopkins expose sans ambiguïtés son idéologie politique, LI, 272-4). Cette conscience exacerbée provient de l'introspection, l'oeil interne qui juge sans concession le moi.

Tous les composés impliquent des métaphores. Les composés abstraits non-métaphoriques sont rares et n'offrent qu'un intérêt mineur: *Self-wise*, par exemple, établit un parallélisme avec un autre composé *self-will*[17]:

> [...] *When limber liquid youth, that to all I teach*
> *Yields tender as a pushed peach,*
> *Hies headstrong to its wellbeing of a self-wise self-will*!
> ("The Bugler's First Communion")

---

[14]Mackenzie abonde dans ce sens: 'GMH envied Tom's freedom from the mental torments he himself suffered.' (*OET*, 488)

[15]Les sonnets "Harry Ploughman" et "Tom Garland" sont pratiquement contemporains de ces sombres méditations et "Tom Garland" fut envoyé à Bridges le 13 janvier 1888 (LI, 271).

[16]cf. 'The ordeal of consciousness' de Henry James.

[17] 'Self' dans les composés lexicalisés prend le sens de 'having an independent existence' comme dans 'self-being' (personality) ou 'self-will' (obstinacy),(voir *OED*).

Il n'est pas superflu de se demander si *self* n'est pas ajouté simplement pour un effet d'écho formel avec *self-wise*, sans rien apporter au sens. On a souvent reproché à l'auteur ses jeux phonétiques gratuits:

> His worst trick is that of passing from one word to another...merely because they are alike in sound. This at its worst produces the effect almost of idiocy, of speech without sense and prolonged merely by echoes...a bad habit, like stuttering, except that he did not strive against it.
>
> (Times Literary Supplement, Jan. 09, 1919)[18]

Hopkins aurait difficilement résisté à l'usure du temps si son œuvre était seulement sous-tendue par une sorte d'écholalie poétique. La difficulté provient des subtilités lexicales d'un esprit si raffiné qu'il tend à l'obscurité (caractéristique que Hopkins partage avec son maître, Dun Scotus). En quoi *self-wise* est-il différent de 'wise'? Hopkins veut probablement souligner que la volonté libre et unique du jeune clairon est douée d'une sagesse spécifique qui est distincte de la sagesse universelle, connaissance du monde qui émane de la raison. *Self-wise* est forgé par contraste avec 'wordly-wise'. Hopkins pense que l'être sait intuitivement ce qui est bon pour lui et que cette connaissance ('wisdom') n'a rien a voir avec la raison des philosophes ou avec une forme d'affectivité, proche du cœur des mystiques:

> The memory, understanding and affective will are incapable themselves of an infinite object and do not tend towards it; they are finite powers and can get each an adequate object. But the tendency in the soul towards an infinite object comes from the arbitrium. The arbitrium in itself is man's personality or individuality and places him on a level of individuality in some sense with God; so that in so far as God is one thing, a self, an individual being, he is an object of apprehension, desire, pursuit to man's arbitrium.[19]

Chaque être étant unique, il possède sa propre volonté et sa propre sagesse qui lui montrent la voie vers Dieu. L'idéalisme chrétien de Hopkins place l'homme devant une croisée de chemins dont l'un est éclairé par la lumière divine, mais il est libre de s'en détourner et construire une autre destinée. La sagesse intuitive du bien pour soi peut rompre avec la volonté libre. Hopkins, cependant, estime que *self-wise* et *self-will* sont en harmonie chez le jeune soldat qu'il idéalise, comme ils le sont au niveau linguistique. Le parallélisme de forme reflète un parallélisme de sens. Une transition paronomastique d'un mot à un autre n'est pas pour Hopkins un jeu de mot vide de sens mais une mise en relief des correspondances profondes entre son et sens[20].

---

[18]Cité par James Milroy, *The Language...*, 2.

[19]SD, 138-9.

[20]Cf. [...] *marked parallelism...is concerned with the structure of verse – in rhythm, the recurrence of a certain sequence of syllables, in metre, the recurrence of a certain sequence , in alliteration, in assonance and in rhyme.*

Self-wise, par analogie contrastive avec *worldly-wise*, renvoie également à la connaissance de soi, liée au vertige de l'abîme de l'être intérieur (cf. *The mind has mountains , no-man-fathomed...* dans "No Worst...",. L'autocritique était obsessionnelle chez Hopkins. Il la ressentait comme une vertu cardinale:

[...] *There is your world within.*
There rid the dragons, root out there the sin.
Your will is law in that small commonweal.
("The Times are Nightfall")

Ce passage fait écho à un autre plus connu:

Come you indoors, come home; your fading fire
Mend first and vital candle in close heart's vault
You there are master, do your own desire; [...].
("The Candle Indoors")

Self-wise correspond à une valeur hopkinsienne fondamentale qui exclut toute hypocrisie et amour-propre. Pour Hopkins, la sagesse débouche sur une dévaluation ontologique de l'image du moi intime. Cette vision négative de l'intériorité semble être le triste apanage de l'adulte déchu alors que chez l'enfant ou l'adolescent, idéalisés par Hopkins comme les miroirs éphémères de l'Adam prélapsaire, elle est encore positive et porte son regard lucide sur la beauté intérieure de l'être, miroir non terni de la beauté de Dieu.

Notons pour conclure, l'extrême richesse transtextuelle des composés avec *self* comme racine qui montre l'importance de la notion de l'individu (ou l'ineffable intime) chez Hopkins[21]:

Now the force of this recurrence is to beget a recurrence or parallelism answering to it in the words or thought and, speaking roughly and rather for the tendency than the individual result, the more marked parallelism in structure whether of elaboration or of emphasis begets more marked parallelism in the words and sense. (JP, 84-5).
Hopkins écrivit ces lignes en 1865 alors qu'il était étudiant à Balliol. Sa pensée évoluera vers une poétique où la forme assure une autonomie plus marquée. Le sens devient alors accidentel ou contingent: *Verse is speech having a marked figure, order/of sounds independent of meaning and such as can be shifted from one word or words to others without changing. It is figure of spoken sound.* (JP, 267). *Poetry is speech framed for contemplation of the mind by the way of hearing or speech heard for its own sake and interest even over and above its 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.* (JP, 289).

[21] La conscience aiguë du moi, qu'elle soit positive ou négative, est par ailleurs difficile à réconcilier avec un principe d'objectivité, car l'être chez Hopkins est à la fois unique et prisonnier de sa subjectivité, incapable de connaître l'autre et filtre original du monde. Il y a un paradoxe entre (a) désir de représentation objective de la création et (b) vision excentrée – pour ne pas dire excentrique- contradiction que Hopkins n'a jamais pu résoudre.

Self-disposal:

Reason, selfdisposal, choice of better or worse way,....

("St. Winefred's Well")

Self-feeling

Life's quick, this kind, this keen self-feeling,...

("St Winefred's Well")

Self-instressed

[...] *to its fine function, wild and self-instressed,*

("The Handsome Heart")

Self-will, Self-wise

Hies headstrong to its wellbeing of a self-wise self-will!

("The Bugler's First Communion")

Selfbent

The heir / To his own selfbent so bound, so tied to his turn,...

("Ribblesdale")

Selfquained

Built of chancequarried, selfquained, hoar-husked rocks

("Epithalamion")

Selfstrung, Selfwrung

Where, selfwrung, selfstrung, sheathe- and shelterless, thoughts against thoughts in groans grind.

("Spelt from Sybil's Leaves")

Selfyeast, selfstuff:

Selfyeast of spirit a dull dough sours. I see...

(ou)

Selfyeast of spirit my selfstuff sours. I see...

("I wake and feel...")

Les formes que nous avons appelées 'circonstancielles' sont évidemment éclectiques et ne permettent pas d'illustrer un thème unique, c'est pourquoi nous les avons énumérées par ordre alphabétique. Ces composés sont avant tout des structures poétiques motivées par le besoin d'intégrer une pensée complexe dans l'espace restreint du poème et de la concrétiser par une métaphore. A cet égard, ils sont révélateurs de l'interaction entre intellectualité raffinée et expression artistique. Hopkins est un esprit subtil, parfois obscur et la composition lexicale est l'expression ou la manifestation poétique de sa subtilité intellectuelle.

2.b) Les similatifs[22]

Ces structures lexicales d'origine germanique sont souvent assimilées par les lexicologues à des adjectifs dont le modificateur nominal a une fonction évaluative-émotive plus ou moins équivalente à 'very'[23]. De plus, ces adjectifs composés sont accentués sur le deuxième mot, c'est-à-dire l'adjectif; ils se distinguent donc de l'accentuation des composés en général. La comparaison est donc dénaturée dans les formes lexicalisées.

Hopkins, en créant des néologismes de ce type, remotive ces lexies en mettant en relief leur comparaison inhérente, qui, dans les formes lexicalisées, est automatisée et intégrée comme emphase. La stratégie de remotivation mise en œuvre par le poète revient à créer l'étrange, c'est-à-dire à dé-automatiser la comparaison. Par exemple, 'grass-green' ou 'blood-red' sont des composés normatifs, car les comparaisons 'grass is green' ou 'blood is red' sont tautologiques. Les formes correspondantes 'grass-green' ou 'blood-red' sont par conséquent décodées comme 'very green' et 'bright red', la force de la comparaison étant atténuée. Hopkins en créant des composés comme *tool-smooth* re-focalise la comparaison par le biais du double effet loupe de l'assonance (gémination phonétique) et de l'étrangeté de la comparaison implicite 'tools are smooth'. En même temps, il traite l'assertion 'tools are smooth' comme présupposée. Il accomplit donc un double effet de sens paradoxal: présupposer l'insolite, le singulier et l'étrange qu'il nous appelle à percevoir[24]:

All things counter, original, spare, strange;
Whatever is fickle, freckled (who knows how)
With swift, slow; sweet, sour, adazzle, dim;
He fathers-forth whose beauty is past change:

---

[22] Type lexicalisé: *pitchblack* ou *age-old.*

[23] 'The comparison-denoting element, however, often loses its intellectual motivation, thus coming to serve as a mere intensifier'. Hans Marchand, *The Categories and Types...*, 84.

[24] 'Keats woos us to receive, Hopkins alerts us to perceive'. Seamus Heaney, *The Fire i' the Flint...*, 9.

Praise him.

("Pied Beauty")

La plupart - sinon la totalité - des adjectifs composés similatifs reposent, quand ils sont lexicalisés, sur des assertions présupposées quasi-tautologiques. Par exemple, 'snow-white' présuppose que 'snow is white'. Hopkins, en forgeant de telles nonce-formations, joue habilement avec la présupposition intégrée dans la forme composée. On retrouve donc le paradoxe de l'écriture hopkinsienne fondée sur le rejet du subjectivisme, le désir d'objectivité dans le langage qui entre en conflit avec une vision originale du monde filtré par une subjectivité unique, étrange, exilée. La créativité lexicale des néologismes composés du type *flame-rash* ou *moth-soft* reflète parfaitement le paradoxe d'une 'subjectivité objectivisée'. En effet, le composé présuppose un lien fort entre les termes de ses constituants, institutionnalisé ou banalisé par l'usage comme dans 'sky-blue' ou 'snow-white'. Mais les images hopkinsiennes sont loin d'être banales, elles portent en elles soit une ambiguïté, soit une émotivité typiquement hopkinsienne: 'tools are smooth', 'lashes are tender', 'moths are soft' etc. Cette charge subjective est en quelque sorte contenue, canalisée, étouffée à l'intérieur même du mot composé qui fonctionne alors comme stratégie linguistique qui à la fois 'objectivise' et surtout contient leur énergie affective, comme le feuillage des peupliers de Binsey dompte le feu solaire[25]

Les similatifs créés par Hopkins se divisent assez clairement en deux catégories, l'une concerne les adjectifs chromatiques, l'autre les adjectifs du domaine affectif.

Les similatifs chromatiques:
Bellbright
Foam-fallow
Glass-blue
Jay-blue
Lion-brown
Thunder-purple

Les similatifs affectifs:

---

[25] cf. *My aspens dear, whose airy cages quelled,*
Quelled or quenched in leaves the leaping sun, [...].
("Binsey Poplars")
Les composés souvent font penser à des matrices ou des structures qui contiennent l'énergie créatrice hopkinsienne.

Flame-rash
Herds-long[26]
Lash-tender
Leaf-light
Moth-soft
Tool-smooth
Violet-sweet

2.b.i) Le symbolisme des couleurs

Les tons bleus *jay-blue* et *glass-blue* sont des couleurs hopkinsiennes typiques. Ils sont toujours associés au ciel et ont une valeur théologique évidente, car le bleu est la couleur symbolique de la Vierge Marie. Il est probable que Hopkins l'utilise comme un signe idéologique anti-protestant, au vu de son militantisme catholique et marial, mais cette couleur prend surtout une valeur wordsworthienne, parce qu'elle (ainsi que le rouge) déclenchait chez Gerard M. Hopkins enfant une vive émotion:

> [...] insight is more sensitive, in fact more perfect, earlier in life than later and especially towards elementary impressions: I remember that crimson and pure blues seemed to me spiritual and heavenly sights fit to draw tears once; now I can just see what I once saw but can hardly dwell on it and should not care to do so. (LII, 38)

L'enfant est le père du poète adulte; les émotions de l'enfant sont rappelées par le poète à défaut de pouvoir les ressentir. Pour Hopkins, l'enfant est un voyant qui interprète les couleurs et la poésie n'est qu'un écho de ces impressions pures de l'enfance. Si *jay-blue* se rapporte sans problème au bleu vif des ailes du geai, *glass-blue*[27] appelle un commentaire plus détaillé:

The glass-blue days are those
When every colour glows,
Each shape and shadow shows.
("The Blessed Virgin compared to the Air we Breathe")

Hopkins mentionne ici le médium parfait au travers duquel la lumière révèle au mieux les inscapes du monde. *Glass-blue* correspond, dans le système des couleurs hopkinsiennes, à la couleur idéale, symbole de la vision spirituelle puisqu'elle met en relief la création. D'un point de

[26]Peut être adjectif ou adverbe.
[27]Ce composé, incidemment, correspond à un doublet étymologique. *Glass* et *blue* sont curieusement issu du même étymon: *Geolu*, le mot latin signifiant *jaune*.

vue lexical, on ne peut parler de composé similatif. *Glass-blue* ne présuppose pas 'as blue as glass', mais 'blue seen as if through a glass'. 'Glass' prend alors une valeur modificatrice comme dans les composés bi-adjectifs 'light-blue', 'bright-red' etc.

Le bleu pur s'oppose symboliquement au gris blême qui absorbe les inscapes dans "Spelt from Sybil's Leaves":

> *Only the beakleaved boughs dragonish | damask the tool-smooth bleak light; black,*
> *Ever so black on it. Our tale, O our oracle!* [...].

The tool-smooth bleak light agit négativement sur la création bigarrée, veinée, piolée. Elle anéantit ses contours, alors que la lumière d'un bleu concentré les accentue. *Tool-smooth* est complexe. 'Tool' est à la fois métaphorique et métonymique. Le mot suggère par glissement métasémique 'steel' (l'objet pour la matière) et 'smooth' correspond à l'apparence luisante ou lustrée de l'acier poli des outils. Ce dernier adjectif remotive étymologiquement le sens de 'smooth', car le mot provient d'une base saxonne 'smanth' ('cream') et évoque autant la texture lisse que la brillance reflétée de la matière en question[28]. *Tool-smooth* est dans un premier temps une association assonantique, sémantiquement équivalente à - par exemple - un composé du type 'steel-glossy'. Mais le sens est surdéterminé par une métaphore: *tool-smooth bleak light* établit une similitude entre 'light' et 'tool', ce qui n'a pas échappé aux commentateurs. La pâle nuit se solidifie et se transforme en épée cosmique[29] damasquinée de motifs en becs crochus. L'image est frappante et le passage de 'tool' à 'sword' s'appuie vraisemblablement sur l'autorité de Shakespeare qui utilise 'tool' pour désigner une arme: '[...] Shakespeare, we may remind ourselves, uses 'tool' for a weapon of war, e.g. in the opening scene of Romeo and Juliet)'[30]. Là encore, les multiples figures stylistiques contenues dans le composé sont difficiles à intégrer à la première lecture, excepté l'effet subliminal des sons longs, dont le symbolisme phonétique exprime le sinistre, parce qu'il évoque un son prédateur dans la nuit (cf. le cri de la chouette ou du loup,...).

La lumière atmosphérique est toujours chargée de sens pour l'œil clinique du poète, guetteur attentif de signes[31]. Il est clair que Hopkins scrutait les horizons non seulement par goût d'observation scientifique mais aussi parce qu'il voyait, dans certains étranges phénomènes

---

[28]"The form 'smeth' represents 'smoth-joz' (with mutation of o to e); and further, the base 'smoth'- represents a Teut. Base 'smanth'-, so that 'smothjoz' is for 'smanth-joz', 'creamy'". Walter Skeat, *A Concise Etymological...*, 496.

[29]Symbole de la justice divine.

[30]MacKenzie, *A reader's Guide...*, 162.

[31]Alison G. Sulloway pense Hopkins était influencé, comme beaucoup de victoriens, par l'atmosphère apocalyptique de fin de siècle. Alison G. Sulloway, *Gerard Manley Hopkins and the Victorian Temper* (London: Routledge & Kegan Paul, 1972) 158-95.

aériens, des symboles. Comme Keats[32], Hopkins lisait le ciel, mais, alors que l'un y voyait le miroir de son âme, l'autre, avec une acuité théologique, guettait les signes de l'Apocalypse. Les croyants, c'est-à-dire les catholiques pour Hopkins, se devaient d'être les sentinelles de la tribu, car eux seuls pouvaient déchiffrer les signes. Hopkins prévenait ses paroissiens :

> Well then, brethen, this night of life, is far gone; day is at hand, St Paul says. [...] There are indeed to be signs, but none but believers will heed them, and these signs will still leave the time uncertain though they will shew that it is near. So when Christ comes, his coming will still surprise, men will be unaware and will be overtaken.
>
> (SD, 40)

Les phénomènes atmosphériques lumineux ou chromatiques sont cependant plus épiphaniques qu'apocalyptiques. Les couleurs et les lueurs épiphaniques sont illustrées par les groupes nominaux et leurs adjectifs composés suivants: *bellbright bodies*, *shoulder* [...] *very-violet-sweet*, *leaf-light*, *moth-soft Milky Way*, *flame-rash poppies*, *thunder-purple seabeach* et *stormfowl* [...] *purple-of-thunder*

Thunder-purple comme *glass-blue* pose un problème d'analyse sémantique. Il peut signifier *purple like thunder* ou *purple as during a thunderstorm*, mais la différence n'a guère d'importance. L'analogie entre l'artiste (le compositeur Henry Purcell) et l'oiseau pourpre sur la plage empourprée d'orage est l'une des plus prégnantes de toute l'œuvre:

> [...] *so some great stormfowl , whenever he has walked his while*
>
> *The thunder-purple seabeach, plumèd 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.*
> ("Henry Purcell")

La couleur pourpre de la plage et du plumage de cet oiseau surréel[33] sont des signes épiphaniques de l'inspiration, la couleur de la flamme éphémère qui précède l'envol créatif. L'inspiration chez Hopkins est toujours un moment vif et violent comme un éclair[34]:

---

[32][...].*When I behold upon the night's starred face,*
Huge cloudy symbols of a high romance, [...].
John Keats, *The Complete Poems*. (Harmonsdworth: Penguin, 1973) 221.

[33] *Some* indique que l'oiseau des tempêtes est indéfini. L'indéfini en poétique est souvent une marque linguistique de l'imaginaire. Néanmoins (si l'on désire lire Hopkins au premier degré), l'oiseau marin qui correspond le mieux à *some great stormfowl* est 'the storm-bird' ou 'the stormy petrel', une espèce qui peut être moucheté ('the pied petrel') et qui

L'analogie dans "Henry Purcell", quoique complexe, reste claire. Elle peut se schématiser par la matrice suivante:

Artiste → *stormfowl*

Moment épiphanique de l'inspiration → *thunder(-purple)*

Espace subjectif de la création → *seabeach*

Acte de création → *meaning motion*

Œuvre d'art → *colossal smile off him*[35]

Effet produit → *fresh wonder.*

Si Henry Purcell est le modèle hopkinsien du génie créateur, la création est alors un moment de tempête et d'émoi. Les couleurs dans les composés *thunder-purple* et *purple-of-thunder* sont symboliques, à notre sens, de la vive émotion nécessaire à la création.

Dans le même registre chromatique, *very-violet-sweet* est un symbole affectif plus explicite:

And the azurous hung hills are his world-wielding shoulder
Majestic – as a stallion stalwart, very-violet-sweet! -
("Hurrahing in Harvest")

Hopkins identifie les collines à l'épaule du Christ, puissante comme un étalon et douce-violette. Il s'agit ici d'une métaphore 'incarnationnelle' ou hallucinée, selon le point de vue théologique ou séculier que l'on adopte: *the... hills are his ...shoulder* . 'Are' affirme une relation d'identité entre *hills* et *shoulder*, sans effet inchoatif (comme par exemple avec 'become') ou de distanciation (comme avec 'seem to be' ou 'rise like' etc.). *Very-violet-sweet* renvoie à la fleur et à la couleur. Le violet est la couleur du Christ parce qu'elle est la première du spectre solaire, c'est-à-dire la première couleur de la lumière, tout comme le Christ, dans la philosophie Scotiste, est le premier né de la création, engendré par la lumière divine. Dans le poème "Hurrahing in Harvest", elle symbolise l'incarnation du Fils. Le rouge, par opposition, dernière des couleurs prismatiques, symbolise la passion et la mort du Christ fait homme. *Violet-sweet* et *stallion stalwart* impliquent

---

devient très excité à l'approche d'un orage. Dans l'imaginaire des Indiens d'Amérique, 'thunder-bird' est un oiseau qui attire la foudre.

[34]Voir le poème "To R.B".

[35] Bien que nous ne puissions pas développer ce thème ici, le sourire comme manifestation épiphanique est une image propre à Hopkins. Il renvoie à l'inattendu, au soudain, à l'involontaire et au providentiel ("My Own Heart"). Dans le sonnet sur Henry Purcell, le vaste sourire de l'oiseau représente la soudaine et involontaire rencontre qui fusionne le musicien et son auditeur dans une illumination. Dans un éclair de compréhension, l'auditeur saisit le génie idiosyncratique de l'artiste (*the sakes of him*).

que *our Saviour* réunit des attributs paradoxaux[36] qui s'unissent par une alchimie étymologique et sonore. D'abord, l'allitération de [t] /stallion/stalwart/violet/sweet/ unifie les attributs, puis elle est sémantiquement renforcée par l'étymologie présumée de *stalwart* et *stallion* deux mots liés via leur racine germanique et latine (indo-européennes) au morphème-étymon 'sta' que l'on retrouve dans 'étable', 'stall', 'statio', 'stand', 'stable' 'stamen' 'étamine'. L'étamine est le lien sémantico-étymologique qui relie l'étalon à la violette.

Le composé *Very-violet-sweet* synthétise cette vision surréelle éros-cosmos de "Hurrahing in Harvest". Il est relié syntactiquement à *as a stallion stalwart* par la structure 'as a violet sweet' et la fleur associée à l'étalon via la racine 'stamen'. Cette synthèse est antithèse car la force sexuelle contraste avec la douceur de la petite fleur, mais nous reconnaissons dans le composé le même principe de dualité du divin qui est force et douceur, étalon et fleur. La couleur de la violette 'bluish-purple' ou 'reddish-blue' contient une autre dualité qui la rend image du Christ: bleue comme le ciel et veinée[37] de rouge comme le sang, un emblème floral du grand-prêtre, divinité sacrificielle des chrétiens. L'association insolite et surréelle de l'étalon à la douceur de violette relève d'un surréalisme mystique. *Sweet* est l'adjectif le plus utilisé dans la poésie de Hopkins: 33 occurrences dans les poèmes de maturité et 22 dans les poèmes de jeunesse achevés. Ici, il peut renvoyer au concept populaire un peu mièvre de l'Enfant-Jésus, mais il est surtout l'adjectif-emblème de la sensualité du poète, il est tout affectif-émotif. Son alliance inattendue avec *violet* fait penser au principe keatsien que la poésie doit surprendre par un excès délicat.

2.b.ii) Le corps cosmique

L'alliance synesthésique de la douceur aux couleurs ou à la lumière (qui n'est autre que la synthèse de toutes les couleurs), est particulièrement frappante dans l'image *the moth-soft Milky Way*. La voie lactée douce comme une phalène est une épiphanie dans la nuit. Les étoiles pour Hopkins sont la partie visible de la lumière du Christ. Ce sont les bribes de la splendeur éternelle qui sont directement accessibles au sens: aucun mystère ou symbolisme n'est de mise ici. *Moth-soft Milky Way* et *piece-bright paling* désignent ces purs éclats de lumière christiques qui parviennent jusqu'à l'homme sans danger ou fracas. Cette luminosité nocturne n'aveugle pas, elle est duveteuse et tamisée, accessible au toucher et à la vue. *Soft* nous rappelle que les épiphanies divines sont paradoxales: vifs éclairs (*thunder-throne*), boule aveuglante (*blinding ball*) ou douce lumière. La trinité selon Hopkins se manifeste à l'homme sous divers aspects lumineux, mais la lumière douce, celle qui est physiquement la plus appropriée à la vision de

[36]Il faut aussi noter la graduelle métamorphose du Christ cosmique: *hills, shoulder, stallion, violet* (minéral, humain, animal, végétal).

[37][...] *God .. veins violets...* ("St Alphonsus Rodriguez").

l'homme, reste la manifestation spécifique du Christ. Dans la tradition paulinienne, Hopkins insiste sur la petitesse et la faiblesse de son héros pour mieux le contraster à la grandeur et force du Dieu des Hébreux. Ainsi, l'apesanteur rappelle le désir d'humilité. Hopkins a certainement pensé au double sens de 'light' dans *leaf-light housel* qui désigne l'hostie. Le corps du Christ rendu léger comme une feuille devient accessible à l'homme qui peut le tenir et il est lumineux dans son tabernacle. Le Christ de Hopkins est avant tout physiquement présent et sa présence se manifeste par des états qui affectent à la fois la vue et le toucher. Il est synesthésique: tactile et visuel; lumineux et léger dans la main, violet et doux, nébuleuse et phalène. Il offre sa clarté amoureuse au monde aveugle des hommes.

Hopkins insiste sur un Dieu trine amoureux de l'homme et qui sans cesse manifeste sa passion, comme un amant malheureux. L'homme, par contre est infidèle, aveugle ou indifférent. Hopkins inverse les rôles traditionnels dans cette tragédie amoureuse où l'homme n'est pas en quête du Dieu qui le poursuit de ses affections. La nature, par contre, n'est pas une amante indigne, elle est éprise de Dieu et soupire vers les cieux:

Not of all my eyes see, wandering on the world,
Is anything a milk to the mind so, so sighs deep
Poetry to it, as a tree whose boughs break in the sky.
Say it is ashboughs: whether on a december day and furled

Fast or they in clammyish lashtender combs creep
Apart wide and new-nestle at heaven most high.
They touch heaven, tabour on it; how their talons sweep
The smouldering enormous winter welkin! May

Mells blue and snowwhite, through them, a fringe and fray
Of greenery: it is old earth's groping towards the steep
Heaven whom she childs us by.
("Ashboughs")

La nature hopkinsienne est toujours un corps amoureux. *Lashtender*[38] qui dans le poème "Ashboughs" qualifie les bourgeons des frênes, suggère l'image des cils d'un enfant qui effleurent

[38] *Lashtender* attribut de l'extrémité des branches est une image également exploitée dans un poème de jeunesse:
[...] a brush of trees [...]
Their highest sprays were drawn as fine as lashes,[...]
("Fragments of Richard")

le sein de la mère. Le ciel devient un mère cosmique pour l'enfant terre. En hiver, les branches nues des arbres griffent comme des serres l'énorme firmament sous lequel couve la flamme. La rencontre hivernale est violente et passionnée et malgré le dénuement apparent du monde, le feu du ciel n'est jamais éteint. Les membres de l'arbre frappent à la porte du firmament. La nature, qu'elle soit frêle comme un bourgeon de Mai ou menaçante comme les branches nues d'un frêne en hiver, n'abandonne jamais sa quête d'amour céleste. Dans un renversement de perspective propre à Hopkins, le ciel implicitement maternel devient géniteur mâle, dans une sorte d'allégorie des cieux androgynes:

[...] *they.../...new-nestle at heaven most high.*
[...] *steep.../Heaven whom she childs us by.*

Le ciel identifié par la métaphore *new-nestle* à un nid (1) - un espace maternel - se double d'un attribut paternel (2). Ce qui est plus remarquable encore sont les transformations de la terre: enfant, oiseau de proie et mère parturiente. Mais le lecteur de Hopkins est habitué à ces rapides métamorphoses.

Lashtender évoque la tendresse et la fragilité des bourgeons printaniers comme des yeux tournés vers les cieux, mais fait également écho à *moth-soft* ou *violet-sweet* qui sont des attributs de la douceur trinitaire. Hopkins insiste toujours sur la fragilité de la nature, plus précisément des arbres (voir "Binsey Poplars"). Parfois, elle est capable de passion et s'enflamme comme les boutons de pavots au printemps: *flame-rash...bud* ("The Woodlark"), mais douce ou violente, elle est toujours caractérisée par son aspiration vers le haut; Hopkins la voyait peut-être comme éternellement en prière.

L'humain ne jouit pas de cette grâce. Il est rebelle et têtu, (*Wring thy rebel dogged in den*), destructeur (*And all is seared with trade; bleared, smeared, with toil*), inadapté (*Only the inmate does not correspond*), dégénéré (*We, life's pride and cared-for crown,/ Have lost that cheer and charm of earth's past prime*:...), exilé dans son propre corps (*Man's mounting spirit in his bone-house, mean house, dwells*), maudit (*It is the blight man was born for*,...), égoiste ([...] *Ah the heir/To his own selfbent so bound, so tied to his turn*,...), pourriture (*these being, the greater part,/But frail clay, nay foul clay*). Enfin, les derniers vers de Hopkins ("The Shepherd's Brow") représentent l'homme comme un gueux qui évacue ses excréments avec honte, et la femme comme une garce.

La partie (iv) de ce fragment est par ailleurs un exemple typique du paysage-corps hopkinsien: l'espace subjectif clos (*isled*) dans lequel Richard et Sylvester se trouvent est explicitement représenté comme un corps cosmique (*river* = *waist* et *hip*, *branches* = *lashes*, *sky* = *o'er-head*.)

Hopkins sans doute est le poète anglais le plus misanthrope, même si la critique n'insiste pas trop sur ce thème. Aucun adjectif affectif ou mélioratif ne s'applique à l'homme. L'enfance est, par contre, un état de nature pour Hopkins. Les enfants partagent donc avec elle la grâce divine. Si la nature prend corps pour adorer Dieu, le corps des enfants devient végétal ou animal pour mieux communier avec le divin. Le corps des jeunes baigneurs de "Epithalamion" sont en harmonie avec la nature, ils se fondent en elle pour ne former qu'un seul corps:

[...] *how the boys*
With dare and with downdolfinry and bellbright bodies huddling out,
Are earthworld, airworld, waterworld thorough hurled, all by turn and turn about.

Hopkins contraste la communion de l'enfance avec la terre, l'eau et l'air avec l'inadéquation de l'homme avec son environnement:

Lovely the woods, waters, meadows, combes, vales,
All the air things wear that build this world of Wales;
Only the inmate does not correspond:

God, lover of souls, swaying considerate scales,
Complete thy creature dear O where it fails,
Being mighty a master, being a father and fond.
("In the Valley of the Elwy")

Le verbe *correspond* est en fait une métaphore musicale que l'on retrouve dans *bellbright*. Pour Hopkins, les composants multiples de la nature se répondent entre eux comme des échos et forment un concert de sons et de couleurs ("The Sea and the Skylark" et "Pied Beauty"). L'homme ne 'co-répond pas', c'est son absurdité, sa discordance existentielle. La métaphore du corps identifié à une cloche est typiquement hopkinsienne. La cloche répond aux coups du battant avec une voix claire d'airain, comme les jeunes baigneurs sont en résonance avec leur environnement. Hopkins est conscient des différents sens étymologiques de 'bright': lumineux, sonore et beau[39]. Les corps nus des enfants baigneurs brillent et résonnent dans la clairière tel un carillon humain. Ces êtres mystiques qui correspondent avec le corps de la nature et vibrent avec le divin rappellent l'image de la nonne naufragée dont la poitrine est sensible au

[39]C.T. Onions, ed., *The Oxford Dictionary of English Etymology* (Oxford: Clarendon Press, 1966).

moindre toucher de la providence et prévient les hommes en perdition comme le tocsin d'une cité en danger:

No not uncomforted: lovely-felicitous Providence
Finger of a tender of, O of a feathery delicacy, the breast of the
Maiden could obey so, be a bell to, ring of it, and
Startle the poor sheep back! is the shipwrack then a harvest, does tempest carry the grain for thee?
("The Wreck of the Deutschland", st.31)

La métaphore ontologique de la cloche représente l'être mystique en résonance avec le naturel et le surnaturel. C'est pourquoi nature et enfant partagent un même corps dans une image surréelle:

The furl of fresh-leaved dogrose down
His cheeks the forth-and-flaunting sun
Had swarthed about with lion-brown
Before the Spring was done.
His locks like all a ravel-rope's-end,
With hempen strands in spray-
Fallow, foam-fallow, hanks - fall'n off their ranks,
Swung down at a disarray.
Or like a juicy and jostling shock
Of bluebells sheaved in May
Or wind-long fleeces on the flock
A day off shearing day [...].
("The furl of fresh-leaved dogrose...")

La description du visage et surtout de la chevelure du jeune garçon relève du collage, procédé de composition que Hopkins utilisera aussi dans "Harry Ploughman". La matière descriptive est empruntée à des éléments naturels hétéroclites: feuille d'églantine, chanvre, brun fauve léonin, brun marin, campanules ou jacinthes des bois, toison de moutons. On peut parler d'une dissolution progressive du corps du jeune personnage dans le corps de la nature. Le réalisme scientifique de Hopkins laisse la place à un art premier quand il s'agit d'un blason du corps.

Mais la communion mystique des jeunes baigneurs avec l'atmosphère idyllique de "Epithalamion" n'est certes pas esthétiquement applicable au héros du fragment "The furl of fresh-leaved...." L'accumulation fantasque qui caractérise la composition de ce portrait est motivée par une intention différente. L'enjeu est d'abord pictural. Hopkins tente de représenter le visage à la manière d'un peintre, en utilisant des signes visuels. Cependant, l'effet global est celui d'un visage qui progressivement se déshumanise, car si le portrait d'un peintre est perçu globalement, celui d'un poète est une expérience progressive et temporelle. L'assemblage n'est qu'une suite d'éléments hétéroclites dont l'œil linguistique ne peut trouver l'unité. Le résultat final est une sorte de tension entre le désir de représenter ou de voir le corps et l'acte créatif qui agit contre cette volonté. La même impression esthétique est générée par la lecture de "Harry Ploughman", poème dont l'intention avouée de l'auteur était de réaliser un portrait vivant et réaliste d'un laboureur[40] au travail et dont le produit fini verse dans l'incohérence. Jamais l'écriture hopkinsienne ne focalise le corps en tant qu'unité organique; au contraire elle l'atomise ou l'anatomise.

La beauté du corps ne peut être contemplée pour elle-même. Hopkins n'est pas un esthète victorien et pour lui, toute beauté physique doit être épiphanique, c'est-à-dire que le métaphysique doit transparaître au travers du physique. Hopkins déconstruit le corps de chair pour le reconstruire en corps végétal, animal ou minéral. Dans la poétique hopkinsienne, le corps se 'désincarne' et la nature s'incarne. Si le corps est l'ultime repère avec lequel Hopkins structure son imaginaire, la perte du corps représente pour le poète le chaos, le désespoir le plus profond. Au niveau de l'écriture poétique, l'impossibilité de voir la nature incarnée se traduit par une déstructuration de la métaphore physique et concrète au profit de l'hyperbole et de l'abstraction:

My cries heave, herds-long; huddle in a main, a chief-
Woe, world-sorrow; on an age-old anvil wince and sing -
Then lull, then leave off. Fury had shrieked 'No ling-
Ering! Let me be fell: force I must be brief.

O the mind, mind has mountains; cliffs of fall
Frightful, sheer, no-man-fathomed. Hold them cheap
May who ne'er hung there. Nor does long our small

Durance deal with that steep or deep. Here! creep,
Wretch, under a comfort serves in a whirlwind: all

[40] *I want Harry Ploughman to be a vivid figure before the mind's eye; it he is not that the sonnet fails...* (LI, 265).

Life death does end and each day dies with sleep.
("No Worst")

Le sujet n'a plus de corps, il n'est plus qu'esprit et longue plainte sourde qui s'élève comme le mugissement d'un troupeau ou un cri de douleur aiguë qui grince comme serrée entre le marteau et l'enclume du temps. L'universalisation de l'expérience personnelle qui passe par l'indéfini (*a main, a chief-woe, world-sorrow* et *an age-old anvil*), l'intemporel (*age-old*), la personnification d'une abstraction (*Fury had shrieked*) et surtout la conscience de l'espace et du vide (*herds-long* et *no-man-fathomed*) est assez atypique de Hopkins, le poète du physique, du concret et du particulier, du détail étrange et du paradoxal. Le poète, sans cesse préoccupé à poétiser l'instant présent et la singularité des choses, ne renvoie généralement pas directement aux abstractions, comme aux notions de l'espace et du temps ou des sentiments universaux. Il préfère l' allégorie personnelle ou idiosyncratique, une épiphanie concrète et privée qui tente de saisir l'abstrait insaisissable. Les 'Sonnets Terribles', cependant, sont des méditations sur des sentiments abstraits: la solitude ("To seem the Stranger"), le désespoir ("Carrion Comfort"), la patience ("Patience") etc. Par ailleurs, le moment épiphanique où la nature reprend corps et illumine le sujet lyrique, clôt la série des 'Sonnets Terribles' et esquisse à nouveau le mode hopkinsien de l'allégorie intime:

[..] *let joy size*

At God knows when to God knows what; whose smile
's not wrung, see you; unforeseen times rather - as skies
Betweenpie mountains - lights a lovely mile.
("My Own Heart")

Herds-long et *age-old* ("No Worst")sont donc atypiques car ils renvoient à l'espace et au temps, alors que les composés hopkinsiens décrivent principalement et avec minutie les phénomènes dynamiques et chromatiques, l'apparence et la substance des choses observées. Ils ne concernent que très rarement des attributs abstraits ou spatio-temporels. Si *age-old* n'est pas original (quoique l'*OED* ne l'atteste qu'en 1903), *herds-long* est une véritable création lexicale.

Herds-long est une étrange métaphore temporelle et spatiale où les troupeaux de bétail sont associés à des unités de temps ou de longueur. De plus *herds* est elliptique ou métonymique pour les longs gémissements continus pareils aux cris de la souffrance humaine qui traversent le temps et les continents. *Herds-long* est un parfait exemple de la complexité- simultanéité des

composés métaphoriques hopkinsiens qui offrent des lectures superposées de sous-textes ou de paradigmes avec une condensation extrême.

Les divers commentateurs des sonnets n'ont jamais analysé la formation de *herds-long*[41], ils se sont surtout attachés à expliciter l'extraordinaire image évoquée par le composé, sans tenir compte de sa morphosyntaxe. Peter Milward avec justesse affirme: '[Hopkins] associates his heaving cries with the movement of a herd of cattle along a country lane, their ungainly backs heaving up and down the whole length of a herd...'[42]. De la même façon, Feeney rappelle la force suggestive du composé: 'strong metaphor, with heave suggesting cries of pain produced only with great effort, we can imagine here the moans of cattle in distress, dump and incapable of finding any remedy for their suffering'[43]. Mackenzie évoque les associations inter-textuelles qui peuvent relier *cries - heave - herds-long* :

> We can only guess at some of the experience in life and art which may have converged into *My cries heave, herds-long* by thinking of some examples which help us interpret it. The melancholy of sound of a lowing herd is associated with man's sorrow in two famous elegies, Gray's and In Memoriam. Greater poignancy is added by the frieze among the Elgin Marbles where a lowing herd of oxen are being led to sacrificial slaughter by priests. Hopkins as a schoolboy (much in love with Keats's poetry) had used his knowledge of the Parthenon friezes in his 'Escorial'. In Dublin, he tells us, he felt at times that the institution of which he was part *drags me on with the collar round my neck, an unwilling victim, enslaved in the cause of a political enemy* [44].

Les autres intertextes[45] ne manquent pas: l'analogie entre les cris de détresse des animaux et les cris de la souffrance humaine se retrouve dans la Bible (Joel 1:18 - Matt. 8:28-32), Tennyson (*In Memorian* XV. 6) etc.. Dans tous les cas, le composé est problématique, mais ses effets de sens sont multiples car c'est ce qu'on pourait appeler 'un noeud sémique'.

2.c) Conclusion

La majorité des structures similatives concerne les manifestations chromatiques (ce qui inclut la lumière, synthèse de toutes les couleurs) du corps cosmique hopkinsien:

Composé	Référent
Bellbright	bodies
Drop-of-blood-and-foam-dapple	orchard apple
Flame-rash	poppies

[41]*Herds-long* est problématique quant à la partie du discours de sa racine modifiée: 'long' en anglais est plurifonctionnel (adjectif, adverbe et verbe) et polysémique se rapportant à l'espace et au temps.
[42]Peter Milward, *A Commentary...*, 148.
[43]Joseph Feeney, *Gerard Manley Hopkins. Selected Poems* (Oxford: OUP,1994) 85.
[44]N.H MacKenzie, *A Reader's Guide...*, 177.
[45]Ils sont cités par MacKenzie (*OET*, 451).

Foam-fallow	hair
Glass-blue	atmosphere
Lash-tender	buds
Leaf-light	body of Christ
Lion-brown	skin
Piece-bright	spouse (Christ)
Thunder-purple	bird
Tool-smooth	evening light
Very-violet-sweet	Christ's shoulder

Les associations corps physique et nature sont évidentes sauf dans le dysphorique *tool-smooth*. *Jay-blue* (*heavens*) et *moth-soft* (*Milky Way*) renvoient aussi indirectement au corps du Christ, car toute manifestation sidérale est explicitement christique:

I kiss my hands
To the stars, lovely-asunder
Starlight, wafting him out of it; and
Glow, glory in thunder;
Kiss my hand to the dappled-with -damson west:
Since, tho' he is under the world's splendour and wonder,
His mystery must be instressed, stressed;
For I greet him the days I meet him, and bless when I understand.
("The Wreck of the Deutschland", st.5)

Dans cette strophe, la lumière des étoiles éclatée (*lovely-asunder*) tel un corps en croix jaillit comme une tension à laquelle, par instants épiphaniques, Hopkins fait écho avec son écriture rythmée et tendue qui enfante sa poésie. Ainsi, l'énergie lumineuse des étoiles devient prosodique. On peut parler de poésie du corps hallucinée. La nature est un corps géant que le poète désire ardemment rencontrer dans un mouvement ascensionnel. La poésie de Hopkins est souvent un appel à une union sensuelle avec la nature et le christ incarné:

[...] *How a lush-kept plush-capped sloe*
Will, mouthed to flesh-burst,
Gush! - flush the man, the being with it, sour or sweet,
Brim, in a flah, full!.[...].
("The Wreck of the Deutschland", st.8)

What is all this juice and all this joy?
A strain of the earth's sweet being in the beginning
In Eden garden - Have, get, before it cloy, [..].
("Spring")

[...] *My heart in hiding*
Strirred for a bird, - the achieve of, the mastery of the thing!
("The Windhover")

The heart rears wings bold and bolder
And hurls for him, O half hurls for him off under his feet.
("Hurrahing in Harvest")

Les mots de Hopkins dissimulent souvent une tension ou une violence qui se consume. L'énergie (ou l'excès d'énergie) qui couve sous les choses est particulièrement bien illustrée par la catégorie des bi-adjectifs, aussi appelés dvandvas adjectifs.

3) Les composés bi-adjectifs

3.a) Types

les chromatiques:

composé	référent
airy-grey	*eye*
baldbright	*cloud*
blue-bleak	*embers*
gluegold-brown	*river*
gold-vermilion	*embers*
rudred	*bud*
white-fiery	*snow*

Les affectifs (i.e: ceux qui contiennent au moins un adjectif subjectif-évaluatif):

hardy-handsome	*mould of man*
kindcold (element)	*water*
lovely-asunder	*starlight*
lovely-felicitous	*Providence*
froliclavish	*a listless stranger*

rank-old	*nature*
rare-dear	*Britain*
rash-fresh	*score*
wet-fresh	*windfalls*
wilful-wavier	*meal-drift*

les types divers:

deadly-electric	*cloud*
tarpeian-fast	*this nun*

3.b) Le réalisme hopkinsien

En ce qui concerne les bi-adjectifs chromatiques, on serait tenté de parler de composés épistémiques, ce qui rejoindrait cette partie de la critique littéraire hopkinsienne qui classe le poète dans la catégorie des réalistes-descriptifs dont l'art est de peindre avec les mots. Ritz parle de 'l'art descriptif' de Hopkins de 'l'expression juste' et 'la vive synthèse' de ses composés. C'est aussi la position de Grigson: 'The poetry of Gerard Manley Hopkins might be called a 'passionate science'. Like other poets and like painters of his era, this poet delighted in the observation and grasping of nature[46]'. T.S Eliot - avec un certain mépris - décrivait simplement Hopkins comme 'a nature poet'[47] et le comparait à Meredith. MacKenzie dans *A Reader's Guide to Gerard Manley Hopkins* apporte une multitude de détails concrets pour démontrer que le texte poétique représentait une réalité biologique, géographique et culturelle etc..

Hopkins a influencé, initié même cette attitude critique en mentionnant le mot *wordpainting* comme l'apothéose de l'art verbal victorien[48] et en soutenant l'idée que l'art doit être réaliste et didactique: *What are works of art for? To educate, to be standards*[49], *... the worst fault a thing can have, unreality.*[50], *... And I have read the Castle of Otranto and find it to be rubbish.*[51]. On peut difficilement contester le réalisme pictural des composés hopkinsiens qui ne pêchent jamais par un manque de perspective ou un vague impressionnisme, mais la force de ces structures ne tient pas tant dans leur valeur picturale que dans l'originalité de l'imagination qui les a engendrées.

---

[46]Margaret Bottrall, ed., *Gerard Manley Hopkins: Poems* (Basingstoke and London:Macmillan, 1975) 143.
[47]Ibid., 107-8
[48]LI, 267.
[49]LI, 231.
[50]LI, 216. *thing* ici renvoie à une œuvre d'art en général; Hopkins critique ici "Ulysses" de Robert Bridges.
[51]LI, 228

3.c) L'énergie des mots

Les composés qui se veulent heuristiques portent en eux une sorte d'énergie sauvage et annoncent la désintégration de l'*inscape* hopkinsien. Ils vont donc au-delà du descriptif, comme l'explique Mary Ellen Bellanca:

> Yet the journal also evidences Hopkins's awareness of the limits of visual perception and the challenge of reducing what he sees to text. Because it seeks to represent a valued *real* filtered through the vicissitudes of perception, the journal illustrates what Laurence Buell has called the 'dual acountability' of environmental nonfiction: it engages with nature through both objective and subjective ways of knowing.[52]

La fonction adjective - vue ici au travers des composés bi-adjectifs - révèle l'intensité au fond les choses beaucoup plus que leur aspect ou leur *inscape*. Ce sont donc les marqueurs linguistiques de l'instress du monde. Le dernier vers de "The Windhover" illustre une dualité inscape/intress ou en termes plus simples extérieur/intérieur, apparence/immanence

[...] *blue-bleak embers, ah my dear,*
Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion.
("The Windhover")

Le sens littéral de la transformation *blue-bleak/gold-vermilion* se rapporte à l'apparence terne de charbons sous lesquels couve la braise ardente et qui, en tombant dans le foyer, révèlent leur intérieur en fusion. Cette observation particulière peut s'appliquer au cas plus général du feu intérieur latent au cœur des choses et des êtres apparemment éteints. C'est à ce niveau que Hopkins est un poète ancré dans la tradition littéraire victorienne qui met en relief la passion dissimulée sous le comportement social. La poésie de Hopkins - contrairement à la prose moralisatrice du prêtre jésuite - est au fond une écriture rebelle qui glorifie le sauvage et le débridé au profit du civilisé et de la mesure. Hopkins est un poète victorien de l'excès[53] et du sauvage, de l'énergie intérieure au bord de l'explosion:

As a gare-dale skylark scanted in a dull cage
Man's mounting spirit in his bone-house, mean house, dwells -
That bird beyond the remembering his free fells,
This in drudgery, day-labouring-out life's age.

---

[52]Mary Ellen Bellanca, *Gerard Manley Hopkins's Journal and the Poetics of Natural History.* (Texte non publié)
[53]Voir Jean-Marie Fournier, *Expérience et écriture des limites: La poésie de G.M Hopkins* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, CERAN, 1998) 75-95.

Though aloft on turf or perch or poor low stage,
Both sing sometimes the sweetest, sweetest spells,
Yet both droop deadly sometimes in their cells
Or wring their barriers in burst of rage.
("The Caged Skylark")

Même si ce poème se termine par une référence à Saint Paul (ainsi Hopkins éteint, par la parole institutionnalisée du sixain, le feu allumé dans le huitain), il présente avant tout l'esprit (étymologiquement *spirit* signifie *feu*) qui brise son enveloppe tout comme le faucon et les charbons révèlent leur trop-plein d'énergie en prenant feu. Les mots eux-mêmes sont chargés d'une énergie sémantique qu'un sens obscur vient soudain éclairer. Dans *Baldbright*, qui s'applique à l'énorme nuage qui a fait chavirer l'Eurydice, la racine *bald*, quand elle qualifie la robe d'un cheval, signifie: 'Streaked or marked with white'[54] et ne fait que renforcer la métaphore zoologique qui associe le cheval à la fougue et l'énergie mortelle:

But what black Boreas wrecked her? he
Came equipped, deadly-electric,
A beetling baldbright cloud thorough England
Riding [...].
("The Loss of the Eurydice")

Boreas, *bald*, *riding* sont trois mots qui créent l'image hippomorphe et qui font surgir la violence mortelle (*deadly-electric*) cachée à l'intérieur des éléments les plus inoffensifs. La métaphore sous-jacente du cheval fougueux -archétype de la violence débridée- se retrouve dans l'énigmatique adjectif composé *champ-white*:

Marcus Hare, high her captain
Kept to her - care -drowned and wrapped in
Cheer's death, would follow
His charge through the champ-white water-in-in-wallow, [...].
("The Loss of the Eurydice")

Champ-white est une création lexicale atypique qui correspond à 'white from champ(ing)': 'champ' est la conversion en nom du verbe 'champ' ('ronger le frein'). *Champ-white* -

[54] *Shorter Oxford English English Dictionary.*

qui fait partie des composés adjectifs dont le premier terme est complément circonstanciel de l'adjectif - renvoie à la blancheur de l'écume sur les mors d'un cheval[55]. Les constantes références sous-jacentes ou subliminales à l'animalité masculine (loup, cheval fou) qui s'acharne contre l'Eurydice et l'Angleterre (genre féminin) nous donnent la clé du sous-texte de "The Loss of the Eurydice": la virilité conquérante à l'assaut de la féminité[56].

L'irruption du sauvage sous la substance innocente des choses s'esquisse également dans "Hurraying in Harvest":

> [...] *up above, what wind-walks! what lovely behaviour*
> *Of silk-sack clouds! has wilder, wilful-wavier*
> *Meal-drift moulded ever and melted across skies?*

Hopkins attribue à ses nuages protéens trois qualités qui contrastent avec la délicatesse de leur apparente substance (*silk-sack* et *meal-drift*): sauvage, entêté, dynamique (*wild, wilful-wavy*), trois attributs que le poète admire dans la nature et dans la jeunesse. Le dualisme ou la duplicité des choses est évidemment illustrée par les composés bi-adjectifs qui amalgament des propriétés paradoxales ou synesthésiques: *white-fiery, kindcold, lovely-asunder, rank-old, rash-fresh, hardy-handsome, froliclavish, wet-fresh.* Les antinomiques renvoient à des catégories non-humaines (eau, neige, étoiles et nature) et les autres - qui impliquent un contraste plus subtil - à

---

[55]Le composé peut provenir d'une reminiscence littéraire:
The steeds are all bridled, and snort to the rein;
Curved is each neck, and flowing mane;
White is the foam of their champ on the bit; [...]
("The Siege of Corinth") *The Works of Byron*, (The Wordsworth Poetry Library, 1994) 315.

[56]Dans le fragment "Stephen and Barberie", les feuilles se donnent au vent libidineux:
- She by a sycamore,
Whose all-belated leaves leaves yield up themselves
To the often takings of desirous winds,
Sits without consolation, [...]
Un autre exemple, plus surprenant, décrit l'été s'appropriant la virginité de sa soeur le printemps:
Soon - as when Summer of his sister Spring
Crushes and tears the rare enjewelling,
And boasting 'I have fairer things than these'
Plashes amidst the billowy apple-trees
His lusty hands, in gusts of scented wind
Swirling out bloom till all the air is blind
With rosy foam and pelting blossom and mists
Of driving vermeil-rain; and, as he lists,
The dainty onyx-coronals deflowers,
A glorious wanton; - [...]
("A Vision of the Mermaids")

des catégories humaines (un étranger, un forgeron, des jeunes esclaves anglais). La blancheur de la neige - archétype de l'innocence - est surdéterminée par sa férocité et surtout son feu qui couve sous sa froideur (*fiery* est dérivé de *fire*). L'eau de la rivière enchantée de "Epithalamion" allie froideur, dureté et gentillesse:

> [...] *Here he will then, here he will the fleet*
> *Flinty kindcold element let break across his limbs*
> *Long* [...].
> ("Epithalamion")

Le poète laisse durer le plaisir de la douce douleur[57] de l'eau vive et froide qui coupe ses membres comme un silex. La répétition *Here he will, here he will* et l'adverbe *long* marque le désir de créer et prolonger le plaisir par le texte. La violence inspiratrice de la nature est aussi le thème du fragment n°128:

> *What being in rank-old nature should earlier have that breath been*
> *That here personal tells off these heart-song powerful peals? -*
> *A bush-browned, beetle-browed billow is it?*
> *With a south-westerly wind blustering, with a tide rolls reels*
> *Of crumbling, fore-foundering, thundering all-surfy seas in; seen*
> *Underneath, their glassy barrel, of a fairy green* [...].

Il faut rappeler que Hopkins aimait à remotiver le sens désuet des mots et c'est précisément ce qu'il fait avec les mots *rank, rash* et *lavish.* Il restitue leur sens enseveli par le temps, fait resurgir l'énergie première du lexique anglais. Les bi-adjectifs couplent un sens contemporain avec un sens suranné. La racine *rank* dans *rank-old* signifiait 'proud, high-minded, haughty; forward, rebellious',[58] des glissements de sens provenant de l'archilexème 'erect' qui - comme 'violent' - connote une virilité conquérante. La création artistique (*breath personal heart-song*), selon Hopkins, jaillit d'une émotion violente provoquée par l' antique violence de la nature (*rank-old nature*) représentée dans ce fragment poétique par le vent et les vagues en furie. L'effervescence des eaux cependant est immanente, submergée sous un glacis vert clair: *seen / Underneath, their glassy barrel, of a fairy green.*

---

[57]Voir aussi la *douleur exquise* de la création poétique dans "The Wreck of the Deutschland":
Ah, touched in your bower of bone,
Are you! turned for an exquisite smart,[...].

[58]'rank long and thin, tall and slender (hence prob. Da rank erect, upright).' (*OED*).

Rank and *rash* sont des doublets quasi-synonymes dans le dialecte du Nord de l'Angleterre et l'*OED* cite une expression du XVIème siècle: 'I were rash and ronk'. Le chant liquide de l'alouette dévidé comme une échevette est *vif et frais*. Mais cette traduction ne ne rend pas justice à la racine *rash* (*OED:* 'rask', 'vigorous', 'doughty', 'unrestrained') qui s'appliquait aux hommes courageux. La nature hopkinsienne est donc surtout caractérisée par une propriété sous-jacente: la virilité. On retrouve - par l'étymologie - l'illumination poétique du corps viril qui se dessine ou qui transparaît dans le paysage naturel. Ainsi s'esquisse un des thèmes fondamentaux de l'œuvre de G.M. Hopkins que nous avons déjà mentionné: la virilité source de toute énergie cosmique et créatrice dont les avatars ou les manifestations épiphaniques diverses sont le feu, l'oiseau, le Christ, le divin dans les éclairs, le cheval, la fascinante force destructrice de l'eau, la vive dynamique des métamorphoses (*nature's bonfire burns on*), la fraîcheur et l'audace de la jeunesse, les ouvriers manuels (*hardy-handsome*). La poétique de Hopkins est un hymne passionné à la virilité sous-jacente au cosmos:

The ear in milk, lush the sash,
And crush-silk poppies aflash,
The blood-gush blade-gash
Flame-rash rudred
Bud shelling or broad-shed [...].
("The Woodlark")

Mais ce feu viril dans les profondeurs des êtres et des choses que Hopkins célèbre n'est pas nécessairement la libido masculine au sens freudien du terme ou l'éros à la manière de D.H Lawrence. C'est davantage une force virile pubère ou printanière[59], symbolisée dans "The Woodlark" par le bourgeon en feu (*flame-rash rudred bud*), qui s'éteint chez l'adulte et qui illumine et inspire momentanément le poète. C'est cette même force pour laquelle Hopkins implorait la pluie régénératrice de Dieu:

[...] *birds build - but not I build; no, but strain,*
Time's eunuch, and not breed one work that wakes.
Mine, O thou Lord of life, send my roots rain.

---

[59]Voir la lettre à Dixon souvent citée: ... *Now this is the artist's most essential quality, masterly execution: it is a kind of male gift and especially marks off men from women, the begetting of one's thought on paper, on verse, on whatever the matter is; the life must be conveyed into the work and be displayed there, not suggested as having been in the artist's mind ...; moreover on better consideration it strikes me that the mastery I speak of is not so much the male quality in the mind as a puberty in the life of that quality.* (LIII, 133)

("Thou are indeed just, Lord...")

La virilité euphorique de la nature en herbe et de la prime jeunesse est particulièrement évidente dans le vers *Those lovely lads once, wet-fresh windfalls of war's storm* ("To what serves Mortal Beauty?") qui associe violence martiale et fraîcheur du fruit tombé. *Froliclavish* est un curieux dvandva adjectif qui fait écho aux adjectifs *lovely, wet-fresh* du vers cité. *Lavish* est relié sémantiquement à *rash* et *rank* et son sens originel est apparenté au vieux français "lavis" ("torrent"); il était utilisé pour un comportement fougueux[60]. Associé à la joie (*frolic*) et au liquide, il suggère le plaisir de l'énergie de la nature retrouvée au contact de l'eau et de sa violence bienveillante, une communion libre avec la force primitive de la rivière.

3.d) Conclusion

Il est évidemment impossible d'établir une corrélation sans faille entre des catégories lexicales hétéroclites comme les adjectifs composés et les grands thèmes littéraires de l'œuvre poétique de Hopkins. Le chromatisme épiphanique, le corps cosmique amoureux, la synesthésie et le paradoxal dans les choses, la gaie violence et la virilité créatrice qui éclatent au printemps de l'être sont des thèmes souvent mentionnés: ils sont vus ici à travers la loupe des néologismes qui les concentrent et les formalisent dans un système de composés. Seamus Heaney a perçu le travail lexical de G.M Hopkins:

> It is the way words strike off one another , the way they are drilled, marched, and countermarched, rather than the way they philander and linger among themselves, that constitutes his proper music...his poems are closer to verbal relief-work than to being a receding, imploding vortex of symbol[61].

Au niveau de l'allégorie de l'écriture, le travail de Hopkins sur les néologismes traduit son désir de se forger une identité poétique, de s'affranchir de la tradition qui l'a engendré. L'acte poétique est un acte d'affirmation de soi, une métamorphose de phœnix qui tue le passé et, dans le cas du poète, affirme son exil parmi les siens.

---

[60]cf. *OED* (lavish, adj. 1.b): *unrestrained, impetuous; loose, wild, licentious (obs.)*. Voir aussi; (1605) Macb. I.ii. 57: ' '[...] curbing his lavish spirit [...]'

[61] Seamus Heaney, *The Fire i' the Flint...*, 11.

Chapitre 5

Les parasynthétiques

1) Introduction

Les parasynthétiques sont aussi appelés 'derivational compounds'[1] ou 'extended bahuvrihi compounds'[2] parce que morphologiquement ils s'apparentent à des syntagmes nominaux convertis par dérivation suffixale en forme adjectivée: [red cheeks]→[(red-cheek)ed] ou à des composés exocentriques ('bahuvrihis' en Sanskrit) suffixés ('hunchbacked' dérivé de 'hunchback'). Ils sont formés d'une base nominale modifiée par un adjectif: [(big-bone)-d], un nom: [(star-eye)-d] ou un adverbe: [(down-dug)-ed], et suffixée par -ed. Ce sont des formes très productives en anglais contemporain et donnent lieu à des 'nonce formations' plutôt qu'à des nouveaux mots, car les lexicalisés comme 'loud-mouthed' sont peu nombreux par rapport à ceux qui sont librement produits dans le discours. Ils fonctionnent dans la langue écrite surtout comme épithètes descriptives en position prémodificatrice: il est peu probable de rencontrer une phrase du type 'this man is loud-mouthed'. Ils présupposent plus souvent un construit syntagmatique qu'un composé déjà lexicalisé: historiquement, les bahuvrihis qui ont donné lieu à des parasynthétiques sont peu nombreux[3]. Cependant, il n'est pas rare que des bahuvrihis lexicalisés soient issus, par dérivation inverse, de parasynthétiques: 'a loud mouth' est obtenu par dérivation inverse de 'loud-mouthed'.

Ces formes sont davantage des syntagmes que des unités lexicales. C'est pour cette raison que ces constructions sont accentuées sur le nom principal comme les syntagmes, avec un accent secondaire sur la racine modificatrice, mais il semble que l'accentuation des parasynthétiques soit instable. L'orthographe est presque toujours du type à trait d'union, sauf dans le cas où le parasynthétique est dérivé d'un bahuvrihi ('palefaced', 'hunchbacked'); le trait d'union est un marqueur syntagmatique, alors que la jonction ('compounding') marque la lexicalisation comme l'indique l'accentuation: [**pa**lefaced] mais [black-**hair**ed]. De plus, les racines modificatrices des parasynthétiques ne sont pas invariables: 'kind-hearted', 'kinder-hearted', kindest-hearted', ce qui du point de vue de la morphologie les place dans la catégorie des syntagmes[4].

D'un point de vue syntaxique, ils font partie de la structure du syntagme nominal. Ils peuvent être compris (comme le fait la grammaire générative) comme étant généré d'une phrase source: 'this insect has long legs' = 'it is a long-legged insect'. Leur fonction est d'attribuer une propriété inhérente à une catégorie du réel (la plupart du temps animée). Ainsi le syntagme du parasynthétique est perçu comme un attribut du nom qu'il modifie, d'où sa

---

[1]Valerie Adams, *An Introduction to Modern English Word-Formation*, 99.
[2]Hans Marchand, *The Categories and Types* ..., 208.
[3]Ibid.
[4]Voir le tableau de Mel'cuk. Igor Mel'cuk, *Cours de morphologie*..., 106.

fonction stylistique - utilisée par Hopkins - qui est de mettre en relief une caractéristique du référent, donc d'indiquer sa singularité. En fait, ils ne peuvent être paraphrasés sans perte de signification: 'a long-necked tribesman' n'est pas tout à fait la même chose que 'a tribesman with a long neck', car dans le deuxième cas, la caractéristique peut être perçue comme plus contingente, non définitionnelle, alors que dans le premier, l'attribut 'long-necked' est davantage une caractéristique plus saillante et donc marquée. Cette propriété n'est pas toujours permanente, comme dans *fresh-leaved dogrose*, qui correspond à une phase de l'églantine, *a siding*[5] comme le dit Hopkins. Il est évident que ces subtilités ne sont pas du domaine de la règle absolue, mais de la tendance stylistique.

Certaines formes sont difficiles à différencier des synthétiques passifs: *plush-capped*, par exemple, peut être analysé soit {n}+{v-ed}, soit {n+n}-ed, selon la partie du discours de *cap* qui peut être verbe ou nom. En règle générale, chaque fois que la base de la forme est une base neutre lexicalisée, le choix entre parasynthétique et verbal passif est impossible, mais en pratique les composés du corpus sont assez clairement différenciés quand on se réfère au co-texte. L'ambiguïté ne concerne guère que *plush-capped* et éventuellement *candycoloured*.

2) Parasynthétiques et dérivés zéro

Il faut contraster la forme dérivée 'long-necked' et la forme zéro 'long-neck' ou 'longneck' dans 'long-neck John', car les deux entrent en concurrence. Historiquement, la forme collocative [adj.+n] ou [n+n] préposée à un nom (ex: 'rhododacktylos eos': 'rosefinger Eos') est apparue très tôt dans les langues Indo-européennes. Cette structure est motivée par la fonction onomastique et patronymique des langues, d'une part, et d'autre part, par leur fonction taxinomique, en particulier dans le domaine des plantes et des animaux. On peut supposer que très tôt, 'homo grammaticus' a senti le besoin de nommer les plantes, les animaux et les hommes en les distinguant par une partie saillante ou une caractéristique différentielle.

Les formes apposées (à dérivation zéro) furent ensuite concurrencées par des formes adjectivées par suffixation en *-ed* dans le vieil anglais: 'paleface John' et 'a palefaced boy'. Ces dérivés en *-ed* sont devenus productifs en anglais contemporain. La distinction sémantique est assez claire la plupart du temps. Dans ce cas du composé nominal préposé à dérivation zéro, la propriété est inaliénable et permanente, le composé fonctionnant comme un déterminant spécifique: 'eagle-eye Joe' par exemple est une façon de nommer quelqu'un, par rapport à une

---

[5] *June 13-A beautiful instance of inscape sided on the slide, that is/ successive sidings of one inscape, is seen in the behaviour of the flag flower from the shut bud to the full blowing* [...] (JP, 211)

caractéristique que la société lui reconnaît. Ce sont ces syntagmes qui produisent les bahuvrihis ou exocentriques: 'pale-face men' ou 'palefaces'.

Le parasynthétique, par contre désigne une caractéristique saillante perçue au moment de l'énonciation et le *-ed*, plus qu'un suffixe est d'abord et surtout un morphème grammatical qui marque une intégration contextuelle des sèmes: 'a red-cheeked woman came along...', [red-cheek-woman] sont intégrés dans une vision globale. Evidemment, si la relation [red+cheek] devient plus qu'une association fortuite, c'est-à-dire qu'elle crée une collocation par récurrence, il y a de fortes chances pour qu'elle soit lexicalisée. C'est le cas de centaines de parasynthétiques qui trouvent une place permanente dans le dictionnaire. La lexicalisation est une phénomène culturel et non pas linguistique. Si 'short-sighted' et 'low-spirited' sont des mots du dictionnaire, c'est parce qu'il y a des déprimés et des myopes en quantité remarquable dans la communauté linguistique.

3) Sémantique des parasynthétiques

La plupart de ces parasynthétiques - surtout ceux du type {[nom+nom]-ed} - présentent un glissement métasémique: 'hare-brained' ne signifie pas littéralement 'having the brain of a hare', mais implique une visée métaphorique du syntagme {hare-brain}, vu le caractère non-référentiel de la racine modificatrice[6]. La grande majorité des parasynthétiques impliquent une relation méronymique[7] entre la base B du composé dérivé et le nom qu'il modifie: 'a pot-bellied parson' (A-B C: B is a part of C). D'une manière générale, C et B sont toujours liés par un procès relationnel de possession: 'C has B': *a candy-coloured river* = the river has a colour (like that of candy).

4) Les parasynthétiques hopkinsiens

Il est nécessaire de noter d'emblée que ces synthèmes sont caractéristiques du genre poétique en général; l'originalité hopkinsienne de ces épithètes homériques est moins marquée que dans d'autres catégories de composés. Le corpus inclut deux types de parasynthétiques: [adj.+nom] et [nom+nom]. Le second type est plus complexe comme *beak-leaved* (ou *beakleaved*) qui inclut méronymie et métaphore et nous étudierons dans un premier temps ces structures composées.

---

[6]Igor Mel'cuk, *Cours de morphologie...*, 95.

[7]P.H. Matthews, *Oxford Concise Dictionary of Linguistics* (Oxford: OUP, 1997) 223.

4.a) le type [(nom+nom)-ed][8]

4.a.i) Syntaxe

Ces formes se trouvent en fonction épithète, ce qui est leur place canonique. Il y a un syntagme atypique dans "The Wreck of the Deutschland" où deux parasynthétiques sont attributs:

My heart but you were dovewinged, I can tell,
Carrier-witted, I am bold to boast, [...].
("The Wreck of the Deutschland", 3)

La place de ces deux structures est stylistique: elle permet à l'auteur de mettre en relief la métamorphose soudaine de son cœur en colombe, face à la terreur que lui inspire Dieu. *My dovewinged, carrier-witted heart* impliquerait un état pré-construit, qui occulterait l'effet éclair de la transformation du sujet (*flash from the flame to the flame*). Le choix stylistique est déterminant. Hopkins se rappelle ici sa conversion, ce moment précis où sa vision du monde devint christocentrique. L'image traditionnelle de la colombe symbolisant l'esprit devient originale quand elle incarne ici le changement brutal du cœur du converti qui soudainement déploie des ailes et se dote de l'infaillibilité de l'oiseau migrateur pour s'élancer vers la flamme christique et s'élever comme un faucon vers un état de grâce plus serein. *Dovewinged* et *carrier-witted* représentent le moment pivot dans la vie de Hopkins où il rencontre le Christ, après avoir tremblé devant Dieu tout-puissant. Leur position rhématique est particulièrement appropriée à l'effet de renouveau ou renaissance (dans les eaux baptismales en fureur de la mer du Nord) et aucun autre point d'insertion sur l'axe syntagmatique n'aurait eu un tel effet.

L'autre insertion non-canonique concerne *V-winged*, un parasynthétique idéographique qui figure dans le fragment "The Woodlark":

[...] *And after that off the bough*
Through the velvety wind V-winged
To the nest's nook I balance and buoy
With a sweet joy of a sweet joy, [...].

[8]D'un point de vue orthographique, Hopkins hésite parfois entre 'compounding' et 'hyphenation' quand il y a plusieurs versions manuscrites. Par exemple, *beak-leaved* (MS, plate 476) et *beakleaved* (MS, plate 577). dans les manuscrits de la main de Bridges ('The Wreck of the Deutschland'), on lit *dove-winged* (Plate 232) et *dovewinged* (plate 233).

La place ici est motivée par le jeu consonantique et assonantique de [v/v/i/w/in//v/i//w/in] influencé par les rimes internes complexes de la poésie galloise (le poème date de Juillet 1876, le début d'une période prolifique que Hopkins appelait *My salad days, my Welsh days*[9]). *V-winged* est antéposé à *I*.

4.a.ii) Prosodie

Les parasynthétiques sont accentués sur le deuxième mot (la base modifiée) et portent un accent lexical secondaire sur le premier mot (le modificateur). L'accent primaire est souvent déplacé sur le premier mot dans le discours spontané quand le nom principal du syntagme reçoit l'accent tonique[10]. Hopkins, en raison de sa technique prosodique abrupte et surprenante, ne tient aucun compte de l'accent lexical et place l'ictus métrique sur des syllables inattendues. Le tableau suivant donne des exemples de l'accentuation des parasynthétiques hopkinsiens et l'on voit que Hopkins ne suit aucune règle en la matière.

beakleaved	**bush**-browed
carrier-**wi**tted	**bee**tle-browed
candycoloured	**lace**-leaved
strawberry-breasted	**star**-eyed
V-winged	**dove**-winged
	dogeared
self-quai**néd**	
silver-sur**féd**	
hoar-hus**kéd**	heart-**fle**shed

En fait, le rythme accentuel de Hopkins réfractaire à la régularité quantitative et syllabique rend difficile le placement de l'accent métrique. Hopkins, conscient de la singularité de son rythme précisait dans les manuscrits la place de l'accent métrique quand celui-ci n'était pas évident (c'est-à-dire souvent). On se souvient qu'une des raisons du refus des éditeurs du *Month*, le mensuel Jésuite, fut précisément la surcharge des marques prosodiques auxquelles Hopkins tenait obstinément.

---

[9] En parlant de "The Sea and the Skylark", Hopkins écrivit: *The sonnet you ask about is the greatest offender in its way that you could have found. It was written in my Welsh days, in my salad days, when I was fascinated with cynghanedd or consonant-chime, and as in Welsh englyns, 'the sense', as one of themselves said, 'gets the worst of it'; in this case it exists but is far from glaring.* (LI, 163). Hopkins était prêt à sacrifier la clarté sémantique d'un passage au profit de la prosodie et de l'acoustique.

[10] '[...] the stress on a final stress compound tends to move to the preceding syllable if the following word begins with with a strongly stressed sylable.' Peter Roach, *English Phonetics and Phonology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998) 100.

La fonction prosodique des composés (de ce type comme de tous les autres) s'esquisse dans un vers *sprung* à 8 accents qui se casse à la césure en deux tétramètres:

Only the ***beakleaved boughs dra****gonish*| ***da****mask the* ***tool****smooth* ***bleak*** *light;* ***black,***\

Le parasynthétique permet d'accentuer, donc de mettre la 'systole' mélodique sur les unités lexicales, sans qu'interviennent des mots grammaticaux. Un segment tel que *the boughs dragonish with leaves like beaks* lui aussi porte 4 accents mais est moins tendu parce que les syllabes faibles introduisent une pulsation plus balançante. Le *sprung rhythm* de Hopkins est proche d'une arythmie. En fait, l'utilisation des composés ou des locutions synthétiques est une composante de la syntaxe elliptique de Hopkins: elle permet d'occulter les morphèmes grammaticaux et les opérations syntaxiques qu'ils expriment. On est dans une langue lexicale pure où le sens est porté essentiellement par les mots qui se font écho sans l'aide de mots-outils (cf. le premier vers formé de sept adjectifs juxtaposés dans "Spelt from Sybil's Leaves"). Comme le démontre le vers cité, les quatre spondées de la première césure n'impliquent pas une rapidité de récitation; au contraire, lorsqu'ils sont lus avec un rythme lent et pondéré, la qualité incantatoire du poème devient alors palpable[11] .

4.a.iii) Morphologie

Les techniques de formation sont plus complexes qu'il n'y paraît. Une majorité comprend celles fondées sur une ressemblance entre les référents des deux termes du parasynthétique (métaphore simple):

Composé	Glose explicative
Beakleaved boughs	Boughs with leaves (shaped) like beaks.
Lace-leaved fumitory	Fumitory with leaves (shaped) like lace.
Scroll-leaved flowers	Flowers with leaves (shaped) like scrolls.
Star-eyed throstle	Throstle with eyes (shining) like stars.
Stawberry-breasted[12] *throstle*	Trostle with a breast (coloured) like a strawberry.
V-winged woodlark	A woodlark with wings (shaped) like a V.
Bush-browed billow	The billow has brows (looking) like a bush.

[11]Hopkins donne des conseils de lecture dans une lettre à Bridges: *Of this sonnet above all remember what applies to all my verse, that it is, as living art should be, made for performance, and that its performance is not reading with the eye but loud, leisurely, poetical (not rhetorical) recitation, with long rests, long dwells on the rhyme and other marked syllables, and so on. This sonnet shd be almost sung: it is most carefully timed in tempo rubato.* (LI, 246).

[12] Cf. 'Stay, ruby-breasted warbler, stay [...]'. John Keats, *The Complete Poems*, 48.

On constate que tous ces composés qualifient des phénomènes naturels et leur attribuent une essence ou un *inscape*, par le biais d'une configuration formelle ou géométrique: *lace, scrolls, stars, strawberry, V.* L'intérêt de Hopkins pour la structure formelle des choses ressort fortement dans ces composés où les deux racines partagent une similitude de forme. Ces structures sont comme des coups de pinceau visuel et relèvent d'un art où le poète peint les choses avec les mots. L'étude du lexique hopkinsien et des mots composés (qui forment un glossaire spécial de ce lexique) tend à démontrer que l'art poétique de l'auteur est - au niveau apparent - un art visuel, un art d'illustrateur. Les parasynthétiques, par exemple, sont des signes linguistiques qui font surgir des visions[13], ils suggèrent l'image dans son expression la plus simple: une représentation mentale schématique, par le biais du transfert métaphorique. La forme en V de l'alouette en vol, la gorge fraise et l'œil étoile de la grive, le bec crochu des feuilles, le dentelé de la fumeterre relèvent d'abord du sketch de l'illustrateur animalier ou botanique et ne visent pas un réalisme photographique.

Parmi les graphiques ou descriptifs, un composé parasynthétique référentiel non-métaphorique reste plutôt énigmatique: *self-quained.* La structure est issue d'une forme obsolète *quain* modifiée par un nom *self. Quain* est souvent utilisé dans les écrits en prose du poète (JP). Le mot apparaît à l'occasion de l'excursion de Hopkins dans les Alpes en 1868; il est appliqué aux arbres, à la constellation Cassiopée et surtout aux paysages (*scapes*) alpins. *Quain* dénote les arêtes ou les angles des roches, comme l'explique Raymond Schoder: 'Quain is for quoin (=coign): an external angle of a wall, corner [...]'[14]. Mais si le sens général de 'coin', 'encoignure', 'carne' ou 'brisure' est évident dans *quain*, son concept relève de l'archisémème[15], de 'angle' dans le sens géométrique de 'ligne brisée'. En fait, la notion hopkinsienne tant débattue d'*inscape* peut parfaitement s'analyser par référence à la notion lexicologique de 'archisémème' alliée à la géométrie.

Mais pourquoi cet appel à une forme obsolète de 'quoin' ou ce remodelage phonique de 'quoin' à *quain*?. Le mot 'quoin' est du registre de la maçonnerie et désigne l'angle d'un mur . Il vient du français 'coin' et fut diversement orthographié, 'quain' étant une des graphies du mot au 17ème siècle. Dire que Hopkins refusait l'emprunt direct du français serait exagéré (sa prédilection pour les mots anglo-saxons n'allait pas jusqu'à l'absurde). Le choix de *quain* est d'autant plus étrange que Hopkins se défiait des mots archaïques, miel des poètes parnassiens. Il est possible que le perfectionnisme référentiel hopkinsien ne se satisfit pas de 'quoin' qui ne traduisait que l'aspect angulaire des roches, sans connoter leur aspect varié, insolite, singulier

---

[13]Pris ici dans le sens non-mystique du terme.

[14]Dans: Norman Weyand, *Immortal Diamond...*, 215.

[15]Voir Jean Tournier, *Structures lexicales de l'anglais*, 24.

(*counter, original, spare, strange...*[16]). *Quain* serait alors un amalgame de 'quaint' et 'quoin', une réduction morphosémantique qui est tout à fait compatible avec la tendance connue du poète à la surcharge sémantique.

Le construit *self-quained* - traduit 'self-équarris' par Mambrino[17] - demande une acrobatie syntaxique pour expliciter son sens par périphrase. Il est nécessaire de donner à *self* une fonction d'adjectif classifiant synonyme de 'individually-distinctive': les roches aux carnes singulières. Ces roches qui bordent la rivière (il s'agit de la Hodder dans "Epithalamion") offrent toutes des schèmes visuels anguleux, des brisures et vives arêtes, mais aucune n'est semblable à une autre. C'est la vision systématique du monde de Hopkins qui transparaît dans le composé, que l'on pourrait caractériser de vision de la géométrie du singulier. Cette façon hopkinsienne d'interpréter les données de l'expérience ressort dans son vocabulaire: *brilliancy, starriness, margarettings, frettings, veinings, quaining, scaping, burling, flix, pieing, dappling* etc... Ce mode de représentation est encore plus évident dans les construits du type *dapple-eared* ou *frailest-flixed*. Il ne faudrait pas cependant mettre Hopkins le poète sur le même pied que son frère, l'illustrateur populaire Edward Hopkins. G.M Hopkins atteint des couches sémantiques qui dépassent largement le cadre du dessin avec les mots.

Le formel a souvent un sens surréel. La feuille (*scroll-leaved flowers*) comme moule ou matrice générant des images plus ou moins fantasques n'a d'égal que les nuages hopkinsiens, qui eux aussi fonctionnent comme de pâtes à modeler par l'imagination. La métamorphose des images prend la forme d'une procession surréelle dans : *In that sight/ Storm flakes were scroll-leaved flowers, lily showers -sweet heaven was astrew in them* ("The Wreck of the Deutschland", 21). Les flocons de neige tombent en pluie de lis au feuillage qui s'enroule comme du parchemin. Comme toujours, Hopkins allie la vision scientifique à la vision surréelle. Van Noppen note:

> The petals of lilies are partly curled up like a scroll of paper. Most varieties of the lily have dark spots on the inside of the petals, spreading from the base, which makes them resemble scrolls even more (cf. OED, Scroll, sb., 1: A roll of paper or parchment, usually one with writing upon it). In the sonnet "Duns Scotus's Oxford", Hopkins spoke of the "dapple-eared lily", in which the compound adjective also refers to the spots on the petals[18].

Les commentateurs de Hopkins sont évidemment attentifs à la précision des images hopkinsiennes; ils sont hypnotisés par les qualités ruskiniennes de son écriture et, s'ils y voient la symbolique chrétienne, ils n'entrent pas dans l'imaginaire ou le monde surréel du poète par

---

[16]"Pied Beauty".

[17]Jean Mambrino, *Grandeur de Dieu...*, 75.

[18]Leo Van Noppen, *The Wreck of the Deutschland...*, 120.

peur de s'y perdre. La science de l'aspect n'est qu'une dimension de la poétique hopkinsienne. Dans *scroll-leaved*, elle est relativement simple parce que conventionnelle: les fleurs de neige tempétueuses sont autant de messages du divin que le poète et sa sœur la nonne du Deutschland savent décoder. La géante entreprise poétique de l'ode s'annonce clairement comme un vaste déchiffrage du monde comme parole divine. La Nonne, le Daniel victorien, sait lire le signe dans la tempête, sait lire la nuit insondable:

> *There was a single eye!*
> *Read the unshapeable shock night* [...].
> "The Wreck of the Deutschland", 29

Un cas particulier concerne l'étrange *wimpledwater-dimpled face* (i.e. dimpled face like wimpled water). Un visage aux fossettes fait surgir l'image du mouvement ondulant de l'eau. La métaphore s'inscrit dans un système de pensée hopkinsien qui associe l'eau à la beauté éphémère de la jeunesse et va plus loin qu'un simple sketch au fusain. On serait tenté de réagir en biographe en établissant une correspondance entre l'idéalisation de Digby Dolben (un jeune homme, ami de Hopkins, mort noyé[19]) et la métaphorisation de la beauté noyée dans les eaux. L'onde éphémère, les eaux mortifères et le corps physique forment un nœud dans l'imaginaire du poète:

> *They could tell him for hours, dandled the to and fro*
> *Through the cobbled foam-fleece* [...].
> ("The Wreck of the Deutschland", 16)

> *They say who saw a sea-corpse cold*
> *He was all of lovely manly mould,* [...].
> ("The Loss of the Eurydice")

> [...]. *Her head,* | *sheared from her shoulders, fall,*
> *And lapped in shining hair,* | *roll to the bank's edge; then*
> *Down the beetling banks,* | *like water in waterfalls,*
> *It stooped and flashed and fell* | *and ran like water away.*
> ("St Winefred's Well")

---

[19]Les biographes généralement insistent sur le choc émotif que la noyade du poète mystique Dolben a opéré sur Hopkins.

[...] *The fine, the fingering beam*
Their young delightful hour do feature down
That fleeted else like day-dissolvèd dreams
Or ringlet-race on burling Barrow brown[20].
("On the Portrait of Two Young Beautiful People")

He leans to it, Harry bends, look. Back, elbow and liquid waist
In him. [...].
("Harry Ploughman")

[...], *how the boys*
With dare and with downdolfinry and bellbright bodies huddling out,
Are earthworld, airworld, waterworld torough hurled, all by turn and turn about.
("Epithalamion")

D'autres structures composées présentent des allégories plus complexes. Hopkins superpose deux visions, celle d'un naturaliste et celle d'un visionnaire mystique[21]. Les parasynthétiques qui suivent décrivent des phénomènes religieux dont le symbolisme est culturellement codé. Les parasynthétiques symboliques bibliques renvoient à des notions religieuses condensées: *carrier-witted heart*, *dove-winged heart* et *heart-fleshed...Miracle-in-Mary-of-flame*. Le composé est métasémique par rapport au noyau nominal: les ailes de colombe du cœur du converti symbolisent son désir christocentrique, un désir voyageur infaillible et le Miracle du Saint Esprit en Marie est devenu chair. Au niveau de la représentation, ce type est plus abstrait, il tient d'une technique descriptive où un sème animé est attribué à l'inanimé.

Heart-fleshed est tout à fait simple au niveau du sens théologique. Comme *mid-numbered He* ou *three-numbered form* qui renvoient au mystère de la Trinité; *heart-fleshed* renvoie au mystère de l'incarnation. Mais c'est un composé atypique au niveau de sa forme

---

[20]La beauté éphémère des jeunes gens est suggérée par les petits tourbillons sur la Barrow (rivière irlandaise).
[21]Le détail visuel réaliste qui se lit aussi comme symbole religieux est caractéristique de l'art préraphaelite. En parlant du tableau "The Hireling Shepherd" (1851-2) de William Holman Hunt, Tim Barringer note:
"[...] this strikingly naturalistic image is clearly not solely an exercise in observing the natural world and the inhabitants of the countryside. It is elaborately charged with meaning, often expressed through a symbolic language akin to that of 'The Girlhood of Mary Virgin' [...] As 'The Hireling Shepherd' demonstrates, even the most apparently naturalistic Pre-Raphaelite image can simultaneously operate at a symbolic level."
Tim Barringer, *The Pre-raphaelites: Reading the Image* (London, The Everyman Art Library, 1998) 11.

linguistique. Il n'y a pas d'exemple lexicalisé sur lequel ce composé peut être formé par analogie (sauf si l'on considère *flesh* comme un verbe). On peut donc le considérer comme une création morphosémantique hopkinsienne. Sa forme est due aux contraintes prosodiques du vers où il se situe:

> *Now burn, new born to the world*
> *Double-natured name*
> *The heaven-flung, heart-fleshed, maiden-furled*
> *Miracle-in-Mary-of-Flame*, [...].
> ("The Wreck of the Deutschland", 34)

A première vue, Hopkins a inversé les racines de *flesh-hearted*[22] pour établir un parallélisme allitératif avec *heaven-flung*. Hopkins torturait la syntaxe pour la faire chanter. Le jeu phonétique des quatre formes synthétiques de ce vers est manifeste. On peut aussi interpréter le composé *the heart-fleshed Miracle* comme la forme synthétique de 'the Miracle with a fleshed heart'. La transposition acrobatique de 'with a fleshed heart' à *heart-fleshed* est tout aussi atypique que l'inversion des racines *flesh-hearted / heart-fleshed.* La contrainte d'ordre des composés anglais demande que le premier mot modifie le second qui est lui-même un méronyme du nom principal. Hopkins ici inverse le rapport et se rapproche de l'ordre français: *coeur incarné.*

La dernière façon d'analyser la forme est de considérer *flesh* comme un nom converti en verbe et *heart-fleshed* comme un synthétique passif, parallèle à *maiden-furled*: *heart-fleshed...Miracle = The Miracle was fleshed in a heart.* Dans ce cas, le locatif *heart* renvoie plutôt au cœur de Marie, parce qu'un parallélisme de structure favorise un parallélisme de sens (*heart-fleshed, maiden-furled → the heart of the maiden*). Milroy adopte une analyse similaire, mais diffère sur le sens: 'This phrase as a whole is then premodified: the Miracle is flung from (or by) heaven, fleshed in the form of a heart and furled in a maiden.[...][23].' Milroy pense sans doute au Sacré Cœur de Jésus[24], thème qui inspira à Hopkins un sermon mémorable[25].

---

[22]Les lexicalisés de ce type sont courants: *stone-hearted* peut être la matrice analogique de nombreux composés fantaisistes:ex. 'a rubber-hearted doll'. La forme *flesh-hearted* n'est pas nécessairement tautologique, elle est implicitement mise en contraste avec *Sacred Heart.*

[23]James Milroy, *The language of....*, 212.

[24]Pour Hopkins le Sacré Coeur est une métonymie pour le corps du Christ: *Nay we we call a man a warm heart, the very word, a large heart and the like: it is the man we mean and not his heart only. So when we say the Sacred Heart it is of Christ himself we are thinking and not of his heart only.*[...]. (SD, 102)

[25]SD, 100-4.

4.b) le type [(adj+nom)-d]

Ces synthèmes sont connus en stylistique sous le nom d'épithètes homériques que Hopkins le helléniste connaissait bien. Gardner[26] détecte l'influence de Shakespeare, Keats et Tennyson dans les épithètes composées de Hopkins et reconnaît que - chez Hardy par exemple - ces épithètes poético-descriptives peuvent dégénérer en 'terse and metrically convenient prose statements without a trace of verbal magic'[27]. Hopkins n'utilise jamais des tournures poétiques d'une manière mécanique ou conditionnée.

4.b.i) Morphologie

Nous passerons rapidement sur ceux qui ne présentent aucune originalité au niveau de leur morphologie. *Big-boned, barrowy-brawned, bushy-bowered, crimson-cresseted, dapple-eared, deft-handed, double-natured, five-lipped, five-lived, fresh-leaved, heavyheaded, lighhanded, three-numbered* sont canoniques dans leur formation et leur intérêt est surtout sémantique. La plupart évoque le thème du corps cosmique. Certaines formes peuvent être ambiguës: *hoar-husked, silver-surfed, candy-coloured,* seront traités comme des [adj+nom], car leurs premiers termes sont des adjectifs dénominaux qui renvoient à des couleurs plutôt qu'à la substance. Quelques parasynthétiques hopkinsiens présentent une singularité: la surcomposition par gradation de l'adjectif modificateur. La surcomposition hopkinsienne exploite la possibilité - au moins théorique - de mettre l'adjectif modificateur au comparatif ou au superlatif avec ajout ou non d'un complément:
{[*brown-as-dawning*][*skin-n*]}*-ed*
[*clearest-selv*]*-ed*
[*frailest-flix*]*-ed*
[*ruder-round*]*ed*
[*rarest-vein*]*-ed*

4.b.ii) Sémantique

Nous classerons les adj+nom+ed en deux classes: les descriptifs et les métaphoriques sous-tendus par une fantasmatique originale, celle du paysage surréel hopkinsien. Comme nous l'avons vu, la catégorie des noms composés illustre également ces deux classes. Les descriptifs-référentiels sont les moins intéressants:

Big-boned

Candy-coloured

---

[26]W.H Gardner, *Gerard Manley Hopkins. A study...*, Vol.1, 126.
[27]Ibid.

Deft-handed
Double-natured
Else-minded
Frailest-flixed
Lighthanded
Mannerly-hearted
Rarest-veinéd
Ruder-rounded
Silver-surfed
Three-numbered

Un certain nombre d'entre eux font appel à des symboles religieux que les exégètes hopkinsiens ont déjà commentés. *Double-natured* renvoie à la nature humaine et divine du Christ, *three-numbered* à la trinité. *The rarest-veinéd unraveller* décrit Duns Scotus, 'the subtle Doctor[28]', comme il est appelé par les philosophes. *Rarest-veined* ('of the rarest vein' où *vein* est une métaphore pour 'talent') reformule 'subtle'. Le composé peut aussi renvoyer au principe scotiste de l'inviduation et qualifier *realty*. *Of realty the rarest-veined unraveller* [...] est souvent commenté comme si le composé était épithète de *realty* au lieu de *unraveller*:

> He goes on to describe the contributions of Scotus, the Subtle Doctor, to philosophy and theology. In philosophy, his metaphysical insight was devoted to unravelling the intricate veins of reality by means of the celebrated "distinctio formalis a parte rei" [...].[29]

> The realty which Scotus unravelled refers to the philosophical doctrine of 'Realism', [...], Duns Scotus taught that the essence of individuals, which included particular universals, had in addition something specific to themselves which was also 'real'.[...]. Scotus unravelled the great chain of being into the finest strands or veins. [...]. In his understanding of the subtleties of the infinite variety among essences, Scotus seemed to outvie even the great thinkers of Greece - Plato or Aristotle.[30]

Frailest-flixed et *silver-surfed* sont typiques du lexique hopkinsien. *Flix* est un mot propre au lexique mental de G.M Hopkins. Par recoupement avec une phrase datée du 2 août 1867 du journal: *blown-flix feather clouds*, on devine que *flix* désigne la structure d'une plume (ou d'un flocon) vue au microscope semblable à une inflorescence paniculée. Hopkins se serait

---

[28]La contribution de Duns Scotus ne se limite pas à ses écrits infiniment complexes voir illisibles. Son nom est désormais lexicalisé et désigne un individu obtus: 'a dunce'.
[29]Peter Milward, *A Commentary on the Sonnets of G.M. Hopkins* (Chicago: Loyola University Press, 1969) 70-1.
[30]N.H. MacKenzie, *A Reader's Guide...*, 113.

passionné pour la théorie de la structure moléculaire des éléments qui détermine l'apparence ou l'*inscape* des substances[31].

Hopkins était également fasciné par les vagues, l'écume et les mouvements aquatiques. Avec l'observation des nuages, des arbres et des fleurs, l'eau, en particulier sous forme d'écume retenait l'attention du Jésuite dans ses carnets jusqu'à ce que ceux-ci soient relayés par l'écriture poétique. Ces 'waterscapes' concernent pour la plupart les brisants ('surf') ou la crête des vagues ('combs'), c'est-à-dire les détails infimes des phénomènes (comme il aimait décrire les extrémités des branches : *sprays* ou les veinures des feuilles: *veinings*). Comme beaucoup de composés, la genèse de *silver-surfed* se rencontre partiellement dans une entrée du journal de 1873[32] : *Aug. 9-* [...] *I saw the waves to seaward frosted over with silver surf.*[...]. *Silver-surfed cherry* reprend l'image de *frosted over with silver surf*; les reflets sur la cerise sont semblables à un glacis argenté. L'image est encore une fois plus facilement visualisée qu'explicitée: la traduction du composé est impossible sans recours à la périphrase. Sa forme synthétique prouve - si ce n'était pas évident - qu'il renvoie à un concept globalisé et que toute tentative de le développer grammaticalement et sémantiquement ne peut être qu'un subterfuge didactique pour comprendre la technique créative de Hopkins, comment ses lexies complexes sont formées et motivées. Et on sait qu'en réveillant le génie dans la bouteille, on tue un peu la magie du processus.

Silver-surfed comme *hoar-husked rocks* n'est plus tout à fait descriptif, il est déjà métaphorique dans son association d'images disparates et inaugure la série des composés qui nous mènent au paysage surréel hopkinsien. A première vue, l'image présentée dans *hoar-husked* est celle de roches de couleur grise-blanche. Il est également possible que *hoar* renvoie à l'aspect poli et luisant des roches équarries par le temps, ce qui apparemment a influencé Jean Mambrino dans sa traduction de *hoar-husked* par 'blocs...lisses-lustrés'[33]. *Hoar* (pour 'hoary' et de 'haar' 'blanc') suggère également 'vieux' ou 'vénérable' et *husk* une coque, comme une enveloppe protectrice. "Epithalamion", le poème où figure *hoar-husked*, fut initialement conçu comme une allégorie: les arbres, fleurs et fougères devaient devenir les invités de la noce (Hopkins mit un terme à son épithalame dès lors qu'il commença de donner les clefs de l'allégorie et le poème reste une évocation surréelle d'une baignade estivale). Dans ce même

---

[31]Hopkins avait raison d'observer les choses les plus minuscules. Aucun flocon de neige n'est semblable à un autre. Chacun est constitué d'au moins 10^{10} molécules d'eau et chaque arrangement est unique.

[32]Les actes d'observations minutieuses effectuées au cours des dix années précédant la reprise de l'activité poétique ont nourri la créativité de Hopkins. Tous les mots que l'on associe au lexique hopkinsien apparaissent dans le journal: *coil*, *flix*, *dapple*, *comb* etc.

[33]Jean Mambrino, *Grandeur de Dieu*..., 75.

registre allégorique, l'image rappelle un peu *In silk-ash kept from cooling* ("Morning, Midday and Evening Sacrifice") qui décrit les têtes chenues des hommes assagis par les années.

Une autre explication serait de rapprocher *hoar* du sens shakespearien de 'mouldy'[34], même si Shakespeare utilise le mot avec une connotation péjorative. Les roches bordant les rivières sont souvent drapées de mousses verdâtres. En fait, Hopkins tout simplement rend l'aspect des lichens qui couvrent les vieilles roches par *hoar*, car il emploit souvent ce mot pour désigner un voile blanc-gris, luisant ou non (*hoary-glow*, *hoar-hallowed*, *hollow hoarlight*, *veil of water hoar*, *hoar green chestnut*[35]). Les lichens ont précisément cet aspect d'enveloppe végétale, d'écale grise-verte et luisante qui recouvre les pierres ou les végétaux. *hoar-husked* est un exemple de plus de la vive métaphore scientifique hopkinsienne.

L'aspect naturaliste de ces épithètes homériques ne doit pas occulter leur sens profond. La récurrence du mot *hoar* dans l'œuvre poétique, connotant l'antique, semble refléter l'attirance de Hopkins pour un âge révolu, un âge d'or ou un passé lointain. Hopkins appartenait à ce groupe de victoriens (Ruskin et les Pré-Raphaelites entre autres) qui s'opposait à l'industrialisation de la société. Chez Hopkins ce passéisme se doublait d'un attitude anti-anglicane qui voyait en l'Angleterre d'avant la réformation. un pays béni de Dieu. Son âge d'or n'était donc pas sentimentalement Pré-raphaelite ou médiéval, mais consciemment pré-protestant. Dans "The Loss of the Eurydice" et "Henry Purcell", Hopkins explique sans ambiguïté que l'Angleterre anglicane est tombée sous le coup de la malédiction divine et que les rois et reines du pays sont des usurpateurs, le véritable roi d'Angleterre, pour Hopkins, c'est le Christ. Les images dans *silver-surfed* et *hoar-husked* sont à la limite du surréel hopkinsien, cet espace de liberté créatrice d'une sensibilité moderne. Comme toutes les autres formes synthétiques, l'intérêt des parasynthétiques du type [adj+nom+ed] repose essentiellement sur les images ou métaphores complexes qu'elles expriment. Le choix effectué par Hopkins de traduire sa vision de choses par le biais de ces structures compactes est subtilement motivé par leur capacité de suggérer des profondeurs ou des couches sémantiques qui sont plus facilement pressenties qu'analysables.

New-skeined score est idiosyncratique et Hopkins l'a explicité à Bridges. La métaphore évoque le chant de l'alouette qui se métamorphose dans l'air en fils d'écheveau qui se dévide. L'image est extrêmement complexe. La première version fut la suivante:

[...] *I hear the lark ascend*
With rash-fresh more, repair of skein and score,
Race wild reel round, crisp coil deal down to floor, [...].

---

[34]Onions, *A Shakespeare Glossary* (Oxford: OUP, 1986) 131.

[35]Voir R.J. Dilligan, T. Bender, *A Concordance to the English Poetry of Gerard Manley Hopkins* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1970)

(MS: plate 302)

> Repair means the same thing, renewal, resumption. The skein and coil are the lark's song, which from his height gives the impression (not to me only) of something falling to the earth and not vertically quite but trickingly or wavingly, something as a skein of silk ribbed by having been tightly wound on a narrow card or a notched holder or as fishingtackle or twine unwinding from a reel or winch: the laps or folds are the notes or short measures and bars of them. The same is called a score in the musical sense of score and this score is writ upon a liquid sky trembling to welcome it [...] [36]

Dans la version révisée *repair of skein and score* se condense en *new-skeined score*. On voit la technique de Hopkins dans ses phases de composition lexicale: *repair of skein and score* → *renewal of skein and score* → *new skein and score* → *new-skeined score*. C'est par réduction morphologique progressive du syntagme nominal d'origine que le composé prend forme. Mais la représentation du chant de l'oiseau imaginé par ce que Hopkins appelle *Fancy's eye*, frappe par son réalisme auditif et son imagination poético-scientifique. Les ondes sonores, périodiquement mais éternellement issues de la gorge de l'allouette descendent en vibrant dans l'air et sont absorbées par le sol. Le chant toujours renouvelé (*new*) est visualisé comme une partition (*score*) écrite ou dévidée comme le fil de soie d'un écheveau (*skein*) ondulant sur le ciel. Si l'on couple cette métaphore avec une représentation graphique d'un chant sur un écran électronique, on obtient une similitude de représentation: la courbe électronique ressemble à un fil ondulant (cf. *wavingly*) dévidé dans un repère orthonormé (*writ upon a liquid sky*), les *laps* or *folds* représentent les périodes de la courbe. L'imagination synesthésique et mathématique de Hopkins sont au service de sa volonté de trouver un ordre (*to law out* selon son expression) dans la nature et s'oppose idéologiquement aux théories victoriennes de la confusion et du chaos cosmiques. On ne peut s'empêcher de penser à Lewis Carroll au pays de l'absurde qui s'oppose au Rev. Charles Dodgson, mathématicien et maniaque de l'ordre.

L'image musicale et architechtonique du chant cosmique rendu visible est surréelle. Elle fascine par l'acuité de la perception qui l'a engendrée et par le surréalisme[37] de l'imagination verbale qui l'a exprimée. Cette métaphore visionnaire du fil musical n'est pas isolée dans le poème, car elle est liée au fil éternel de la création qui s'oppose à la temporalité corrompue de la ville. La cité hopkinsienne est souvent surdéterminée par la féminité négative (voir ci-dessous) et l'oiseau symbolise la virilité impérieuse, comme nous l'avons déjà analysé. On revient toujours aux deux régimes imaginaires fondateurs du paysage surréel hopkinsien:

---

[36]LI, 162.

[37]Nous n'employons pas ce terme tout à fait dans le sens théorique que le mouvement surréaliste français lui a donné, mais dans un sens proche de 'vision surréelle ou hallucinée'.

la virilité, teintée de crainte révérencielle, source du feu créateur et la féminité ambiguë, dévalorisée, dénigrée mais vitale pour que l'inspiration soit féconde.

Clearest-selved spark est une surprenante image pyrologique. Cette image est plus évidente à commenter parce qu'elle correspond à l'expression poétique d'un passage théologique de Hopkins: ce qui revient à dire qu'un composé poétique peut en trois mots résumer un paragraphe argumentatif:

> [...] human nature, being more highly pitched, selved, and distinctive than anything in the world, can have been developed, evolved, condensed, from from the vastness of the world not anyhow or by the working of common powers but only by one of finer or higher pitch [...].[38]

Ce passage en prose glose le poétique *clearest-selved spark*. Le Dieu forgeron (un *Felix Randal* divin) fit jaillir la nature humaine en frappant sur l'enclume du monde, l'homme-étincelle est aussi étincelant qu'éphémère: une poussière de flamme[39] dans l'éternité. La créature, comme la création artistique, c'est *the fire i' the flint* shakespearien[40]. D'ailleurs dans le sonnet, *his firedint* est une métaphore pour l'œuvre d'art qui, imitant faiblement le feu du mont Sinaï, grave dans la mémoire des hommes une empreinte vite effacée par le temps: Hopkins ne croyait pas à l'immortalité[41] du poème, parce qu'il était en conflit avec l'acte créateur, étincelle de l'inspiration, pâle lueur du feu céleste, mais dangereuse. Hopkins était angoissé par la flamme créatrice en lui et cherchait sans cesse à la sanctifier[42] parce qu'il la pressentait équivoque.

Les images surréelles concernent surtout le corps cosmique: *brown-as-dawning-skinned*, *dapple-eared lily*, *five-lipped campion clear*, *five-lived and leaved favour*, *heavyheaded* et *fresh-leaved dogrose down his cheeks*. Cinq d'entre eux comportent une métaphore qui fusionne catégorie humaine et catégorie végétale. Dans *brown-as dawning-skinned*, c'est dans le complément de l'adjectif que se trouve la métaphore et non pas dans le composé *brown-skinned*. Il est fort probable que cette image de la peau du marin brunie comme l'aurore en appelle une autre: celle de l'aube mystique. Le matin, la ou les couleur(s) de l'horizon au soleil levant et le divin sont rassemblés dans un agrégat sémique ('a compound'

---

[38]SD, 122-3.

[39]Louis Aragon utilise la même image pour les poètes disparus: 'Etoiles poussières de flammes ...' ("Les Poètes").

[40]Seamus Heaney, *The Fire i' the Flint: Reflections on the Poetry of Gerard Manley Hopkins* (London: Oxford University Press, 1974)

[41] Malgré l'expression *an immortal song* dans son poème-testament. L'adjectif *immortal* appliqué à une activité humaine artistique ne fait pas partie du système de pensée hopkinsien qui tend vers la misanthropie. Selon lui, seul l'homme sauvé par la Passion et la résurrection du Christ peut devenir un diamant immortel, parce qu'il partage la nature éternelle de son sauveur.

[42]Un exemple assez curieux concerne "The Windhover" et sa dédicace *To Christ our Lord*. On sait que Hopkins l'a rajoutée quelque temps aprés avoir écrit le poème, comme une justification a posteriori

dans le sens littéraire comme chimique ou alchimique) dans trois passages poétiques souvent commentés:

(1) *Be a crimson-cresseted east* ("The Wreck of the Deutschland", 35)

(2) *Dapple-dawn-drawn falcon* ("The Windhover")

(3) *Morning, at the brown brink eastwards* ("God's Grandeur")

(4) *Brown-as-dawning-skinned* ("The Loss of the Eurydice")

Hopkins voit toujours un corps cosmique qui transparaît dans la lumière matutinale, que ce soit celui d'un chevalier aérien (*falcon ... riding ... the air*), le fanal pourpre du corps christique ascendant, l'oiseau géant du Saint Esprit qui féconde le monde ou le corps à la peau brune aurore du marin. Nous avons déjà mentionné la fascination mêlée d'admiration pour les avatars cosmiques du corps dans l'écriture de Hopkins et il est inutile de rappeler que Hopkins est le poète de la lumière; le champ lexical des phénomènes lumineux dans les poèmes de maturité se lit comme une leçon de vocabulaire: *flame, starlight, hoary-glow, lightning, belled fire, beacon, heart's light, dazzle, flash, dayspring, brightening, flame-rash, candle clear, shining, whitebeam, flare, piece-bright, daylight, adazzle, gold-vermilion, rainbow, lantern, rich beams, baldbright, sunlight, thunder-purple, trambeams, spark, hornlight, hoarlight, bellbright, shivelight* etc.

Dapple-eared lily est poético-descriptif certes, mais son analyse sémantique n'est pas aussi simple qu'on pourrait le supposer. Les commentateurs survolent rapidement cette forme sans vraiment l'analyser. Milward y voit un symbole: 'the emblem of chastity and an example of pied beauty in nature'[43]. D'un point de vue linguistique, il faut se demander à quoi correspond *dapple*, *ear* et *lily*, ce qui n'est pas du tout évident: les traducteurs, par exemple, ne s'accordent pas sur le sens précis:

Le lys à l'épi tacheté [44]

le lis à la lance tachetée [45]

Le lis à corolle piquetée [46]

On peut s'interroger sur l'intérêt de pousser l'analyse sémantique de *dapple-eared lily*, alors que le sens symbolique du terme est évident pour tous: vestige victorien de la pureté médiévale d'Oxford au temps de Scotus, ville où est né le dogme de l'Immaculée Conception et qui n'était pas encore souillée ou maculée par la pollution industrielle et la pollution morale de l'anglicanisme. Il est nécessaire de pousser l'analyse plus loin, d'abord au niveau sémantique de la représentation ou du réalisme pictural (*word-painting*), puis au niveau sous-

---

[43]Peter Milward, *A Commentary on G.M Hopkins....*, 68.

[44]Michel Leyris, *Gerard Manley Hopkins...*, 100.

[45]G.J Ritz, *G.M Hopkins....*, 151.

[46]René Gallet, *Le Naufrage du Deutschland....*, 67.

jacent de l'imaginaire (*underthought*). *Word-painting* et *underthought* sont des expressions utilisées par Hopkins qui caractérisent les deux profondeurs analytiques des composés poétiques hopkinsiens.

Dapple-eared lily est précisément choisi, car Hopkins, comme son maître Duns Scotus est aussi *of realty the rarest-veinéd unraveller* de la poésie victorienne. Cette fleur qui pousse au bord de la Tamise (l'Isis pour les Oxoniens) fait partie des nombreuses variétés de lilium et Hopkins pense à la variété de lys blanche à corolle moucheté de points rouges. D*apple-eared lily* correspond au niveau de son *inscape* et de sa symbolique au *lilium speciosum*, la fleur aux lobes (*ear*) blancs mouchetés de sang (*dapple*). Ce lys à la robe blanche qui semble éclaboussée de gouttelettes de sang nous amène au niveau de l'imaginaire.

La symbolique chrétienne de *dapple-eared lily* est celle developpée par Hopkins dans "Rosa Mystica" (la vierge Marie):

> *What was the colour of that blossom bright? -*
> *White to begin with, immaculate white.*
> *But what a wild flush on the flakes of it stood*
> *When the rose ran in crimsonings down the cross-wood*!

Dapple-eared lily est un avatar de la rose mystique. La symbolique sous-jacente du blanc et du rouge est en harmonie avec le thème apparent du poème dédié à Duns Scotus qui fut l'apôtre médiéval de la vierge Marie.

Une autre symbolique - moins évidente et plus subversive - est introduite par la fleur rouge-blanche. Dans l'imaginaire hopkinsien, La ville d'Oxford se métamorphose en femme et elle est décrite comme un corps vierge, androgyne ou angélique, qui devient une prostituée victorienne qui contamine la nature voisine. La structure lexicale fantasmatique de *dapple-eared lily below thee, encounter, base skirt, sours that neighbour-nature, grey beauty, grounded in, graceless growth* et *confounded* ne peut échapper à un lecteur qui cherche à suivre le fil métaphorique de la pensée sous-jacente, sans faire violence au texte. Il faut être attentif aux symboles: *ear* (cavité), *lily* (virginité), *skirt, growth* (parturition ici monstrueuse). Oxford s'est prostituée au progrès industriel et à l'anglicanisme et contamine sexuellement la nature qui l'entoure: *base skirt, sours nature, graceless growth, confounded rural keeping,* renvoient à une relation sexuelle entre la ville prostituée et la faune et la flore qui engendre les monstres des banlieues urbaines. *Confounded* est d'ailleurs pris dans un sens étymologique f'use together' et 'consume', comme si la prostituée se doublait d'une ogresse (référence à la femme de l'apocalypse?). Le poème esquisse les thèmes récurrents du rejet de la féminité qui mène à la corruption et de ses corollaires: le fantasme de l'angélisme (androgynie, virginité) et

l'admiration de la virilité conquérante - souvent équivalente à la violence de la nature et à la vigueur musculaire des héros hopkinsiens. Oxford est la mère de la jeunesse formatrice de Hopkins (appelé, quand il était étudiant, 'the star of Balliol'). Elle est aussi l'épouse anglaise, qui, dans son espace utérin, a engendré l'acte créateur du poète (comme Hopkins l'explique dans "To seem the stranger" et "To R.B."). Hopkins, cependant, essaie de tuer ce passé et de se réfugier dans des valeurs antithétiques: un Oxford médiéval et catholique, maître à penser de l'Europe, dont l'atmosphère (un symbole positif androgyne chez Hopkins qui s'oppose à l'eau féminine négative) le met en union mystique avec Duns Scotus. Ce désir d'élévation baudelairienne est lié à une dénégation de la féminité, une angoisse face à la femme.

Les femmes vierges ou les saintes sont cependant admirées par Hopkins parce qu'elles se rapprochent de l'angélisme androgyne hopkinsien. *five-lived and leaved favour* renvoie au symbolisme du nombre 5: les cinq corps des nonnes noyées sont scellés dans les eaux, formant un motif en quintefeuille rappelant les cinq blessures du Christ. Les corps féminins sont sanctifiés par la mort, ils ne sont plus singuliers et soumis à la corruption, mais deviennent un et abstrait (Hopkins croyait aux motifs immortels, signes divins qui transcendent le temps et que le poète mystique sait déchiffrer). Les seules femmes qui trouvaient grâce aux yeux du poète sont celles qui sont mortes.

Comme *five-lived and leaved favour* et *dapple-eared lily*, *five-lipped campion clear* est aussi une fleur anatomique qui se décline dans un autre blason du corps cosmique hopkinsien: "The furl of fresh-leaved dogrose"[47]. Le visage de l'enfant décrit dans ce poème est peint avec des mots-fleurs. *Five-lipped* décrit les cinq styles de l'organe femelle (la gynécée) de la lychnide diurne (*red campion* aussi appelée *rough-robin*) et *clear* renvoie à l'étymologie de la fleur (lychnis est basée sur 'lux'), la lumière et le mot anatomique *lip*. La synthèse (botanico-symbolico-étymologique) qu'opère un tel syntagme est un tour de force. Au niveau sous-thématique, les fleurs du poème fonctionnent comme un symbole androgyne: pour Hopkins, les fleurs et les enfants sont à la fois mâles et femelles, étamines et pistils, et sont donc bisexués. A l'image du divin, les fleurs et les enfants sont l'union du double, symbole de la perfection et antithèse de la coupure des sexes. La même image de l'enfant-fleur est implicite dans: *The furl of fresh-leaved dogrose* qui est métaphorique par rapport à *cheeks*. La texture et la couleur de la joue du jeune homme sont assimilées ou identifiées à ceux de la corolle de l'églantine rose.

L'image inverse, celle de la plante (l'identifié) qui fait surgir un visage (l'identifiant) transparaît dans [...] *what we lighthanded left...hurling a heavyheaded hundredfold* [...] ("The Leaden Echo and the Golden Echo"). L'image est celle d'un champ d'épis de blé, qui aprés

[47]Poème appelé: 'A word-painting of a young man'. (Paul Mariani, *A Commentary...*, 160)

s'être réveillés comme des enfants, balancent leurs têtes blondes encore lourdes de sommeil (*heavyheaded*) pendant que les hommes dorment. L'image des blés mûrs ondulant (davantage suggérée que représentée), alliée au rythme d'abord anapestique, puis binaire contrepointé (ïambique, puis trochaïque) qui imite le réveil, la marche et le balancement des jeunes têtes d'épis et le jeu de rimes internes fusionne sens et son avec un grande finesse:

Nay, what we had lighthanded left in surly the mere mould
Will have waked and have waxed and have walked with the wind what while we slept,
This side, that side hurling a heavyheaded hundredfold
What while we, while we slumbered.
("The Leaden Echo and the Golden Echo")

Un autre parasynthétique où le naturel transparaît dans le physique se retrouve dans *barrowy-brawned thew* ("Harry Ploughman"). Ici, la synthèse fusionne une image tellurique (*barrow*: un monticule de terre, un tumulus) à une image anatomique (*brawn*: muscle). Harry le laboureur, l'homme tellurique, qui s'unit avec la matière qu'il travaille, figure parmi les archétypes de la littérature universelle, en particulier dans les contes pour enfants. Chez Hopkins, cette imagination est le résultat d'un point de vue idéologique sur le travail humain. Le travail, pour le poète victorien, est salutaire, chaque homme étant prédestiné à un labeur particulier qui fait fusion avec son essence (*What I do is me: for that I came* dans "As kingfishers catch fire"). C'est pourquoi tous les héros hopkinsiens sont des travailleurs sanctifiés par leurs actes manuels:

Now, and seeing somewhere some man do all that man can do,
For love he leans forth, needs his neck must fall on, kiss,
And cry 'O Christ-done deed! So God-made-flesh does too:
'Were I come o'er again' cries Christ 'it should be this'.
("The Soldier")

Une étrange image anatomique fait surgir un géant pis de vache dans un matin brumeux: *down-dugged.* Le passage *The down-dugged, ground-hugged grey / Hovers off* [...]. ("The Wreck of the Deutchland", 26), contient la métaphore védique des 'nuages-vaches'. Les nuages gris et bas sont comme des mamelons gonflés de lait (*dugged* synonyme de 'uddered') et Mackenzie fut le premier commentateur à suggérer que Hopkins tenait (peut-être) la métaphore d'un passage de *The Science of Language* (1864) de Max Müller qui pensait que l'origine des mots était pratiquement toujours métaphorique:

[...] Müller declared that ancient languages are full of poetic '*metaphors, and under the microscope of the etymologist every word almost discloses traces of its first metaphorical conception*'. He drew one illustration from the ancient Hindu Vedas: 'the rain-clouds' are spoken of as cows with heavy udders.[...].[48]

Le problème vient de la nature et la fonction de *down*. Il y a deux écoles: (1) ceux qui pensent que *down* est un nom signifiant 'duvet' et fonctionnant comme un adjectif 'downy', et (2) ceux qui y voit un adverbe avec force verbale:

(1) [49]

MacChesney: downy-breasted billowings of fog.

Mariani: the local gray fog...like some furry animal [...].

Van Noppen: a compound word, consisting of the noun 'down' and the past participle of the nonce-verb 'to dug' meaning: consisting of or resembling downy dugs [...].

Leyris: Le gris aux duveteuses mamelles...

(2)[50]

Milward: The grey mist or fog, lying low over the hills, is compared to a sow with its dugs or udders let down to give milk to its young ones [...].

Phillips: The drooping grey clouds of winter [...].

Gallet et Ritz donnent aussi une valeur verbale à down:

Ritz: Les grises nuées traînant-au-sol-par-la-terre-étreintes...

Gallet: Le gris pis pesant...

Mackenzie et Milroy évitent le problème et interprètent *down* par 'heavy': 'Mammato-cumulus...clouds seen as cow with heavy udders'[51]. Gaurier[52] traduit *dugged* par 'creusé' (confusion entre 'dug' et 'dugged'?). Il n'est pas possible de trancher définitivement entre les différents points de vue, qui d'ailleurs ont chacun leur mérite. *Down* en tant qu'adverbe (partie du discours) et verbe (fonction sémantique) paraît avoir un léger avantage pour deux raisons: l'usage hopkinsien dans d'autres construits similaires et l'influence reconnue du langage de

---

[48]N.H MacKenzie, cité dans: Leo Martin Van Noppen, *Gerard Manley Hopkins. The Wreck of the Deutschland* (Groningen: Riksuniversiteit te Groningen, 1980) 138.

[49]Voir MacChesney (*A Commentary...*, 47), Mariani (*A Complete...*, 65), Van Noppen (*Gerard Manley Hopkins...*, 138) et Leyris (*Gerard Manley Hopkins...*, 85)

[50]Voir Milward (*A Commentary on...*, 122), Phillips (*Gerard Manley Hopkins...*, 340), Ritz (*G.M Hopkins...*, 123) et Gallet (*Le Naufrage du Deutschland*, 46)

[51]Voir MacKenzie (OET, 342) et Milroy (*The Language ...*, 236)

[52]Bruno Gaurier, *Le Naufrage du Deutschland*, 25

Shakespeare sur le poète. Shakespeare a formé 'down-gyved': 'His stockings...down-gyved to his ankles' (Ham 2.1.77) qui signifie, selon Onions: 'hanging down like gyves or fetters'.[53] Dans la même veine , on peut noter 'down-roping': 'The gum down-roping from their pale-dead eyes (H5 4.2.48): 'forming rope-like threads, running down in filaments'[54]. La structure s'applique évidemment bien à *down-dugged...grey*: *grey clouds hanging down like dugs or udders*. Ensuite, Hopkins aime construire des composés avec l'adverbe *down* comme racine modificatrice: *the uproll and the downcarol of day and night...* ("St Winefred") pour la ronde ascendante et descendante des jours et des nuits, *...with downdolfinry and bellbright bodies...* ("Epithalamion") pour la courbe plongeante des dauphins et *down-splinter'd rocks crush'd cottages* ("The Escorial", 1) pour les éboulis de roches brisées en dévalant la pente.

5) Conclusion

Les parasynthétiques, les noms composés transposés en adjectifs, sans être les plus caractéristiques des composés hopkinsiens, sont souvent utilisés par le poète parce qu'ils mettent en jeu des métaphores anatomiques, des échos entre sèmes animés humains et sèmes animés non-humains. Ces structures permettent de mieux comprendre que l'œil clinique de Hopkins se plaît à focaliser les parties du corps où à les faire transparaître en filigrane dans les catégories non-humaines. Les racines modifiées anatomiques sont nettement majoritaires: *Bone; brawn; breast; brow; ear* (2x); *eye; flesh; hand* (2x); *head; heart; lip; mind; skin; vein; wit*. Seuls *wit* et *mind* ne correspondent pas à des catégories concrètes.

D'autres avec des racines comme *skein, vein, quain*, semblent s'attacher à découvrir des schémas géométriques au sein des choses, avec une vision rapprochée, comme si Hopkins observait la nature de très près (une anecdote connue décrit le poète accroupi en train de regarder des grains de sable après une averse[55]). La précision et la minutie des descriptions hopkinsiennes ont bien évidemment été commentées par l'ensemble de la critique et la théorie de Hopkins poète scientifique n'est pas nouvelle. Les fonctions linguistiques des composés-dérivés, par contre, n'ont pas toujours été perçues par les spécialistes de Hopkins. Celles-ci peuvent se résumer en cinq points essentiels:

---

[53]Onions, *A Shakespeare Glossary*, 81.

[54]Ibid., 234.

[55]"Some thirty years after his death [Hopkins's] one old lay brother remembered how he would sprint out of the Seminary building after a shower to stoop down on a garden path and study the glitter of crushed quartz before the water could evaporate. 'Ay, a strange yoong man,' said the brother, 'crouching down that gate to stare at some wet sand. A fair natural 'e seemed to us, that Mr. 'Opkins." Robert Bernard Martin, *Gerard Manley Hopkins. A Very Private Life* (London: Flamingo, 1991) 202.

1. condensation et lexicalisation de l'attribut du nom ('attribut' dans le sens de 'propriété').

2. thématisation et marquage de l'attribut du nom.

3. agglutination par absence de lien syntaxique et présence de lien phonique: démotivation syntaxique et remotivation phonique ou phonesthétique.

4. besoin de transparence des sèmes de l'attribut par opposition à l'opacification et à l'arbitraire du signe de l'adjectif épithète abstrait.

5. re-sémantisation d'un partie du discours (le nom) en procés dynamique par le morphème *-ed*, dynamisation du nom en lui donnant une force verbale. (Chez Hopkins, le lemme du mot est souvent plurifonctionnel).

La condensation et lexicalisation de l'attribut est effectuée par ce qu'on appelle la conversion verticale[56]. Tous ces composés sont en fait des construits qui opèrent un changement de rang (d'où l'expression anglaise 'rank-shift' de la grammaire systémique): un syntagme [*hoar-husk*] vient à occuper le créneau syntaxique d'un adjectif épithète et fonctionne donc comme un mot.. Par exemple, la forme *else-minded* imite le mot morphologiquement et fonctionnellement, c'est une structure que l'on pourrait appeler 'mot-forme' La volonté de créer des mots-formes complexes est sans doute liée au sentiment de marginalité de Hopkins, comme si la création lexicale était fondamentalement une sorte de mise en scène ou dramatisation de son altérité[57].

Un composé se distingue d'un syntagme par l'absence de liens syntaxiques entre les mots que le composent (rappelons que le *-ed* du type *hoar-husked rocks* n'est pas un lien entre les racines *hoar* et *husk* mais un morphème qui établit une dépendance syntaxique entre [*hoar-husk*] et [*rocks*]). Le composé doit son unité à d'autres relations que celles de la syntaxe. Dans le cas des composés hopkinsiens, l'unité se fait par la phonesthésie: allitérations, rimes internes, assonances etc. Pour Hopkins la beauté du mot composé vient de la relation esthétique perçue entre ses racines, par-delà la relation syntaxique non explicite. C'est la notion de structure unifiée par le son qui importe, comme si Hopkins remotivait le signe linguistique en privilégiant sa substance phonique par rapport aux rapports grammaticaux qu'il établit avec d'autres signes sur l'axe syntaxique. Il est certain que Hopkins se rapproche d'une poésie du mot, une poésie des correspondances et des résonances lexicales en séries

---

[56]Concept de la grammaire systémique qui signifie qu'une structure de la phrase (ici groupe ou syntagme) est renégocié à un rang plus bas (ici au rang de mot). Par exemple *strawberry-breasted* (unifié morphologiquement comme un mot) correspond à un groupe prépositionnel (with a strawberry breast).

[57]C'est d'ailleurs le point de vue du biographe R.B Martin:
'Disregard of conventional behaviour, like disregard of traditional rhythm, diction, syntax, and ways of perception, lay at the heart of the originality of Hopkins's poetry, which was all of a piece with his daily life.' Robert Bernard Martin, *Gerard Manley Hopkins...*, 202.

asyndétiques. Les exemples abondent: *With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim*; ("Pied Beauty") ou *bow or brooch or braid or brace, lace, latch or catch or key...* ("The Leaden Echo and the Golden Echo") et encore *Earnest, earthless, equal, attuneable, vaulty, voluminous...stupendous...* ("Spelt from Sybil's Leaves"). Les composés s'inscrivent tout naturellement dans cette tendance associative qui rejette la subordination et la surchage morphèmique des liens grammaticaux. La volonté d'une pure poésie de l'incantation qui place une charge sémantique très lourde sur le mot est manifeste. Parfois, l'unité se fait par lien métaphorique ou étymologique, mais cela s'applique surtout à d'autres construits comme les composés nominaux. D'autres liens, que nous avons très souvent notés, s'établissent avec les racines d'autres composés de l'œuvre poétique. Ces liens que l'on pourrait nommer systémiques ou transtextuels - formant des champs compositionnels[58] - sont évidents avec des racines comme *heart*, *dapple* etc.

La composition de mots-formes implique presque toujours un phénomène de thématisation. Tout énoncé est une linéarité spatiale ou temporelle. La composition lexicale établit un choix de linéarité différent du choix syntaxique. En règle générale, le parasynthétique implique un ordre d'insertion des mots inverse par rapport au syntagme, comme dans l'exemple suivant: *strawberry-breasted throstle* (a-b-c)↔throstle with breast x strawberry (c-b-a) (x représente des liens syntaxiques comme *with* ou *like* etc.; les possibilités de paraphrases sont nombreuses). Il est impossible ici d'étudier tous les cas de figures, mais en règle générale, les parasynthétiques épithètes du nom permettent un marquage thématique de l'attribut qui devient une marque identifiant le nom, comme un signe d'estampillage: le *sake* ou le 'gage' du nom[59].

Le parasynthétique (et tout autre composé) épithète a tendance à fonctionner en tant que déterminant spécifique. Ce principe est à l'œuvre par exemple dans "The May Magnificat": *star-eyed*, *strawberry-breasted throstle*, *silver-surfèd cherry*, comme le surcomposé adjectif *drop-of-blood-and-foam-dapple bloom* et le composé synthétique actif *azuring-over greybell* font office de déterminant. La grive est déterminée par son oeil-étoile et sa gorge-fraise, la cerise par son ressac d'argent, la fleur du pommier par son identification avec une goutte de sang sur l'écume et la jacinthe par sa dynamique chromatique de passer du

---

[58] Mot forgé par analogie avec les champs dérivationnels des lexicologues (voir Jean Tournier, *Introduction descriptive...*, 79), le lexique hopkinsien contient des champs compositionnels, c'est à dire des réseaux de composés qui ont des bases communes. Par exemple, le champ de *dapple* est: *drop-of-blood-and-foam-dapple*, *dapple-eared*, *dapple-dawn-drawn*, *dappled-with-damson*, *new-dapple*. Les structures non composées dans lesquelles *dapple* figure sont: *Her dapple is at an end*, *Glory be to God for dappled things*, *the dappled die-away cheek*, *dappled with dew*.

[59] René Gallet a traduit *sake* par 'gage'. René Gallet, *G.M Hopkins ou l'excès de présence*, 45 et 139.

gris au bleu-azur (d'où l'importance du *-ing*, comme procès du devenir). En termes plus linguistiques, cela revient à dire que le concept 'cherry' dans *silver-surfed cherry* est délimité (le sens latin de 'determinare'), réduit à la référence la plus spécifique possible par le biais de son satellite prémodificateur *silver-surfed.* Cela provient de l'effet de sens (typique du style hopkinsien) produit par le déterminant zéro dans de nombreux noyaux nominaux[60]. Cet effet de style tend à donner au nom une factualité brute et le composé prémodificateur prend le relai du déterminant. Rendre en français l'effet de style est impossible, à moins que l'on accepte une grammaire asyndétique du syntagme nominal, un ordre des mots atypique et une absence d'article: 'oeil-étoile grive', 'goutte de sang sur écume fleur' ou 'bleuissante jacinthe'. Cela revient à forger une anti-langue avec ses propres mécanismes, sans pour autant être inintelligible.

Le composé et le mot sont des structures unifiées morphologiquement, mais leur différence réside dans le fait que les parties du composé restent transparentes, alors que le mot a presque toujours perdu la trace de sa formation (sauf pour les étymologistes). Il est rare que les mots anglais - même monosyllabiques - soient des étymons (ces racines pures qui ne peuvent être décomposées). Un mot comme 'lord' est en fait un composé: 'loaf-keeper' de 'hlafweard' (a loaf-ward). Il a perdu toute transparence par réduction phonétique successive et en même temps l'opacification de ses racines a entraîné une perte de concrétude[61]. Hopkins, par le biais de la création et composition lexicale lutte contre l'opacification du signe pour lui redonner une transparence concrète. Dans le cas où les parties du nouveau mot (on peut considérer tout composé poétique comme une création lexicale) sont transparentes, le lecteur adopte un rôle actif de décodage. Il participe à la création du sens. Dans le cas contraire d'un texte utilisant une langue abstraite aux mots opaques, le lecteur est soumis aux sens acceptés ou fossilisés du mot, qui peut être univoque ou idéologiquement biaisé. Le récepteur est passif et dans le pire des cas aliéné. Hopkins prend le parti pris des mots non-stéréotypés, comme George Orwell dans le célèbre passage de *Politics and the English Language* où il parle de la langue anglaise préfabriquée. Hopkins n'avait pas d'intention politique, mais ses mots composés furent une réponse au langage mort et élitiste des poètes victoriens. Même si cela fit sourire Patmore[62] , Hopkins reste un poète populaire, parce que le langage populaire a tendance à résister à l'opacification des mots, à la sclérose du style académique.

---

[60]Hopkins utilise souvent l'article zéro: *fretty chervil, fresh wind, nor can foot feel, being shod, Since country is so tender, mother have lost son, upon trout that swim,'plough down sillion, the crying of child without check* etc.

[61]'Hlafweard' est plus concret que 'lord' parce qu'il rappelle que historiquement le chef (de famille, de tribu etc.) est avant tout le gardien du pain qu'il partage avec ses serviteurs. 'Lord' par contre a un rayonnement sémantique plus vaste mais plus abstrait.

[62] 'I cannot help being a little amused by your claiming for your style the extreme of popular character.' (LIII, 355)

Enfin, une forme adjectivée en *-ed* confère au nom une force verbale. Le principe est évident et ne demande guère d'explications. Il est d'ailleurs à la source de bien des problèmes d'interprétation des composés. Il est inévitable que le morphème *-ed* des parasynthétiques (qui est le même que celui qui forme les participes passés) induise une lecture verbale du groupe dérivé. Le phénomène de double lecture est connu quand le mot est plurifonctionnel comme 'colour': *a candycoloured river* ou *plush-capped sloe*, 'colour' et 'cap' peuvent être nom ou verbe. Mais la force verbale est plus subtile quand la base est un nom. *Heart-fleshed* par exemple joue sur la possibilité de 'flesh' à se convertir en verbe passif 'to be fleshed'. Encore plus raffiné, mais moins perceptible *fresh-leaved dogrose* évoque dans l'esprit l'éphémère verbe 'to leaf'[63]. Dans *they were else-minded* ('to be minded differently' et 'of a different mind'), l'équivocité est plus forte. *Dovewinged* peut aussi bien se lire 'to be winged like a dove'. Même dans *five-lipped*, *dapple-eared* et *star-eyed*, il y a une dynamisation verbale de la base nominale, au moins au niveau visuel de la morphologie. La vision dynamique du monde de Hopkins fait partie de son esthétique sensorielle de ramener l'art aux sens et de refuser l'intellectualisme, dérive fréquente par exemple chez Browning[64] dont la poésie dramatique ne s'adresse qu'à une élite victorienne. Les composés permettent une remotivation du signe sur cinq plans: lexicalisation du syntagme, thématisation de l'attribut, transparence des racines, remotivation phonique et - pour le cas spécifique des parasynthétiques - dynamisation du nom.

La condensation des mots entraîne la condensation des images qui les sous-tendent. L'enjeu fondamental du synthème poétique hopkinsien relève donc d'un processus de métaphorisation immédiate, une association synesthésique, fut-elle d'origine mystique ou hallucinatoire. Le processus empêche toute dissémination du thème et du phore sur l'axe syntaxique et opère une synthèse qui parfois renverse le monde comme on l'a vu avec les composés nominaux de "The Starlight Night". Chaque expression compacte est un microcosme dramatique où s'exercent les tensions de l'expérience.

Mais c'est également un espace textuel où s'exerce une tension entre le son et le sens. Cette hésitation prolongée de la poésie, entre le son et le sens, dont parle Paul Valéry, est dramatisée dans les composés parce qu'elle mise en relief. *Lush-kept, plush-capped sloe / Will,*

---

[63]Ambiguïté verbe-nom qui a donné du fil à retordre aux traducteurs dans une autre énigme hopkinsienne: *the peartree leaves and blooms* ("Spring"). Voir la note de Mambrino (*Grandeur de Dieu*..., 36).

[64]Browning est sans doute plus un penseur qu'un poète et Hopkins ne l'appréciait guère: *Browning has, I think, many frigidities. Any untruth to human nature is frigid. Now he has got a great deal of what came in Kingsley and the Broad Church school, a way of talking (and making his people talk) with the air and spirit of a man bouncing up from table with his mouth full of bread and cheese and saying that he meant no blasted nonsense from cover to cover. [...] Indeed I hold the old-fashioned criticism that Browning is not really a poet, that he has all the gifts but the one needful and the pearls without the strings; rather one should say raw nuggets and rough diamonds. I suppose him to resemble Ben Jonson, only that Ben Jonson has more real poetry.*
(LII, 74-5)

mouthed to flesh-burst, / Gush! - flush the man... dramatise l'expérience d'un fruit pulpeux qui éclate dans la bouche et l'identifie à une révélation mystique, la dramatisation du moment fulgurant de la conversion. L'hypnose des sons dramatise ce moment et les images - enfants de l'intellect et du rêve éveillé - meurent, comme la lumière baisse au fur et à mesure que la musique augmente. On ne sait à quel point de rupture cette langue tendue à l'extrême se déchire comme une étoffe et ne laisse que les fils nus de son tissu sonore. Cela prouve que l'acte créateur est engendré par le conflit et la souffrance.

Chapitre 6

Les synthétiques passifs

1) Introduction

Parmi les nombreuses formes composées adjectives ou adjectivées construites par Hopkins, quelles soient du type 'compounds' ou 'hyphenations', les synthétiques passifs sont les plus fréquents. La structure composée synthétique passive (ou composé adjectivé passif) est formée d'un participe passé précédé d'un nom, d'un adjectif ou adverbe, elle est donc l'expression morphologique unifiée d'un syntagme verbal passif (par exemple: *care-killed* ou *warm-laid*). Ces formes sont typiquement anglaises (le type germanique est rare) et sont apparues vers le 15ème siècle pour devenir très productives au 19ème siècle. Elles sont moins caractéristiques du style shakespearien que les parasynthétiques, quoique le barde ait créé quelques composés originaux comme 'The cank'red heaps of strange-achieved gold' (2H4 4.5.71). Tennyson, lui aussi un maître de la composition lexicale comme Hopkins, forge plus de parasynthétiques que de synthétiques passifs. Par exemple le début de "Oenone" contient 'many-fountain'd Ida', 'evil-hearted Paris', goat white-horn'd, white-hooved', 'white-breasted like a star', 'beautiful-brow'd Oenone' d'une part, et d'autre part 'down-dropt eyes' et 'river-sunder'd champaign'. Hopkins reste cependant le poète qui a le plus exploité cette forme typique de la composition lexicale anglaise, surtout au niveau de l'effet cumulatif que ses essaims de synthétiques passifs provoquent comme dans *bell-swarmèd, lark-charmèd, rook-racked, river-rounded*; ("Duns Scotus's Oxford").

2) Les composés adjectivés passifs hopkinsiens

D'un point de vue syntaxique, ce sont tous des syntagmes verbaux qui fonctionnent comme des mots et qui sont transposés[1] en satellites du nom. En règle générale, chez Hopkins, ces satellites à noyau verbal sont en position épithète, mais on rencontre plusieurs formes qui sont préposées ou postposées. Les composés *bell-swarmed, lark-charmed, rook-racked* et *river-rounded* ("Dun Scotus's Oxford") sont postposés ainsi que *care-drowned* ("The Loss of the Eurydice"), *love-laced* ("Brothers"), *wind-laced* ("Harry Ploughman") et *water-wattled* ("Penmaen Pool"). *Selfwrung, selfstrung* sont préposés ("Spelt from Sybil's Leaves") comme *million-fuelled* ("That Nature is a Heraclitean Fire..."), *low-latched* ("The Bugler's First Communion"). Cette liste n'est pas exhaustive, mais elle montre que l'ordre d'insertion des synthétiques passifs est varié et que la fonction épithète, quoique marquée, n'est pas systématique. Les composés synthétiques hopkinsiens peuvent être classés en 2 groupes: les canoniques et les atypiques. Nous étudierons les canoniques rapidement pour nous concentrer sur les atypiques qui, bien sûr, témoignent de la création lexicale fortement originale de G.M Hopkins. Parmi les

[1] 'Rank-shifted' serait le terme exact, mais il n'y a pas d'équivalent en français à part l'expression 'conversion verticale', que nous avons utilisée pour les parasynthétiques.

atypiques, nous distinguerons deux classes: Classe 1 contient toutes les formes ambiguës à interpréter: les surcomposés, les tmèses, les intransitifs et les asyntaxiques. Classe 2 contient ce que Milroy appelle 'premodifying constructions'[2], ces syntagmes agglutinés en position épithète qui sont si typiques du style poétique de l'auteur.

2.a) Les canoniques

* [(adverb)+(verb-en)]: type *low-latched*[3]

Hopkins a une certaine prédilection pour ces formes qui fonctionnent librement en prémodificateur épithète (*warm-laid grave*) ou préposé (*low-latched*). L'adverbe est surtout un complément de manière:

dandy-hung : hung dand(ingl)y (=in a dandling way).

high-hung : hung high (=in the air)

low-latched : latched low (=in a lowly way)

warm-laid : laid warmly (=in the warm womb)

Comme on s'en aperçoit, la racine qui modifie le participe passé est la transposition d'un syntagme en position pré-modificatrice. Ce processus - qui revient à condenser un syntagme en une unité morphologique - nécessite l'effacement des morphèmes grammaticaux. Souvent, le premier mot subit une réduction morphologique: 'dandy' (qui ne doit pas être confondu avec le nom 'a dandy') est issu de *dand-ing-ly* , warm de *warmly* et *low* joue sur les sens spatial ('below') et affectif ('lowly') du mot (l'hostie enfermée dans le tabernacle est l'emblème du Christ[4]). Cette réduction morphologique a des effets et enjeux différents. Hopkins utilise les composés condensés pour créer des effets de parallélisme phonométrique: *low-latched:leaf-light*. 'Lowly-latched' aurait détruit l'écho syllabique. Le même principe est illustré par *warm-laid* dont le parallélisme phonomètrique correspond à *womb-life*. Une syllabe supplémentaire (warm\ly) déséquilibrerait le parallélisme syllabique, accentuel et allitératif des composés. Si, chez Hopkins, les besoins lexico-grammaticaux cèdent toujours la place au formalisme phonomètrique, les enjeux sémantiques des composés, quoique dissimulés ou discrets, restent ceux qui sont les plus intéressants. *Dandy-hung dainty head*, par exemple forgé pour l'effet 'cynghanedd', fait aussi ressortir l'image récurrente de la fleur-enfant. Dans 'The Woodlark', le bouton du pavot est comparé à une délicate tête d'enfant qui dodeline. L'image est frappante de similitude avec *heavvyheaded hundredfold*, les centaines de têtes blondes qui se balancent mollement dans les champs. Il faut noter que Hopkins avait, dans une première version manuscrite, écrit: *dainty-hung dandy head* (MS 78, Plate 271.), ce

---

[2]James Milroy, *The Language...*, 210.

[3]Beaucoup des ces adverbes sont formés sur des bases plurifonctionnnelles: low, warm (=warmly) etc.

[4]"Humbly enclosed or locked away in this 'leaf-light' wafer" (Donald MacChesney, *A Hopkins Commentary*, 99)

qui démontre encore une fois qu'il se souciait beaucoup de la musique des vers et peu la syntaxe et la sémantique. *Dandy* dans cette version fait penser à l'adjectif *dandy* (= 'smart') mais il est douteux que Hopkins utilise cet adjectif plutôt dysphorique à l'époque victorienne. Mais cela doit nous rappeler que la prudence est de mise quand on sait - grâce aux manuscrits - combien les composés poétiques de Hopkins sont instables.

High-hung bells par ses effets consonantiques imite le son des cloches. L'effet phonesthétique peut éclipser l'enjeu sémantique d'un mot composé. C'est le danger d'une mise en relief formelle. Ici *high* connote l'arrogance (high=arrogantly) des églises anglicanes qui seules avaient le droit de carillonner: 'The ancient English churches, often on high ground with lofty towers [...], were no longer catholic, and the use of church bells by catholics was still liable to rouse Protestant objections [...].'[5]

* ([noun]+[verb-en]): type *carekilled* (agentif) et *maiden-furled* (locatif).

Avant de discuter leur valeur stylistique et thématique, nous essaierons de dégager les rapports syntaxiques et sémantiques entre les racines[6]. Le but de cette analyse est de mettre en relief la vision du monde véhiculée par les structures langagières choisies par le poète.

tableau des types

A	B
Air-built	*Care-coiled*
America-outward-bound	*Care-drowned*
Bristol-bred	*Care-killed*
Field-flown	*Chancequarried*
Heaven-fallen	*Dapple-dawn-drawn*
Maiden-furled	*Day-dissolved*
Passion-plunged	*Flesh-bound*
Plush-capped	*Footfretted*
Sapphire-shot	*Ground-hugged*
Water-wattled	*Heaven-flung*
Woolwoven	*Hoar-hallowed*
	Lark-charmed
	Love-laced
	Leafwhelmed
	River-rounded
	Rook-racked
	Selfstrung

[5]*OET*, 351.

[6]Dans cette partie, nous utiliserons une théorie explicative qui emprunte ses concepts à la grammaire de l'ergatif. Voir: M.A.K Halliday, *Introduction to Functional Grammar* (London: Arnold, 1986) 144-57.

	Selfwrung
	Tear-tricked
	whirlwind-swivelled
	Wind-beat
	Wind-laced

Dans le type A, le modificateur représente un fonction circonstancielle, la plupart du temps locative (*heaven-fallen* = fallen from heaven, *air-built* = built in the air, *American-outward-bound* = bound outward to America, *field-flown* = flown into fields, *passion-plunged* = plunged in his Passion, *maiden-furled* = furled within the maiden) ou commitative (*plush-capped* = capped with plush, *sapphire-shot* = shot with sapphire, *water-wattled* = wattled with water). Dans ce cas, l'agent animé (ou la force instrumentale inanimée) extérieure au procés et qui agit sur le sujet (le médium) n'est pas exprimé. Le modificateur du type B représente l'agent du procès qui se trouve par là même en position thématique au sein du groupe nominal. Quel que soit le type (A ou B), les procès sont de 2 types: (1) les procès clairement dynamiques témoignent d'une vision du monde violente où les forces agissantes sont toutes inanimées ou instrumentales et (2) les procès statiques témoignent de la volonté du poète de représenter un motif architechtonique, en vertu de cette vision géométrique du monde que nous avons déjà signalée.

Un des effets stylistiques de ces composés à noyau verbal passif est de thématiser ou mettre en relief l'acte dynamique que le sujet, affecté par la violence du monde, subit. Le sujet est identifié par l'acte violent qui devient un aspect essentiel de sa singularité[7]. On pourrait parler de grammaire de la persécution (angl. 'victimisation'). Les matrices hopkinsiennes de ces construits se rencontrent dans "The Wreck of the Deutschland" qui véritablement fixe la norme stylistique de l'œuvre de maturité. *Passion-plunged* et *heaven-flung* sont des attributs du Christ, l'archétype de la victime sacrificielle. Le christianisme pour Hopkins est né dans la violence: le Christ fut projeté hors du ciel sur la terre (la nativité) et submergé par la souffrance (sa vie et sa Passion) et le monde chrétien en porte encore les stigmates. Le découpage de la réalité propre à Hopkins est reflété ici dans les formes passives aux sèmes qui dénotent violence et tension: *bound, racked, wrung, strung, beaten, coiled, killed drowned, flung, plunged.* Sa vision est autant héraclitéenne que chrétienne, car l'extrême violence du monde phénoménal hopkinsien cache aussi un conflit euphorique (voir les composés bi-adjectifs) entre les éléments (*clashing of like with unlike*[8]). Cette violence extérieure peut refléter un conflit intérieur. Le feu, l'eau, la terre et l'air incarnés luttent à l'intérieur de l'homme et le détruisent: *fatal four disorders, fleshed*

---

[7] 'The past tense implicit in this form, however, suggests a sense of completion in which the action itself has become so ingrained into the essence of the quality that there is a fusion of attribute and action.' John T. Netland, 'Linguistic limitation and the Instress of Grace in 'The Wreck of the Deutschland', *Victorian Poetry* 27:2 (1989): 187-99.

[8] JP, 130.

there, all contended ("Felix Randal"). L'homme n'a pas la faculté de régénérer cycliquement comme la nature (*there lives the dearest freshness deep down things*, "Spring") et chez lui la violence mène à la destruction[9].

Aucun premier mot ne désigne un agent animé humain, sauf dans *selfstrung* et *selfwrung*. Les actes ou phénomènes dynamiques sont provoqués par des phénomènes inanimés ou animés non-humains, éliminant l'homme du champ poétique actif. L'homme est souvent absent du cosmos hopkinsien[10] (quand il est présent en tant que force agentive ou instrumentale, il est largement destructif ou dévalorisé). Cette conception esthétique qui ne peut positivement intégrer l'homme dans une dialectique du monde positive (représentée au niveau linguistique par la transitivité) est probablement à l'origine des critiques - initiées par T.S Eliot - qui accusent la poésie de Hopkins d'étroitesse. Le lyrisme de Hopkins met le 'je' en relation avec les forces submergées de la nature qui font écho à la silencieuse violence qui se consume au fond du sujet. L'absence de l'autre dans les forces agentives cosmiques n'est pas tant due à une thématique étriquée qu'à un déni de l'influence de l'autre sur le moi.

Dans l'idéologie de la persécution hopkinsienne, l'enfer n'est pas les autres, mais le moi. En effet, quand l'agent persécuteur est animé, il est réfléchi: *self-strung, self-wrung*. L'agent du tourment intérieur est le 'self-levain' de l'esprit (*selfyeast of spirit*). Hopkins était un individualiste et un solitaire, il n'avait pas l'esprit de club et le thème social tout court est inexistant dans l'œuvre (sauf dans le seul poème politique de Hopkins: "Tom's Garland" où il expose une utopie féodale). Les adversaires de Gerard Hopkins sont lui-même et Dieu, voilà son combat. Certains composés fusionnent le dynamique et le statique avec une grande finesse, dans ce qu'on peut nommer l'ambiguïté créative de Hopkins. Dans *footfretted, fretted* est soit un verbe au passé simple soit un participe passé. Dans le premier cas - le plus probable -, la phrase signifie 'manmarks that treadmire toil there footfretted in it [the mud]', dans le deuxième cas, *footfretted* est apposé à *treadmire toil*: 'treadmire toil, footfretted in it'. Mais ici la syntaxe change peu le sens qui décrit les traces que des pas de travailleurs ont laissés dans la boue . Le composé verbal conjugue le sens dynamique de 'creusé' et le sens statique de 'orné'. Il représente le *sake*, l'écho de l'activité humaine, les pas des hommes qui, en allant et venant dans la boue, ont forgé leurs empreintes, le motif strié de leurs semelles et ont moulé, rongé la terre meule ('fret'='eat'). C'est le signe (cf. *forgèd feature* ou *sake*), la trace éphémère du labeur des hommes, leur

---

[9]Margaret Morlier, "'Barbarous in beauty': The Violence of Time in the Poetry of Gerard Manley Hopkins", *Victorian Poetry* 35:2 (1997) 215-35. J.H Gardner, "Hopkins's Panic in 'Spring'", *Victorian Newsletter* 80 (1991): 23-5. Michael W. Murphy, 'Violent Imagery in the Poetry f Gerard Manley Hopkins', *Victorian Poetry* 7:1 (1968): 1-16.

[10]Il est vrai que Hopkins s'inspira de sujets humains dans la période des poèmes sacerdotaux (Leigh et Liverpool, 1879-81), mais à part le célèbre "Felix Randal", ces poèmes n'ont pas l'énergie et l'originalité des autres périodes.

dynamique ouvrière, solidifiée durant quelques instants pluvieux, puis réduit en poussière par le feu héraclitéen. Le formel intéresse Hopkins au premier chef, ce que l'œil voit se cristallise, le flux s'arrête et devient diagrammatique et architechtonique. Seamus Heaney dans une conférence sur Hopkins a insisté sur ce point: '[...] his poems are closer to being verbal relief-work than to being a receding, imploding vortex of symbol.'[11]

[...] *Mazy sands...all water-wattled...* ("Penmaen Pool") procède du même mode de pensée systématique. Les filets d'eau de la Mawddach, freinés dans leur course par les bancs de sables fins, forment avec ceux-ci un treillis, un motif diagrammatique né d'un dynamisme enrayé (*'stalled'* est le mot de Hopkins pour ce phénomène). Le même motif de treillage ou de marqueterie est perceptible dans *love-laced* et le shakespearien *tear-tricked. Love-laced* est l'un de ces composés piège qui se dérobe au sens dés que l'on y regarde de prés. *Laced* doit être compris d'abord dans le sens de lien ou d'attache, comme les premières versions manuscrites l'attestent:

How lovely is love in brothers!
Looped, locked in another's
Being, [...]
(MS: plate 384)
How lovely is the elder brother's
Love, all laced in the other's
Being, [...]
(MS: plate 386)
How lovely is the elder brother's
Life all laced in the other's!
Love-laced - [...]
(MS: plate 388)

L'accroche-cœur qui lie les deux frères s'est métamorphosé (au cours des versions manuscrites) en treillis. L'amour fraternel s'est concrétisé en un tissu, une imbrication de la texture de l'un dans la texture de l'autre. *Tear-tricked cheeks*, qui rappelle l'arrangement des points et des lignes des motifs de l'héraldique, fait du visage ému de Harry un blason peint avec des larmes: ses joues de feu sont blasonnées de larmes. Il est aussi possible de comprendre *tricked* dans son sens plus contemporain de 'mystifier'. Les joues de Harry se seraient couvertes de pleurs malgré lui: La traduction de Ritz va dans ce sens: 'Son visage enflammé surpris par les larmes'[12].

Shapphire-shot, 'moiré de saphir',[13] (basé sur la matrice 'blood-shot)' est polysémique: le sens de *shot*, comme dans *shot silk*, est technique: il fait référence à un

[11]Seamu Heaney, *The Fire i' the Flint...*, 11.
[12]G.J Ritz, *G.M Hopkins...*, 165.
[13]André Brémond, 'La poésie naïve et savante de Gerard Manley Hopkins', *Les Etudes* (Octobre 1934) 31.

procédé de fabrication textile. Il se rapporte à l'effet chatoyant du bleu intense du ciel ('chargé', 'saturé': *charged, steepéd sky*), d'où le dynamisme chromatique si caractéristique du style hopkinsien. De plus *shot* garde toute sa force verbale d'injecté, de projeté, comme si la vierge Marie était imprimée (*stressed, instressed*), comme une suffusion mystique, dans le bleu du ciel. Le bleu intense est *instress* ('intension' selon la traduction de Gallet). Il se ressent comme un appel violent, un sentiment d'envahissement de tout l'être, une douleur psychique: Hopkins avouait que les bleus intenses le faisaient littéralement pleurer.

Dapple-dawn-drawn et - à un degré moindre - *river-rounded* portent une ambiguïté certaine. Le célèbre *dapple-dawn-drawn*, un surcomposé synthétique, est formé de la base *drawn* et du groupe nominal *dapple dawn*. Ce dernier fut crée par Milton dans "L'Allegro":

> *To hear the lark begin his flight*
> *And singing startle the dull night*
> *From his watch-tower in the skies,*
> *Till the dappled dawn doth rise*; [...][14]

Les commentateurs y ont vu de multiples ambiguïtés: 'However it contains multiple structural ambiguity. Is the falcon drawn from the dawn, or towards the dawn, or is it drawn (etched) in the dawn or like the dawn (ie. dappled), or all these things at once?'[15]. La vision hopkinsienne du vol matutinal du faucon est complexe mais au vu de la synthèse phénoménologique que représente un surcomposé comme *dapple-dawn-drawn*, dont les sonorités occultent le sens, on peut comprendre le synthétique comme une addition de sens simultanés:

-premier sens: le faucon attiré par l'aube diaprée.

-sens en contrepoint: le faucon se détache sur le fond pommelé de l'aube.

-sens sous-jacent: Le faucon à la rémige mouchetée comme l'aurore.

Au delà des associations sémantiques, des connections plus ou moins significatives peuvent aussi expliquer la formation de *dapple-dawn-drawn*. Hopkins a tendance à relier *dawn* avec *drawn*, non pas par jeu de paronomase mais parce que l'aurore est le début de la vie terrestre, un symbole du jardin d'Eden et que *drawn* connote une attraction irrémédiable, une chute mais aussi un destin, une fatalité écrite. Dans "The Wreck of the Deutschland", Hopkins écrit: *From life's dawn it is drawn down*, [...] (st. 20).

---

[14]John Milton, *Comus and Some Shorter Poems of Milton*, ed. E.M.W. Tillyard (London: Harrap & Co Ltd, 1953) 61.

[15]James Milroy, *The Language...*, 180.

Le dualisme du bien et du mal (*it*) est issu (*is drawn*) de la Genèse (*from life's dawn*) et sa malédiction traverse l'histoire jusqu'à nos jours (*down*).

Dapple-dawn-drawn évidemment n'a aucune connotation morale comme le *it* précédent, mais il peut avoir le sens de 'drawn down from the dapple dawn'. Cette lecture à l'avantage de s'inscrire dans une interprétation (parmi les centaines proposées) de "The Windhover". Le faucon descend ('is drawn down') du ciel, comme le Christ, entre en conflit avec le monde matériel (*rebuffed the big wind*), déploie sa perfection aux yeux des hommes (*the achieve of*) et meurt sublimé en feu spirituel (*the fire that breaks from thee*). Le poème représente l'épopée christique symbolisée par le vol épiphanique d'un faucon crécerelle observé par Gerard M. Hopkins. Le feu est le résultat d'une friction créatrice où l'être, tout s'accomplissant, se détruit (Hopkins, alors jeune poète de vingt ans, s'était comparé à une comète: *I am like the slip of a comet...*,). "The Windhover" est d'ailleurs un exemple de l'écriture allégorique hopkinsienne qui masque son niveau immanent en incorporant dans sa texture des détails scientifiques (ici ornithologiques) très pertinents pour que le lecteur n'y voit que le référentiel et occulte le fantasmatique.

Towery city [...] *river-rounded* est plus simple. *Rounded* correspond au verbe transitif 'surrounded by' ou 'encircled by'. Le sens est évident: 'de rus cerné' (Leyris), 'ceinte de sa rivière' (Ritz) et 'de rivières ceintes' (Gallet) (remarquons, en passant, que les traducteurs ne sont pas d'accord sur le nombre et la nature de 'river'). Un autre sens, tiré par les cheveux sauf si l'on a lu les journaux de Hopkins, est allié au verbe intransitif-inchoatif 'round' (become round or spherical). Or Hopkins se plaisait à observer la rondeur du monde[16]. Les rivières qui encerclent Oxford donne à la cité tourée des formes courbes. Elles influent sur la ville, générant une pression, une tension, qui, au fil des ans, a façonné le paysage (*scape*) d'Oxford. La vision hopkinsienne possède une acuité singulière à noter les forces cosmiques qui moulent le monde et à y voir la main du divin, puissante mais finement artistique, silencieuse et imperceptible:

> *Yet God (that hews mountain and continent,*
> *Earth, all, out; who, with trickling increment,*
> *Veins violet and tall trees makes more and more)* [...]
> ("In Honour of St Alphonsus Rodriguez")

C'est la réponse de Hopkins à Darwin. La dynamique évolutive du monde n'est pas aveugle. Les hommes, par contre sont aveugles, eux qui ne voient pas le suprême sculpteur (*that hews*) et peintre (*that veins*) à l'œuvre. La stase apparente des choses n'est en fait qu'un procès imperceptible qui va vers une fin annoncée et prédéterminée.

---

[16] *I marked the bole, the burling and roundness of the world* (JP, 251)

Chancequarried appliquée au roches millénaires résume bien la théosophie cosmique de Hopkins. Les roches, archétypes de l'immortalité, sont pour Hopkins le symbole paradoxal de la 'stase dynamique'. Le hasard les a équarries goutte à goutte (*with trickling increment*). Encore faut-il comprendre que le hasard chez Hopkins n'est pas cette force aveugle externe, sans égard pour l'homme, qui terrorisait les victoriens: *Chance is ...the stress, of the intrinsic possibility which things have*[17]. Le hasard n'est pas une cause externe au phénomène, mais une tension interne qui détermine la nature des choses. Dieu seul est le pouvoir positif extrinsèque l'ultime alpha et oméga qui connaît l'origine et le but. *Chance* devient alors une tension propre et singulière au fond de chaque chose, façonnant son *inscape*. Elle est surtout passive et positive, sauf quand l'homme déchu et le diable tordent et défigurent la nature: quand le hasard, force passive, se laisse sculpter par l'artisan divin (*the mountain-mason, continent-wright, earthsmith*, MS: Plate 510), tout s'ordonne et s'harmonise: *All the world is full of inscape and chance left free to act falls into an order as well as purpose*[18]. L'homme est le destructeur de tous ces *inscapes*, il brise la ligne de la courbure du monde: *To thriftless reave both our rich round world bare* [...] ("Ribblesdale"). *Chancequarried* doit se comprendre comme *selfquarried*: équarries par (=selon) leur énergie singulière. D'ailleurs Hopkins a mis en parallèle *selfquained* et *chancequarried* dans le vers et comme il le dit lui-même un parallélisme de structure tend à devenir un parallélisme de sens.

L'ambiguïté de *hoar-hallowed* porte davantage sur le rôle sémantique de l'agent *hoar* que sur le sémantisme du verbe (quoique dans les procès passifs, l'un influe systématiquement sur l'autre):

> *I might let bygones be- our curse*
> *Of ruinous shrine no hand or, worse*
> *Robbery's hand is busy to*
> *Dress, hoar-hallowed shrines unvisited;* [...]
> ("The Loss of the Eurydice")

Dans cette strophe, Hopkins se lamente sur le sort des lieux de pèlerinages catholiques en Angleterre, pillés au moment de la Réforme, ignorés par ses contemporains ou profanés par des voleurs iconoclastes (notons l'antiphrase *robbery's hand is busy to dress*). *Hoar-hallowed* est le procès positif qui s'oppose à l'ironique *dress*. Dans son étude détaillée du poème, Youree Watson, S.J. commente le contexte sociologique de la strophe:

---

[17] SD, 123.
[18] JP, 130.

> [...] the confiscation of the magnificent old cathedrals and abbeys, the failure to preserve them and their consequent falling into ruin and decay, or else preservation and care not by their true owners, the priests and nuns, but looting nobles, who put these holy places to profane uses. Glorious shrines, goal of pilgrimage...are now sadly abandoned, if not desecrated.[19]

Les lieux saints abandonnés aux protestants demeurent sanctifiés (*hallowed*) mais par quoi? Comme dans *hoar-husked*, *hoar* doit se comprendre simultanément dans le sens littéral de 'blanc' et figuratif de 'frimas des ans' ou 'âge'. L'image est celle des sanctuaires catholiques sanctifiés littéralement par la poussière des années et figurativement par leur ancienneté (qui antidatent l'anglicanisme) et par leur blancheur virginale[20]. Par recoupement sémantique à l'intérieur du champ morphosémantique de *hoar*, on arrive probablement à privilégier le sens de 'ancien-vénérable', (avec une forte couleur idéologique, quand on sait que Hopkins reconnaissait en l'église catholique romaine la primeur de l'ancienneté, la véritable église du Christ fondée par Saint Pierre de Rome[21]): Le mot, bien que désignant toujours la couleur blanche, est un attribut du séculaire, des montagnes, des roches et de la vieillesse:

-*Hoar messmate* (Mount Dyphwys in Wales)
-*Age's evils, hoar hair*
-*Hoar-husked* (rocks)
-*Hoar-hallowed* (age-old sanctuaries)

La morphosémantique des adjectivés passifs révèle une vision dynamisée et géométrisée du monde. Ces structures langagières sont motivées par une vive perception de phénomènes dynamiques. Mais, contrairement à une vision baroque, l'énergie des essences hopkinsiennes n'est pas éphémère, comme une perte ou un épanchement cosmique qui laisse l'homme dans l'angoisse existentielle, mais une source d'*inscapes* ou de fixités. Elle laisse des marques géométrisées: la violence est créatrice ou plutôt, sans violence, il n'y a pas d'art ou d'artiste.

---

[19]Norman Weyand (edit.), *Immortal Diamond*..., 326-7

[20]Les traducteurs, qui ne peuvent refléter la polysémie , doivent opérer un choix limitatif:
'Sanctuaires blancs de sainteté' (Mambrino, Grandeur de Dieu..., 31)
'Sanctuaires de sainteté chenue' (Ritz, *G.M Hopkins*..., 145)

[21]Principe réfuté par les anti-catholiques. Eadie, un exégète contemporain de Hopkins (en commentant le passage de Matthieu où ce dernier assigne à Saint Pierre le rôle de fondateur de l'église romaine) écrit: 'Such expositions are forced, and would perhaps have never been proposed but for the abuse of this passage which has been made by the popish church...Such supremacy Peter never enjoyed. The notion of his being first bishop of Rome is a silly fallacy.'
John Eadie, *A Biblical Cyclopedia and Dictionary* (London: The Religious Tract Society, 1874) 513.

2.b) Les atypiques

All lie tumbled-to

Christ-done deed

Henry, heart-forsook

Hung-heavenward boughs

Million-fuelèd, nature's bonfire

Mouthed to flesh-burst

Tatter-tangled...head

Towery city;...bell-swarmèd

Wind-lilylocks-laced

Il y a deux formes d'atypie: l'atypie syntaxique quand le construit fonctionne dans un ordre d'insertion inhabituel, et l'atypie sémantique quand le rôle du procès et son rapport avec le premier mot sont complexes.

2.b.i) L'atypie syntaxique

Flesh-burst morphologiquement ressemble à une forme n+pp et sa position après une préposition nous indique qu'il s'agit d'une structure nominalisée. Donc il ne peut être à priori assimilé à un composé synthétique adjectivé, bien qu'il invite la comparaison avec *tongue-tied* ou *heart-broken*: *A sloe...mouthed to flesh-burst* ~ 'A sloe mouthed till its flesh bursts.' Le parallélisme est trompeur, mais 'to' n'introduit pas une proposition. Le phénomène syntaxique est différent. La forme correspond à la nominalisation par conversion ou dérivation zéro du verbe 'burst' (burst, n.=the act of bursting) précédé du sujet affecté par le procés: *to flesh-burst* = 'to the bursting of its flesh', comme on aurait 'mouthed to a pulp' (action/résultat). Le composé est un composé nominal. Cependant, il garde toute sa dynamique de synthétique verbal et il est lu et ressenti comme une proposition et traduit par un groupe verbal.

Hopkins manifestement fait tomber la barrière entre nom et verbe. Cela pose un problème de sémantique et de représentation des procès et des catégories du réel, problème qui débouche sur un vertige conceptuel ou un mode de pensée qui traduit un mode d'être face à un monde fuyant. *Flesh-burst* inaugure les insaisissables procès nominalisés hopkinsiens:

a fall, low lull-off or all roar	*the hurl and gliding*
a fling of the heart	*the hurtle of hell*
a smother of sand	*the jar of the cart*
be a bell to, ring of it	*the ooze of oil*
our make and making break	*the ride of her keel*
the achieve,... of the thing	*the sweep and the hurl of thee*
the beat of endragoned seas	*the walk of the morning*
the buck of the waves	*with brine and shine*

the gospel proffer	*with ride and jar*

(liste non-exhaustive des conversions verbes à noms.)

Hopkins affectionne ces 'mots-actions', ce qui revient à dire que sa poésie, engagée dans l'acte présent, est en rupture avec les victoriens qui, comme Tennyson, aiment le recul de l'histoire et la fuite dans le fictif. Un des aspects stylistiques de Hopkins repose sur la nominalisation, comme nous l'avons souvent remarqué à l'occasion de notre analyse de la formation des composés dans les manuscrits et nous voyons combien la composition lexicale des synthétiques en particulier repose essentiellement sur un procès verbal dynamique nominalisé. *Flesh-burst* est un exemple extrême d'un tel procès complexe nominalisé, ainsi que *a smother* ou *the achieve* qui sont des verbes nominalisés (ou des conversions de verbes à noms). Une autre catégorie de composés nominalisés qui saisissent l'acte et le fige comme nominal est formée par les construits du type *bloomfall*, *rollrock* ou *starlight-wender* (voir chapitre sur les noms composés).

L'asyntaxique *wind-lilylocks-laced* semble avoir fait l'objet d'un commentaire de Hopkins: *Dividing a compound word by a clause sandwiched into it was a desperate deed, I feel, and I do not feel that it was not an unquestionable success* [22]. Si Hopkins considère *wind-laced* comme un mot composé, il est difficile d'accepter que *lilylocks* soit une proposition (a clause). La référence, cependant, s'applique à *wind- lilylocks -laced* et il est possible que Hopkins ait utilisé *clause* dans le sens de 'segment' (L: 'clausus' fr. 'clos'). La tmèse représente un 'word inscape', une configuration lexicale formelle qui renvoie à (et imite) un motif treillissé, celui du vent entrelacé avec les mèches de cheveux du laboureur. L'intérêt de Hopkins pour la géométrie de l'entrelacs, du lacis est clair. Dans "Harry Ploughman", le motif de l'entrecroisement forme un sous-thème: *hurdle* (claie), *rack* (grillage), *rope-over* (tresse), *crossbridle* (entremêlés), *windlaced* (entrelacs), *cragiron* (soc anfractueux). Ce réseau de lacis s'oppose aux schèmes de la circularité et forme une structure antithétique: [*hurdle/round*], [*rack/scoop*], [*rope-over/nave*], [*curls/crossbridle*], [*windlaced/locks*], [*cragiron/furls*]. Un motif fretté ('fret' est un motif grec, une forme géométrique décorée, appelé aussi 'key-pattern') ou croisé est mis en parallèle avec un motif ondulé ou courbe, comme dans l'image finale du soc anguleux (cf. *self-quained rocks*) qui retourne la terre en une fontaine de volutes. C'est un exemple de la beauté structurelle que Hopkins recherchait dans un poème et dont la théorie fut esquissée dès 1865 dans un essai patérien *On the Origin of Beauty: A Platonic Dialogue*[23].

Tatter-tangled relève de la même gestalt en étant un construit agglutiné pour 'entangled in tatters'. Le composé est une configuration iconique (un autre exemple de 'word inscape'), les quatres lettres 't' imitent l'enchevêtrement des cils des pavots en bouton.

---

[22]LI, 265.
[23]JP, 86-113.

La vision d'un champ de pavots, en partie en fleurs et en partie en boutons est tellement vive sur les sens de Hopkins qu'elle devient hallucinée et ne peut s'exprimer que par la composition poético-lexicale. Les vers 23-26 ("The Woodlark") décrivent de délicats boutons de fleur qui suggèrent des visions anatomiques diverses, typiques de l'imaginaire hopkinsien: têtes dodelinantes, blessures rouge-sang, cils entremêlés[24].

Les détails insolites perçus par l'œil interne du poète laissent parfois le lecteur perplexe: *tumbled-to*, utilisé adverbialement pour 'pêle-mêle', décrit un tas d'habits laissés par un baigneur. Sa morphologie est la même que *hung-heavenwards*: [v-ed+adv]. 'To' est ici un adverbe comme 'down' dans 'tumbledown'. Son sens est dérivé de 'close to ' (i.e.: 'at hand', 'near'). Le détail est bizarre: les habits du nageur gisent pêle-mêle prés de lui en un tas coloré, il est nu mais a gardé ses souliers qu'il a ensuite du mal à délacer. Pourquoi une telle scène? Le détail - apparemment fortuit - peut simplement être ajouté pour céer un effet de réel. Mais les habits pêle-mêle prennent vraisemblablement une résonance symbolique et biblique. Adam et Eve se cousirent des habits à la suite de leur désobéissance fatale. Les habits dans la Genèse symbolisent la perte de la nudité, c'est-à-dire de l'innocence. L'habit du corps représente la conscience de soi, la conscience du monde et la distance matérielle et intellectuelle que l'homme mit entre lui et l'extérieur. Hopkins fait retrouver à son nageur un état édénique, une nouvelle naissance dans les eaux baptismales de la rivière Hodder. Les souliers, qui symbolisent la civilisation et le progrès de l'humanité[25], sont plus difficiles à enlever, ils représentent la dernière carapace culturelle du baigneur. C'est la signification profonde de ce passage de "Epithalamion".

2.b.ii) L'atypie sémantique

Christ-done deed, million-fueléd bonfire et *bell-swarmed city* posent le problème de la relation sémantique entre leurs racines, même si leur sens global est clair. *Christ-done deed* ne peut signifier *deed done by Christ*, car dans le contexte du poème "The Soldier" le sujet de l'acte est *some man*. La relation correspond à 'deed done in imitation of Christ', en vertu de la parole du Christ rapportée par St Jean: 'Ye should do as I have done to you' (John 13:15). *Million-fueléd* ne devrait pas poser de problème quand on sait que 'fuel' est dérivé de 'focus' le feu ou le foyer. Le composé est davantage un parasynthétique 'le feu de joie de la nature aux mille foyers' qu'un synthétique passif. Sa place syntaxique (antéposé) lui donne une force verbale et sa morphologie un statut nominal. *Bell-swarmèd* est similaire dans sa formation: soit 'aux essaims de cloches' ou 'encarillonnée'. Le verbe 'swarm' est intransitif (sauf dans l'usage américain), de sorte que *bell-swarmèd* est un glissement intransitif à transitif, signifiant *bell-swarming*. Grammaticalement, Hopkins

---

[24]Dans les versions manuscrites (Manuscrits: 78:plates 271) *enspangled* fut réécrit *tassel-tangled* avant de devenir *tatter-tangled*.

[25]Cf.:[...] *nor can foot feel, being shod* . ("God's Grandeur").

non seulement fusionne les frontières entre le verbe et le nom, mais aussi tend à brouiller la transitivité du verbe et s'acheminer vers une grammaire de l'ergatif, mais il faudrait une étude plus complète sur les structures de transitivité dans la poésie de Hopkins pour confirmer cette impression.

Enfin *heart-forsook* pour 'heart-forsaken' appartient à la catégorie des synthétiques passifs représentée par 'crestfallen' ou 'tongue-tied' dans lesquels le premier mot n'est pas l'agent du procès, mais le sujet affecté. Par analogie avec *heart-broke* ou *heart-broken*, il signifie 'whose heart had forsaken him' (dont le cœur ou le courage lui fit défaut).

3) Les syntagmes agglutinés transposés[26]

De toute évidence, ce sont les formations morphologiques les plus originales et les plus remarquées, quoique peu étudiées en tout cas du point de vue du grammairien.

Kiss my hand to the dappled-with-damson west.
But he scores it in scarlet himself on his own bespoken, before-time-taken, dearest prized and priced.
Of the sodden-with-its-sorrowing heart.
Look! march-bloom, like on mealed-with-yellow sallows!
The wimpled-water-dimpled, not-by-morning-matched face.
O the mind, mind has mountains; cliffs of fall, frightful, sheer, no-man-fathomed.
This fault-not-found-with good.
With-a-fountain's shining-shot furls.
Tatter-tangled and dingle-a-dangled, dandy-hung dainty head.

Ces formes ont une coloration germanique mais la similitude s'arrête là, car Hopkins ne connaissait pas l'allemand et n'était pas germaniste. Il est possible qu'il ait été inconsciemment influencé par la philologie victorienne et ses relents nationalistes qui vantaient les origines germaniques de l'anglais et implicitement les valeurs guerrières et conquérantes d'une lignée anglo-saxonne. Cette linguistique patriotique - représentée en particulier par Trench et Hare[27] - attribuait à la langue anglaise la fonction idéologique et politique d'exprimer les valeurs nationales et le tempérament anglais. Nécessairement, le lien de l'anglais victorien avec les langues germaniques passe par l'anglo-saxon dont Hopkins admirait la vigueur. La raison de l'attrait de l'anglo-saxon pour les victoriens était nul doute plus nationaliste que philologique. l'Allemagne et la Grande-Bretagne étaient

[26]L'équivalent anglais est plus précis: 'pre-modifying hyphenated syntagmas'.
[27]Linda Dowling, *Language and Decadence* (Princeton: Princeton University Press, 1986) 46-103.

liées par des liens de sang et des liens religieux [28] . Le nationalisme de Hopkins s'affiche clairement dans des textes tels que "What shall I do for the land that bred me..." qui se termine par un appel aux armes:

O welcome there their steel or cannon.
Immortal beauty is death with duty,
If under her banner I fall for her honour.

Ce passage n'est en aucun cas isolé, l'idéologie nationaliste et militariste de Hopkins mériterait plus qu'une note de bas de page, mais la critique a souvent évité le sujet. Même si cela peut paraître absurde, le nationalisme linguistique des victoriens, lié à l'expansion de l'empire et à la glorification du passé guerrier des anglo-saxons peut avoir influencé indirectement la langue poétique de Hopkins[29]. Certes Hopkins était pris dans l'étau de son attirance pour l'anglo-saxon et de sa défiance envers l'Allemagne protestante, de Luther et de Bismarck, le persécuteur des catholiques, mais on peut émettre prudemment l'hypothèse que les structures de l'allemand telles que les mots composés et les incises furent imitées par Hopkins comme étant 'pures', alors que l'influence de la langue française était ressentie comme parasite. L'interaction entre la langue et la politique est évidente, mais ce sujet ne nous concerne pas directement.

Ritz - à l'instar de Gardner - rapproche ces formes de la syntaxe classique: "'The wimpled-water-dimpled, not-by-morning-matched face', trouve son équivalent dans un passage d'*Agamennon*: 'The earth-with-their-staves-smiting-sons-of Athens".[30] L'hypothèse est certes judicieuse car Hopkins était un grand spécialiste des langues anciennes. Cependant, les effets stylistiques propres au génie d'une langue ne se transmettent pas directement à une autre, même si les deux partagent une origine commune et Hopkins n'imiterait pas la syntaxe grecque par pure mimétisme formel. Les raisons d'un tel choix sont plus profondes. Ces construits (mis à part les deux locutions *before-time-taken*•·et *dingle-a-dangled**) se ventilent en deux classes: les négatifs[31] et les commitatifs.

---

[28]La reine Victoria fut élevée par sa mère la Princesse Victoria de Saxe-Coburt-Gotha et une gouvernante allemande. 'Vicky', la fille de la Reine Victoria et du Prince Albert (Albrecht von Saxe-Coburt-Gotha) était l'épouse de Friedrich, le fils de William 1er de Prusse.

[29] Une thèse récente abonde dans ce sens: Shapiro mentionne 'The roundabout way in which this older tradition [i.e.alliterative/accentual verse] was received by poets like Coleridge and Hopkins seemed to lend credence to the theory that accentual meters were the native and natural verse rhythm of English speech and poetry, and this reception justified the nationalism with which nineteenth century philologists went about constructing a model of English language origins.'
Michael M. Shapiro, 'Buried Rhythm: the Alliterative Tradition in 19th and 20th Century Poetry,' diss., Brandeis University, 1998 < http://wwwlib.umi.com/dissertations/fullcit?p9829842>.

[30]G.J Ritz, *Gerard Manley Hopkins, s.j. L'homme et l'oeuvre poétique* (Paris: Didier Erudition, 1963) 319.

[31] Hopkins a, dès ses poèmes de jeunesse, montré une prédilection pour les épithètes négatives ou quasi-négatives: *A silver scarce-call-silver gloss* (Fragments III g, *OET* 39)

Les négatifs	Les commitatifs
The wimpled-water-dimpled, not-by-morning-matched face	*Kiss my hand to the dappled-with-damson west*
O the mind, mind has mountains; cliffs of fall, frightful, sheer, no-man-fathomed	*Of the sodden-with-its-sorrowing heart*
This fault-not-found-with good	*Look! march-bloom, like on mealed-with-yellow sallows*
	With-a-fountain's shining-shot furls.

• post-modifie *his own bespoken* et signifie 'whose deaths are untimely': les élus sont pris par le Christ avant leur heure.

* formation fantaisiste, techniquement appelée à gémination ou redoublement antiphonique. Le *-a-* est un interfixe ou voyelle épenthétique.

D'abord, les composés passifs épithètes ne peuvent normalement pas être polarisés négativement. Le syntagme 'this coat was not tailor-made' ne peut devenir: 'this not-tailor-made coat', 'this no-tailor-made coat' ou 'this tailor-not-made coat'. Les synthétiques passifs ne peuvent être polarisés parce que ce ne sont pas des syntagmes verbaux, ils font partie de la grammaire du groupe nominal. Dans la perspective de la grammaire fonctionnelle, ils appartiennent (comme les noms, les adjectifs et les déterminants) à la classe de mots appelés 'nominaux'. Comme les participes passés adjectifs sont des syntagmes intégrés comme expressions morphologiques, ils suivent la grammaire du mot et sont polarisés négativement par préfixation avec 'non-' ou plus fréquemment 'un-': 'non-unionized employees'. Il ne semble pas y avoir de synthétiques passifs négatifs léxicalisés. On pourrait cependant imaginer des 'nonce formations' telles que 'a non-air-conditioned coach'. Certains construits peuvent avoir un équivalent lexicalisé comme *fault-not-found-with* = perfect et *no-man-fathomed* = unfathomed. *Not-by-morning-matched* (i.e 'that is not matched by morning ou fairer than morning') est une forme en équilibre entre un syntagme 'not matched by morning' et un synthétique 'not morning-matched' qui tous deux pourraient fonctionner comme posmodificateurs du nom *face*.

Ces construits ont deux caractéristiques communes: le trait d'union, un marqueur graphique qui relie les mots en une unité morphologique et la transparence de morphèmes grammaticaux qui normalement dans les mots composés restent effacés ou implicites. Leur syntaxe (ordre des mots à l'intérieur du construit) est variée et non-systématique. Parfois ce sont comme des formes intermédiaires entre lexies complexes et syntagmes:

not matched by morning = *not-by-morning-matched* = not morning-matched.

no-man-fathomed = fathomed by no man = unfathomed

fault-not-found-with = with which no fault was found = faultless

with-a-fountain's shining-shot = shot with a fountain's shining (i.e 'with a shining [like that of a fountain]': *fountain's* est générique et *a* détermine *shining*)

Parfois, essentiellement dans les commitatifs, l'ordre des mots est le même que dans le syntagme correspondant:

The dappled-with-damson west = The west dappled with damson.

The sodden-with-its-sorrowing heart = The heart sodden with its sorrowing.

Mealed-with-yellow sallows = Sallows mealed with yellow.

With-a-fountain's shining-shot furls = Furls shot with the shining of a fountain.

Ces construits agglutinés apparaissent nettement comme des syntagmes post-modificateurs transposés en pré-modificateurs. Dans tous les cas, le synthétique aurait été possible: 'damson-dappled', 'sorrow-sodden', 'yellow-mealed'. On cherche en vain un système derrière l'ordre des mots. Chaque construit obéit à ses propres motivations qui sont sans doute euphoniques ou prosodiques. Ce qui est marqué dans ces agglutinations reste leur unité syntagmatique préservée par les traits d'union et transposée en place pré-modificatrice. Pourquoi? Il y a bien sûr la classique explication de Peters :

> Why, we ask, these monstous adjectival groups in front-position? Why should the ordinary rules of grammar be discarded, why this impatience with normal systematic expression? The answer is that here the adjectival group fulfils a restrictive function, while the normal post-position would necessarily give it a descriptive function. In other words, the adjectival expression does not add a non-essential relation or quality to the noun qualified; it restricts the comprehension of the proper name, in such a way that it singles out one aspect and posits the closest connexion between this outstanding quality and the individual essence as it is here and now contemplated by the poet.[32]

Peters fonde sa théorie sur l'opposition descriptif/spécifique de la fonction adjective et sur la notion de *inscape*. Les syntagmes pré-modificateurs épithètes, selon lui, sont des marques spécifiques du nom, des éléments de l'essence des choses observées par le poète. Cette explication sémantique, fondée sur le concept du singulier scotiste et largement acceptée comme définitive par la critique ne doit pas occulter d'autres théories. Nous proposons deux interprétations complémentaires. La fonction formelle et pragmatique de l'agglutination et la fonction textuelle de la transposition.

3.a) La fonction pragmatique

On oublie très souvent en commentant les construits composés ou à trait d'union (surtout les surcomposés ou les syntagmes synthétiques) que ces derniers sont constituants d'un discours poétique qui s'adresse directement au lecteur, sur le mode interpellatif ou théâtral[33]. Les traits d'union fonctionnent comme des marqueurs interpersonnels

---

[32]Wilhem Peters, *A Critical Essay*..., 110.

[33] La poésie de Hopkins est sans aucun doute 'oratoire'.

d'insistance, des échos graphiques de la voix pressante de Hopkins ou plutôt de son double lyrique. Ils mettent en relief des groupes syntaxiques, les rassemblent en un seul groupe de souffle pour les empêcher de se diluer sur l'axe de la phrase. Ces 'stress marks'[34] facilitent non seulement la lecture mais sont aussi des marqueurs émotifs, des consignes que le poète, imitant le dramaturge dans ses indications scéniques, donne au lecteur-acteur[35]. Le fait que les groupes restent des syntagmes (par exemple *mealed-with-yellow* et non pas le mot composé 'yellow-mealed') provient du même principe hopkinsien d'imiter la langue orale qui crée spontanément de telles 'nonce-formations'.

3.b) L'agencement formel

Beaucoup de composés forment des polymères, des séquences ou séries: *selfstrung, selfstrung, sheathe-and shelterless, womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all*, et *wimpledwater-dimpled, not-by-morning-matchéd.* La polymérisation des 'hyphenated syntagmas', comme le dernier exemple, relève souvent d'une configuration formelle comme un calligramme. Dans le manuscrit 1 de "The Leaden Echo and the Golden Echo" (MS, 234), Hopkins a mis en parallèle les deux construits à trait d'union en mettant des doubles marques d'accentuation sur 'water' et 'morning': *The wimplewater-dimpled, not-by-morning-matchéd face.* L'effet obtenu est un effet de symétrie ou d'écho, car ce poème fondamentalement musical imite la réverbération de la voix. Toutes les longues formations poétiques à trait d'union participent de l'art de l'artiste en tant qu'artisan de mots, hautement conscient de l'artifice poétique. Hopkins intervient en tant que sculpteur de la substance phonique et graphique du langage[36].

3.c) La fonction informative

Les énoncés anglais sont organisés en unités informatives supra-segmentales appelées unités tonales ('tone group'). 'Information' est un processus de présentation des données en fonction du contexte et du co-texte. L'interaction entre les données nouvelles et les données connues ou 'phoriques' génèrent le sens ou contenu informatif de l'énoncé[37] . Chaque unité informative est organisée autour d'une donnée présentée comme nouvelle. La

---

[34] Hartman a attiré l'attention sur ces marqueurs graphiques: 'Hyphens tend to be tension marks in Hopkins..., mais il ajoute une comparaison quelque peu obscure: and similar to diacritical signs in that they prevent words or syllables from collapsing into one another.' Geoffrey Hartman, ed., *Hopkins. A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1966) 10.

[35] Pour une lecture à haute voix, voir: Cyril Cusack, narr., *The Poetry of Gerard Manley Hopkins* (Caedmon Records, 1958).

[36] '[...] words became objectified discretely as specimens valuable in themselves and not only as vehicles of meaning [...].' Cary Plotkin, *The Tenth Muse* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1989) 24.

[37] M.A.K Halliday, *Introduction to Functional Grammar* (London: Edward Arnold, 1986) 274-86.

fonction textuelle informative est aussi une fonction rhétorique. Dans la poétique de Hopkins, les unités tonales forment une rapide suite séquentielle difficile à intégrer par le lecteur. Par exemple, selon la lecture de Cusack:

// Yes I can tell such a key;//
// I do know such a place,//
//Where whatever's prizéd//
//and passes of us,//
//Everything that's fresh//
//and fast flying of us,//
//Seems to us//
//sweet of us//
//and swiftly away with//
//done away with//
//Undone//
//Undone//
//done with//
//soon done with//
//and yet dearly//
//and dangerously sweet of us//
//the wimpledwater-dimpled,// (1)
//not-by-morning-matchéd face// (2)
//the flower of beauty//
//the fleece of beauty//[38]

Manifestement les construits syntagmatiques épithètes (1) et (2) sont porteurs de messages présentés comme nouveau alors que le nom *face* est post-tonique. La position de la structure *not-by-morning- matchèd* est marquée ('marked information focus'). Dans un discours canonique on aurait eu trois unités tonales non marquées: //the **fa**ce//not **mat**ched//by **mor**ning//. Ici, le poids sémantique est distribué, là, il est concentré. L'effet rhétorique est de fusionner dans une même unité tonale le maximum d'information et donc d'empêcher le lecteur d'automatiser l'intégration progressive de l'information. Pour illustrer notre propos avec une métaphore, imaginons le flot informatif comme le courant d'une rivière qui soudainement accroche un récif et ralentit, bouillonne ou s'inverse. Ce récif linguistique, c'est souvent un surcomposé ou syntagme synthétique. La séquence des données inverse la façon typique dont l'esprit intègre les catégories du monde car dans 'the face that is not matched even by morning' la séquence va du global au détail métaphorique: face not matched (i.e. 'unsurpassed') by morning. Hopkins repousse le constituent global en position finale (comme dans les groupes nominaux complexes en allemand) en met en

[38]Cyril Cusack, *The Poetry of Gerard Manley Hopkins*, recording.

incise (en sandwich pour ainsi dire, telle une tmèse) le détail métaphorique: *the dappled-with-damson west*. L'incise est d'ailleurs une particularité très prononcée du style hopkinsien:

And the prayer thou hearst me making
Have, at the awful overtaking,
Heard; [...]
("The Loss of the Eurydice")

Or if there does some soft,
On things aloof, aloft,
Bloom breathe, [...]
("The Blessed Virgin Compared...")

Dans les deux cas *have heard* et *some bloom* deux groupes sont écartelés par deux incises. Le principe est le même dans les syntagmes agglutinés par trait d'union.

3.d) La fonction idéologique

La forme *mealed-with-yellow sallows* par opposition avec 'sallows mealed with yellow' fait appel à ce qu'on pourrait appeler la fonction idéologique du langage. Dans la première forme le poète entend renvoyer à une notion partagée par lui et le lecteur. *Mealed-with-yellow* remplace un déterminant contextuel comme 'the'. Cela présuppose que le poète et son audience partagent la même vision du monde. Toutes ces formes (*dappled-with-damson west* ou *sodden-with-sorrowing heart* etc.) en position pré-modificatrice impliquent une attitude ou une intention de la part de Hopkins 'd'objectiviser' le monde des apparences, parce que la position épithète correspond à un attribut essentiel du nom, un élément stable et inhérent à la chose présupposé connu. Cependant, notons la vive tension entre le présupposé idéologique et le schéma informatif présenté ci-dessus: l'un s'oppose et contredit l'autre. C'est encore un élément de violence technique dans le langage de G.M Hopkins.

Nous avons analysé seulement les syntagmes agglutinés par trait d'union qui ont une racine passive et fonctionnent comme pré-modificateurs. Mais il est évident que d'autres syntagmes agglutinés par traits d'union suggèrent les mêmes effets stylistiques ou rhétoriques et il est nécessaire de les intégrer ici:

1) les synthétiques actifs transposés

-*Upon this only gambolling and echoing-of-earth note.*: *echoing-of-earth* signifie 'secular ' ou 'non sacred'.

-*the forth-and-flaunting sun* (image qui anime le soleil et qui fait écho à *the leaping sun* dans "Binsey Poplars".)

2) les syntagmes verbaux transposées.

-*Amongst come-back-again things* (things that renew themselves, like the cycle of nature)

-*In the midsummer not-to-call night* (the shortest night of the year when the sky is never dark)

-*My rock-a-heart warm beat* (rocking heart-beat., 'a' est ici une voyelle épenthétique)

3) la proposition transposée.

-*The o-seal-that-so feature* (feature that one would like to seal for ever)

4) les groupes nominaux transposés.

-*Night's vast, womb-of-all, home-of-all, hearse-of-all night.*

-*The-last-breath penitent spirits* (penintent spirit on their last breath: ici le construit fonctionne comme un déterminant spécifique.)

Le mot 'tension' semble être la motivation sous-jacente à toutes les fonctions des 'hyphenated syntagmas' (passifs, actifs, nominaux etc.): effet vocal émotif, effet de réverbération, effet de focalisation informative marquée, effet de scission du groupe nominal, effet de contraste entre structure tonale et structure thématique. Hopkins cultive l'écart de langue pour insuffler une vie nouvelle dans le corps catatonique de la langue victorienne. L'originalité de l'écriture n'est pas gratuite. La plupart des effets stylistiques des formes synthétiques dramatisent le présent avec une telle instantanéité qu'elles n'offrent aucun recul, aucune distance. Elles impliquent directement sujet, objet et lecteur dans un même acte créateur.

7) Epilogue

Nous avons étudié l'acte créateur du point de vue de la linguistique de l'écart. En d'autres termes, les formes synthétiques forgées par Hopkins apparaissent atypiques tant du point de vue qualitatif que du point de vue quantitatif et leur originalité a contribué à caractériser le génie du poète, ou ce que Bridges appelle les bizarreries d'un génie. L'analyse morphosyntaxique des items du corpus (Chapitre 1) a montré dans un premier temps que les composés poétiques hopkinsiens (ou plus précisément les synthèmes) ne forment pas un ensemble de structures langagières cohérent, mais des formes variées (agglutinations, composés nominaux, composés-dérivés, transpositions). Leur diversité lexico-grammaticale cependant n'exclut pas des points communs qui relèvent davantage de la poétique que de la linguistique.

La créativité dans les poèmes de maturité joue habilement sur les effets stylistiques que la composition par juxtaposition offre à G.M Hopkins, l'artiste du verbe. Nous avons vu que Hopkins met en œuvre des stratégies de composition par juxtaposition de mots alliée à d'autres processus de création lexicale. Parmi les composés mineurs se trouvent les juxtapositions de mots combinés avec une métonymie (*the past-prayer*) ou une dérivation inverse avec incorporation (*betweenpie* néologisme verbal issu de 'pied in between'). Ces combinaisons matricielles sont mineures mais très caractéristiques de l'audace verbale du poète. La composition récursive fait également partie des techniques qui ont contribué à distinguer le style hopkinsien. Par exemple *fallowbootfellow* et *drop-of-blood-and-foam-dapple* sont issus d'un processus de composition par récursivité: [(*fallowboot*)+(*fellow*)], [(*drop-of-blood*) and (*foam*)]+[*dapple*].

Cependant, les composés les plus fréquents sont métaphoriques. Nous avons pratiquement assimilé la composition par juxtaposition de mots à un processus métaphorique qui fait surgir l'image surréelle ou le fantasmatique, mais comme la référenciation hopkinsienne est ouverte sur le réel et sa saisie formelle, nous avons parlé d'allégorie réaliste (expression qui de toute évidence entre en conflit avec les principes de la stylistique qui oppose 'allégorie' et 'réalisme'). L'extrême compression de la syntaxe imite la perception intérieure d'un phénomène que le poète ressent instantanément. C'est donc pour des raisons de mimétisme langagier que Hopkins forge ces formes télescopées ainsi que Milroy l'explique: 'An inscape, being an instantaneous perception of a state, must unify the perceiver, the perceived and the perception; it must try to avoid ascribing causes, temporal succession or results'.[1] Le mimétisme des composés (c'est-à-dire leur pouvoir référentiel) est au centre d'une problématique fondamentale. La création poétique, selon G.M Hopkins, est une louange à la gloire de Dieu, mue par un sentiment amoureux. Elle ferait voir les merveilles du monde, elle mimerait la création pour glorifier le créateur. Cette conception ignacienne du désir créateur est tout à fait conforme à la conception classique du langage qui voit dans le mot un 'contreseing' du monde, ou comme le dit Hopkins *All words mean either things or relations of things*. L'originalité de la langue de

[1]James Milroy, *The language of...*, 220.

Hopkins revient à accomplir un renouveau dans la perception phénoménale des choses, une nouvelle objectivité poétique. Or nous avons été constamment pris dans l'étau d'un paradoxe (chapitre 3, 4; 5; 6) les composés poétiques, tout en regardant le réel avec une acuité scientifique, 'disent autrement', ils sont allégoriques et métaphoriques et déterminent un espace surréel, très souvent subconscient qui n'appartient qu'à la subjectivité du poète. En outre, ils forment des systèmes clos et structurent un ordre des choses plus linguistique qu'extra-linguistique. Enfin, ils sont le résultat d'un travail sur la matière verbale (chapitre 2) et deviennent sous la plume un espace esthétique mallarméen, un plaisir musical et sont forgés pour eux-mêmes dans un acte de création formel et esthétique. L'acte créateur alors exprime l'être profond et engendre des chants ambigus que Hopkins peu à peu ressentait comme des actes de damnation.

Faut-il prendre position entre Hopkins, poète chrétien de la nouvelle objectivité, celui qui pose un regard clinique sur le monde de Dieu, ordre transcendant, et entre en extase devant ses merveilles et Hopkins, poète moderne de l'art pur qui consiste, selon Baudelaire, à 'créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même'[2]? Il n'est pas difficile de sentir dans la poésie de Hopkins une vive tension entre l'art moralisateur et l'art libérateur des fantômes de l'âme. Hopkins socialement prêtre était un fervent catholique et un traditionaliste, Hopkins le poète privé était plus obscur, un génie original et troublant. La poésie ne peut être une soumission stérile à la volonté de Dieu[3]. La créativité lexicale de Hopkins transfigure le réel, ce qui est la définition de l'art, et conduit l'artiste chrétien sans cesse au bord du conflit avec un ordre de la transcendance. La poésie, pour Hopkins, était un combat avec l'ange dans toutes ses ambiguïtés. Elle a surtout été un espace créateur de mots dans lequel le poète s'efforçait de produire un enchantement ou une magie verbale à la recherche d'une langue absolue de correspondances et de résonances significatives. Les composés sont des fragments poétiques, des petites musiques et des moments lumineux. Nous laisserons le dernier mot à Paul Valéry qui un matin de novembre 1934 a découvert l'enchantement de la poésie de Gérard Manley Hopkins:

> 22 novembre.
>
> Je découvre, ce matin, sur la table qui sert de table de nuit un volume des poèmes d'un Gerard Manley Hopkins - avec notes de Robert Bridges. J'ouvre et déchiffre un peu avec vague despite - et sans deviner que je vais y trouver '20 minutes' de lumières. Préface de Charles William qui me semble quelconque ou absurde - d'abord - me réveille ensuite - et je tâtonne dans les vers et les notes de Bridges.. Puis je vois nettement comme tout ceci me convient, me *situe*. Excellent point de repère - qui me consolide dans mon idée de la poésie - laquelle me devient évidente. Je comprends aussi le mépris des Anglais pour notre poésie - et toute la misère française de l'enseignement de la langue. Négligence totale de l'élément musical.[4]

---

[2] Cité par Henry Lemaitre dans: Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose* (Paris: Garnier, 1980) xxxvi.

[3] Jan. 2 - *This morning I made the meditation on the Three Sins, with nothing to enter but loathing of my life and a barren submission to God's will.* SD, 262.

[4] Paul Valéry, *Oeuvres complètes* (Paris: La Pléiade, 1974) 1123-4.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources primaires

Abbott, C. C., ed. *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*. London: Oxford University Press, 1955.

- - - . *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*. London: Oxford University Press, 1955.

- - - . *Further Letters of Gerard Manley Hopkins Including his Correspondence with Coventry Patmore*. London: Oxford University Press, 1957.

Bridges, Robert, ed. *Gerard Manley Hopkins. Poems*. 1st ed., Oxford: Oxford University Press, 1918.

Devlin, C., ed. *The Sermons and Devotional Writings of Gerard Manley Hopkins*. London: Oxford University Press, 1959.

House, H., ed. *The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*. London: Oxford University Press, 1959.

MacKenzie, N.H., ed. *The Early Poetic Manuscripts and Note-books of Gerard Manley Hopkins in Facsimile*. New York: Garland Publishing, 1989.

- - - . *The Poetical Works of Gerard Manley Hopkins*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

- - - . *The Later Poetic Manuscripts of Gerard Manley Hopkins*. New York: Garland Publishing, 1991.

Phillips, Catherine. *Gerard Manley Hopkins*. London: Oxford University Press, 1986.

2. Etudes sur Hopkins

2.a Ouvrages

Allsopp, Michael, and **Downes** David, eds. *Saving Beauty: Further Studies in Hopkins*. New York: Garland Publishing, 1994.

Ball, Patricia. *The Science of Aspects: The Changing Role of Fact in the Work of Coleridge, Ruskin and Hopkins*. London: The Athlone Press, 1971.

Baylis, Jonathan. *Portrait of a Poet: Gerard Manley Hopkins*. London: Picture Publishing Co., 1990.

Bergonzi, Bernard. *Gerard Manley Hopkins*. London: Collier Books, 1977.

Bloom, Harold. *Gerard Manley Hopkins*. New York: Chelsea House Publishers, 1991.

Borkowska, Ewa. *Philosophy and Rhetoric: a Phenomenological Study of Gerard Manley Hopkins' Poetry*. Katowice: Silesia University Press, 1992.

Borrello, Alfred. *A Concordance of the Poetry in English of Gerard Manley Hopkins*. New Jersey: Scarecrow Press, 1969.

Bottrall, Margaret, ed. *Gerard Manley Hopkins: Poems*. London: Macmillan, 1975.

Boyle, Robert. *Metaphor in Hopkins*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961.

Brown, Daniel. *Hopkins' Idealism: Philosophy, Physics, Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Bump, Jerome. *Gerard Manley Hopkins*. Boston: Twayne. 1986.

Cohen, Edward H. *Works and Criticism of Gerard Manley Hopkins/ A Comprehensive Bibliography*. Catholic University Press of America, 1969.

Cotter, James Finn. *Inscape: The Christology and Poetry of Gerard Manley Hopkins*. London: University of Pittsburg Press, 1972.

Cusack, Cyril. *The Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Perf. Cyril Cusack. Dir. Howard O. Sackler. Caedmon Records, 1958.

Dillingan, Robert and **Bender** Todd. *A Concordance to the English Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Madison: University of Wisconsin Press, 1970.

Downes, David Anthony. *The Ignatian Personality of Gerard Manley Hopkins*. Lanham, MD, London: University Press of America, 1990.

- - - . *Hopkins' Achieved Self*. Lanham, MD: University Press of America, 1993.

Dunne, Tom. *Gerard Manley Hopkins. A Comprehensive Bibliography*. Oxford: Clarendon Press, 1976.

Ellis, Virgina Ridley. *Gerard Manley Hopkins and the Language of Mystery*. Columbia, London: Missouri University Press, 1991.

Ellsberg, Margaret. *Created to Praise: The Language of Gerard Manley Hopkins*. New York: Oxford University Press, 1980.

Fennell, Francis L. ed. *Rereading Hopkins: Selected New Essays*. Victoria: English Literary Studies, 1996.

Finn, Mary E. *Writing the Incommensurable: Kierkegaard, Rossetti, and Hopkins*. University Park: Pennsylvania State UP, 1992.

Foltz, William and Todd Bender. *A Concordance to the Sermons of Gerard Manley Hopkins*. New York; London: Garland Publishing, 1989.

Fournier, Jean-Marie. 'Expérience et écriture des limites: La poésie de G.M Hopkins.' *La poésie. écriture de la limite, écriture à la limite*. Eds. Adolphe Haberer and Jean-Marie Fournier. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1998.

Gallet, René. *G.M Hopkins ou l'excès de présence*. Paris: Fac, 1984.

Gardner, W.H. *G.M. Hopkins: A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition* 2 vol. London: OUP, 1961.

Giles, Richard F. ed. *Hopkins Among the Poets: Studies in Modern Responses to Gerard Manley Hopkins*. Ontario: Hamilton, 1985.

Harris, Daniel A. *Inspirations Unbidden: The Terrible Sonnets of Gerard Manley Hopkins*. Berkeley: University of California Press, 1982.

Hartmann, Goeffrey, ed. *Hopkins. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall Inc., 1966.

Heaney, Seamus. *The Fire I' The Flint: Reflections on the Poetry of Gerard Manley Hopkins*. London: OUP, 1974.

Hollahan, Eugene, ed. *Gerard Manley Hopkins and Critical Discourse*. New York: AMS Press, 1992.

- - - . *Hopkins Against History*. Omaha, NE: Creighton University Press, 1995.

Holloway, Marcella Marie. *The Prosodic Theory of Gerard Manley Hopkins*. Washington D.C: The Catholic University of America Press, 1947.

Hunter, John. *Gerard Manley Hopkins*. London: Evans Bothers, 1966.

Kelly, Bernard. *The Mind and Poetry of Gerard Manley Hopkins, S.J.* Ditchling: Pepler & Sewell/St Dominic's Press, 1935.

Kenyon Critics. *Gerard Manley Hopkins*. London: Dennis Dobson, 1949.

Kitchen, Paddy. *Gerard Manley Hopkins*. London: Hamish Hamilton, 1970.

Lahey, G.F, S.J. *Gerard Manley Hopkins*. London: Oxford University Press, 1930.

Lawler, Justus George. *Hopkins Re-Constructed: Life, Poetry, and the Tradition*. New York: Continuum Pub. Corp., 1997.

Lewis, F.R. *The Common Pursuit*. London: The Hogarth Press, 1944.

Lichtmann, Maria R. *The Contemplative Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Princeton University Press, 1992.

Loomis, Jeffrey. B. *Dayspring in Darkness: Sacrament in Hopkins*. Bucknell UP, 1989.

MacKenzie, Norman H. *A Reader's Guide to Gerard Manley Hopkins*. London: Thames & Hudson, 1981.

Mariani, Paul. *A Commentary on the Complete Poems of Gerard Manley Hopkins*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1970.

Martin, Robert Bernard. *Hopkins: A very Private Life*. London: Flamingo, 1992.

Marucci, Franco. *The Fine Delight that Fathers Thought: Rhetoric and Medievalism in Gerard Manley Hopkins*. Washington: The Catholic University of America Press, 1994.

McChesney, Donald. *A Hopkins Commentary*. London: University of London Press, 1968.

McDermott, John. *Hopkins in Lancashire: Selected Writings of Gerard Manley Hopkins*. North West Catholic History Society, 1989.

Miller, J. Hillis. *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1963.

Milroy, James. *The Language of G.M Hopkins*. London: André Deutsch, 1977.

Milward, Peter. *A Commentary on G.M Hopkins' The Wreck of the Deutschland*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1968.

- - - . *A Commentary on the Sonnets of Gerard Manley Hopkins*. Chicago: Loyola University Press, 1969.

- - - . *Landscape and Inscape: Vision and Inspiration in Hopkins' Poetry*. London: Elek, 1975.

Mortimer, Antony, ed. *The Authentic Cadence: Centennial Essays on Gerard Manley Hopkins*. Fribourg: Fribourg University Press, 1992.

Motto, Marylou. *Mined with a Motion. The Poetry of Gerard Manley Hopkins*. New Brunswick: Rutgers University. Press, 1984.

Nixon, Jude V. *Gerard Manley Hopkins and His Contemporaries: Liddon, Newman, Darwin, and Pater*. New York: Garland, 1994.

Olney, James: *The Language(s) of Poetry: Walt Whitman, Emily Dickinson, Gerard Manley Hopkins*. Athens: University of Georgia Press, 1993.

Peters, W.A.M., S.J. *Gerard Manley Hopkins. A Critical Essay Towards the Understanding of his Poetry*. London: Oxford University Press, 1948.

- - - . *Gerard Manley Hopkins: A Tribute*. Chicago: Loyola University Press, 1984.

Pick, John. *Gerard Manley Hopkins. Priest and Poet*. London: Oxford University Press, 1942.

- - - , ed. *The Windhover*. Charles E. Merrill Pub., 1969.

Plotkin, Cary H. *The Tenth Muse: Victorian Philology and the Genesis of the Poetic Language*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University, 1989.

Ritz, Jean-Georges. *Gerard Manley Hopkins, S.J. L'homme et l'œuvre poétique*. Paris: Didier, 1963.

- - - - . *Robert Bridges and Gerard Hopkins, 1863-1889: A Literary Friendship*. London: Oxford University Press, 1960.

Roberts, Gerald. *Gerard Manley Hopkins: A Literary Life*. Basingstoke: Macmillan, 1993.

Robinson, John. *In Extremity: A Study of Gerard Manley Hopkins*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

Schneider, E. *The Dragon in the Gate. Studies in the Poetry of G.M Hopkins*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.

Seelhammer, Ruth. *Hopkins Collected at Gonzaga*. Chicago: Loyola University Press, 1970.

Shimane, Kunio. *The Poetry of Gerard Manley Hopkins: The Fusing Point of Sound and Sense*. Tokyo: Ukoseido Press, 1983.

Smith, Margaret D. *A Holy Struggle: Unspoken Thoughts of Hopkins*. Wheaton, Illinois: Harold Shaw Publications, 1992.

Sprinker, Michael. *A Counterpoint of Dissonance. The Aesthetics and Poetry of Gerard Manley Hopkins*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

Street, Sean *The Wreck of the Deutschland*. London: Souvenir Press, 1992.

Sulloway, G. Alison. *Gerard Manley Hopkins and the Victorian Temper*. London: Routledge and Kegan Paul, 1972.

- - - . *Critical Essays on Gerard Manley Hopkins*. Boston, MA: G.K. Hall, 1989.

Thornton, Robert. *Gerard Manley Hopkins. The Poems*. London: Edward Arnold, 1973.

- - - .(ed.) *All My Eyes See: The Visual World of Gerard Manley Hopkins*. Sunderland Arts Center: Ceolfrith Press, 1975.

Thomas, Alfred and Graham Storey. *Gerard Manley Hopkins*. Sussex Tapes. Pre-recorded Educational Discussions, 1989.

Van Noppen, Leo Martin. *Gerard Manley Hopkins. The Wreck of the Deutschland*. Groningen: Krips Repro Meppel, 1980.

Vendler, Helen. *The Breaking of Style: Hopkins, Heaney, Graham.* Cambridge, Ma. : Harvard University Press, 1995.

Volsik, Paul. *The Poems of G.M Hopkins*. Paris: Didier Erudition, 1996.

Walliser, Stephen. *"That Nature is a Heraclitean Fire": A Case Study of G.M Hopkins's Poetry.* Bern: Franke, 1977.

Watts, R.J.C. *Selected Poems of Gerard Manley Hopkins*. London: Macmillan, 1987.

Weyand, Norman, ed. *Immortal Diamond. Studies in Gerard Manley Hopkins*. New York: Sheed and Ward, 1949.

White, Norman. Hopkins: *A Literary Biography*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Zaniello, Thomas. *Hopkins in the Age of Darwin*. Iowa City: The Iowa University Press, 1988.

Zonneveld, Sjaak. *The Random Grim Forge: A Study of Social Ideas in the Work of Gerard Manley Hopkins*. Assen: Van Gorcum, 1992.

2. b Articles

Ballinger, Philip. 'Ruskin: Hopkins' Silent Don.' *Studies* 85 (1993): 116-24.

Adey, Lionel. "A Reading of 'Epithalamion'." *Victorian Newsletter* 38 (1972): 16-20.

Bizup, Joseph M. "'The Wreck of the Deutschland' and Hopkins' Theology of 'News'." *Victorian Poetry* 30:2 (1992): 135-49.

Boyle, Robert. 'Hopkins' Use of Fancy.' *Victorian Poetry* 10:1 (1972): 17-27.

- - - . 'Hopkins, Brutus, and Dante.' *Victorian Poetry* 24:1 (1986): 1-12.

Brémond, André. 'La Poésie naïve et savante de Gerard Manley Hopkins.' *Les Etudes* (Octobre 1934).

Bristow, Joseph. " 'Churlsgrace': Gerard Manley Hopkins and the Working Class Male Body." *English Literary History* 59:3 (1992): 693-711.

Bump, Jerome. 'Hopkins' Imagery and Medievalist Poetics.' *Victorian Poetry* 15:1 (1977): 99-119.

- - - . ' Hopkins, Feminism, and Creativity: An Overview.' *Texas Studies in Language and Literature* 31:1 (1989): 4-31.

- - - . 'Hopkins' Paradigms of Language.' *Victorian Newsletter* 59 (1981): 17-21.

Cerrulli, Grazia. "The 'Being Indoors': Self and Solitude in Hopkins's Last Poems." *Q/W/E/R/T/Y* 5 (1995): 177-85.

Cotter, James Finn. 'Hopkins and Myth.' *Victorian Poetry* 27:2 (1987): 170-185.

Coulthard, A.R. 'Gerard Manley Hopkins: Priest vs. Poet.' *Victorian Newsletter* 88 (1995): 35-40.

Driscoll, John P. " 'The Wreck of the Deutschland': Stanza 33." *Victorian Poetry* 14 (1976): 137-42.

Eagleton, Terry. "Nature and the Fall in Hopkins: A Reading of 'God's Grandeur'." *Essay in Criticism* 23 (1973): 68-75.

Eble, Joseph. "Levels of Awareness: A Reading of Hopkin's 'Felix Randal'." *Victorian Poetry* 13:2 (1975): 129-35.

Emig, Rainer. 'Modernist Hopkins: Towards an Aesthetic of Self-destruction.' *Q/W/E/R/T/Y* 5 (octobre 1995): 187-96.

Epstein, E.L. "Hopkins's 'Heaven-Haven': A Linguistic-Critical Description." *Essay in Criticism* 23 (1973): 137-45.

Feeney, Joseph. 'A Hopkins Discovery: Four Unknown Autograph Letters.' *Studies* 85 (1996): 144-46.

- - - . " 'My Hearties': Hopkins Writes to Jesuits" *America* 23 (1993): 24-5.

- - . " 'My Dearest Father': Some Unpublished Letters of Gerard Manley Hopkins." *Times Literary Supplement* (22 December 1995): 13.

Ferns, John. " 'The Wreck of the Deutschland': Voice and Structure." *Victorian Poetry* 14 (1976): 383-93.

Foltz, William. 'Hopkins' Greek Fire.' *Victorian Poetry* 18: 1 (1980): 23-34.

Fournier, Jean-Marie. 'Stratégies et écritures du désir dans l'oeuvre poétique de G.M Hopkins.' *Q/W/E/R/T/Y* 5 (1995): 197-203.

Gallet, René. 'G.M Hopkins, poète métaphysique.' *Q/W/E/R/T/Y* 5 (1995): 205-13.

- - - . 'L'insistance et la distraction : Hopkins et Hardy, essai pour situer le poète.' *Etudes Anglaises* 4 (1995): 419-29.

- - - . 'Hopkins: Introductions, traductions, reflets (1889-1989).' *GRAAT* 10 (1993): 77-92.

- - - . 'Revue de Zonneveld, Sjaak'. *Etudes Anglaises* 47 (1992): 482-83.

- - - . 'Hopkins et Newman.' *Etudes Newmaniennes* 11 (1995): 201-17.

- - - . 'Hopkins. Entretien avec René Gallet.' *Degrés* 3 (1998): 1-8

Gardner, Joseph H. "Hopkins's Panic in 'Spring'." *Victorian Newsletter* 80 (1991): 23-5.

Giffard, C. Anthony. 'The Springs of Goldengrove.' *Victorian Poetry* 15:1 (1977): 60-5.

Giles, Richard. " 'The Shepherd's Brow': Hopkins 'disparadised'." *Victorian Poetry* 23: 2 (1985): 169-87.

Gleason, John B. "The Sexual Underthought in Hopkins' 'The Windhover'." *Victorian Poetry* 27:2 (1989): 201-08.

Guillaume, André. 'La pensée sous-jacente dans la poésie de G.M Hopkins. Noeud des émotions et des conflits. Lecture psychanalytique.' *Etudes Anglaises* 94 (1987): 229-344.

Hallgarth, Susan A. 'A Study of Hopkins' Use of Nature.' *Victorian Poetry* 5:1 (1967): 70-82.

Hentz, Ann Louise. "Language in Hopkins' 'Carrion Comfort'." *Victorian Poetry* 9:1-2 (1972): 343-47.

Lilly, Gweneth. 'Welsh Influence in the Poetry of Gerard Manley Hopkins'. *Modern Language Review* 38 (1943) 192-205.

Litzinger, Boyd. "Once More, 'The Windhover'." *Victorian Poetry*, 5:1 (1967): 228-30.

Loomis, Jeffrey B. 'Birth Pangs in Darkness: Hopkins's Archetypal Christian Biography.' *Texas Studies in Language and Literature* 28:1 (1986): 81-106.

Lowenstein, Amy. "Seeing 'Pied Beauty': A Key to Theme and Structure." *Victorian Poetry* 14 (1976): 64-6.

MacKenzie, Norman H. 'Hopkins and Science'. *Studies in the Literary Imagination* 21 (Spring 1988): 41-56.

Mellown, Elgin W. 'Hopkins and the Odyssey.' *Victorian Poetry* 7:1 (1970): 263-65.

- - - . "The History of the Critical Reception of 'The Wreck of the Deutschland'." *Victorian Poetry* 14 (1976): 1-9.

Morlier, Margaret. "'Barbarous in Beauty': The Violence of Time in the Poetry of Gerard Manley Hopkins." *Victorian Poetry* 35:2 (1997): 215-35.

Moulin, Joanny. "'L'élan voulu': une problématique du mouvement chez Gerard Manley Hopkins." *Etudes Anglaises* 49:1 (1996): 40-51.

Murphy, Michael. 'Violent Imagery in the Poetry of Gerard Manley Hopkins.' *Victorian Poetry* 7:1 (1969): 1-16.

Murphy, Elaine. 'Gerard Manley Hopkins: A Legacy to the Twentieth Century.' *Studies* 85 (1996): 99-107.

Netland, John T. "Linguistic Limitation and the Instress of Grace in 'The Wreck of the Deutschland'." *Victorian Poetry* 27:2 (1989): 187-99.

Overholser, Renée V. " 'Looking with Terrible Temptation': Gerard Manley Hopkins and Beautiful Bodies." *VLC* 19 (1992) 25-53.

Page, William. "Unity and Subordination in 'Carrion Comfort'." *Victorian Poetry* 14 (1976): 25-32.

- - -. " Hopkins's 'No Worst, There's None'." *Victorian Poetry* 14 (1976): 76-9.

Pagnouille, Christine. 'Music Alone Survives?: Collapsing Faith in Some Sonnets by G.M Hopkins and Geoffrey Hill'. *Cahiers Victoriens et Edouardiens* 42 (1995): 91-107.

Paulin, Tom. 'The Phallic Thumb of Love.' *Yale Review* 80:4 (1992): 16-28.

Plotkin, Cary H. 'Towards a Poetics of Transcendence after Darwin: The Aspect of Nature.' *Studies* 85 (1996): 136-43.

Rader, Louis. 'Hopkins' Dark Sonnets: Another New Expression.' *Victorian Poetry* 5:1 (1967): 13-20.

Rodway, Allan. "Hopkins's 'Heaven-Haven'." *Essay in Criticism* 23 (1973): 430-34.

Salmon, Rachel. 'Prayers of Praise and Prayers of Petition: Simultaneity in the Sonnet World of Gerard Manley Hopkins.' *Victorian Poetry*, 22:4 (1984): 383-406.

Schad, John. " 'No-one dreams': Hopkins, Lacan, and the Unconscious." *Victorian Poetry* 32:2 (1994): 141-53.

Seib, Kenneth. 'Hopkins's Secret Watchers.' *Texas Studies in Language and Literature* 31:1 (1989): 53-65.

Serpillo, Guiseppe. 'Sublimating a Humble Tool: Simile and its Metamorphoses in G.M Hopkins.' *Studies* 85 (1996): 147-58.

Shimane, Kunio. 'Hopkins Made Me.' *The Hopkins Quarterly* 1-2 (1998): 31.

Slakey, Roger L. "The Grandeur In Hopkins' 'God's Grandeur'." *Victorian Poetry* 7 (1969): 159-63.

Smith, Francis J. 'Hopkins' Best poem.' *Victorian Newsletter* 83 (1973): 22-4.

Smulders, Sharon. " 'A Form that Differences': Vocational Metaphors in the Poetry of Christina Rossetti and Gerard Manley Hopkins." *Victorian Poetry* 29:2 (1991): 161-73.

Sulloway, G. Alison. "Gerard Manley Hopkins and 'Women and Men' as 'Partners in the Mystery of Redemption'." *Texas Studies in Language and Literature* 31:1 (1989):31-53.

Sutherland, John. " 'Tom's Garland': Hopkins' Political Poem." *Victorian Poetry* 10: 1 (1971): 111-21.
Thesing, William B. " 'Tom's Garland' and Hopkins' Inscapes of Humanity." *Victorian Poetry* 15:1 (1977): 37-48.
- - - . "Gerard Manley Hopkins's Responses to the City: The 'Composition of the Crowd'." *Victorian Studies* 30:3 (1987): 387-408.
Thornton, Robert. 'Hopkins and the Histories.' *Victorian Poetry* 9:1-2 (1971): 341-43.
Wallis, Bruce. "Hopkins' 'Dapple-Dawn-Drawn' Charioteer." *Victorian Newsletter* 83 (1973): 26-8.
Warren, Austin. ' Hopkins: Bloomfall and Inthought.' *Philological Quarterly* 55 (1976): 133-41.
White, Norman. 'The Setting of Epithalamion.' *Victorian Poetry* 10: 1 (1972): 83-6.
- - - . "Hopkins' 'Spelt from Sybil's Leaves'." *Victorian Newsletter* 35 (1969): 27-8.

2.c Poèmes (éditions, anthologies, morceaux choisis ...)

Feeney, Joseph. *Gerard Manley Hopkins. Selected Poems.* Oxford: OUP, 1994.
Gardner, W.H. *Gerard Manley Hopkins. Poems and Prose.* London: Penguin Books, 1985.
Gardner, W.H, and **Mackenzie** Norman H. . *The Poems of Gerard Manley Hopkins.* London: Oxford University Press, 1970.
King, Simon. *Pied Beauty: A Selection of Poems.* London: King Press, 1995.

2.d Thèses non publiées

Gallet, René. 'Présence et réalité dans l'œuvre de G.M Hopkins.' Thèse de Doctorat: Université de Grenoble III, 1979.
Graafe, Adrian. 'Création et décréation dans la poésie de Gerard Manley Hopkins: l'œuvre de Hopkins vue à la lumière de la pensée de Simone Weil'. Thèse de Doctorat: Université de Paris 7, 1997.
Lee, Rebecca. 'Gerard Manley Hopkins and Old English Poetry. A Stylistic Analysis.' Diss. University of Arizona, 1981.

3. Référence

3.a Linguistique

Adamczewski, A., **Gabilan**, J.P. *Les Clés de la grammaire anglaise.* Paris: Armand Colin, 1992.
Adams, Valerie. *An Introduction to Modern English Word-formation.* London: Longman, 1973.
Brook-Rose, Christine. *A Grammar of Metaphor.* London: Secker and Warburg, 1958.
Bauer, Laurie. *English Word-formation.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
Boase-Beier, Jean. *The Principle of Poetic Compounds in Modern Poetry.* Tübingen: Niemeyer Verlag, 1987.
D'haen, Theo, ed. *Linguistics and the Study of Literature.* Amsterdam: Rodopi, 1986.
Dowling, Linda. *Language and Decadence.* New Jersey: Princeton University Press, 1986.
Downing, Pamela. 'On the Creation and Use of Compound Nouns'. *Language* 53:4 (1977): 811-42.

Granville Hatcher, Anna. *Modern English Word-formation and Neo-latin*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1951.

Groom, Bernard. *The Formation and Use of Compound Epithets in English Poetry From 1579*. Society of Pure English, Tract n° XLIL, 1937.

Guiraud, Pierre. *Semiology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

Halliday, M.A.K. *Language as Social Semiotic*. London: Edward Arnold, 1978.

Halliday, M.A.K. *Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold, 1986.

Lapaire, J.R., **Rotgé**, W. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991.

Leech, Goeffrey. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman, 1969.

Lees, Robert. 'On a Transformational Analysis of Compounds.' *Indogermanische Forschung* 71 (1966-67): 1-13.

Marchand, Hans. *The Categories and Types of Present-day English Word-formation*. München: C.H. Becksche Verlagsbuchhandlung, 1969.

Matthews, P.H. *Oxford Concise Dictionary of Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Mel'cuk, Igor. *Cours de morphologie générale*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1997.

Onions, C.T. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Clarendon Press, 1966.

Roach, Peter. *English Phonetics and Phonology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Skeat, Walter W. *A Concise Etymological Dictionary of the English Language*. Oxford: The Clarendon Press, 1901.

Tournier, Jean. *Structures lexicales de l'anglais*. Paris: Nathan, 1991.

- - - . *Introduction descriptive à la lexicogénétique de l'anglais contemporain*. Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1985.

Taraporewala, Irach. *Sanscrit Syntax*. Delhi: Munshiram Manoharla, 1976.

Yule, George. *The Study of Language*. Cambridge: CUP, 1996.

3.b Littérature, critique littéraire

Bachelard, Gaston. *La Poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1961.

- - - . *L'Eau et les rêves*. Paris: Librairie José Corti, 1942.

Baudelaire, Charles. *Ecrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1971.

Baudelaire, Charles. *Petits poèmes en prose*. Paris: Aubier-Montaigne, 1980.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Bordas, 1966.

Breton, André. *Les Vases communicants*. Paris: Gallimard, 1932.

Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1972.

Brugière, Bernard. *L'Univers imaginaire de Robert Browning*. Paris: Klincksieck, 1979.

Byron, George Gordon. *The Works of Byron*. London: The Wordsworth Library, 1994.

Cecil, David, ed. *The Oxford Book of Christian Verse*. Oxford: Clarendon Press, 1940.

Cohen, J.M. *The Baroque Lyric*. London: Hutchinson University Library, 1963.
Durrell, Lawrence. *A Key to Modern Poetry*. University Of Oklahoma Press, 1964.
Keats, John. *The Complete Poems*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
Kermode, Frank. *The Sense of Ending*. London: Oxford University Press, 1966.
Jünger, Ernst. *Le Contempleur solitaire*. Paris: Bernard Grasset, 1975.
Milton, John. *Comus and Some Shorter Poems of Milton*. London:Harrap and Co Ldt, 1953.
Onions, C.T. *A Shakespeare Glossary*. Oxford: The Clarendon Press, 1986.
Stanford, Derek. *Poets of the Nineties*. London: John Baker, 1965.
Valéry, Paul. *Oeuvres complètes*. Paris: La Pléiade, 1974.
- - - . *Tel Quel*. Paris: Folio, 1996.
Wordsworth and **Coleridge**. *Lyrical Ballads*. [1878] Oxford: OUP, 1963.

3.c Anthroplogie, art, histoire et religion

Barringer, Tim. *The Pre-raphaelites: Reading the Image*. London: The Everyman Art library, 1998.
Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1992.
Eadie, John. *A Biblical Cyclopedia and Dictionary*. London: The Religious Tract Society, 1874.
Frazer, James. *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*. London: Macmillan, 1980.
Freud, Sigmund. *Moïse et le monothéisme*. Paris: Gallimard, 1970.
Houghton, Walter E. *The Victorian Frame of Mind*. Newhaven: Yale University Press, 1957.
Roston, Murray. *Victorian Contexts*. London: MacMillan Press, 1996.
Sartre, Jean-Paul. *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1969.

4. Traductions

Brémond, André. 'La Poésie naïve et savante de Gerard Hopkins.' *Les Etudes* (Octobre 1934).
Du Boucher, André. *L'incohérence*. Paris: Hachette, 1980.
Gallet, René. *Gerard Manley Hopkins. Le Naufrage du Deutschland. Poèmes gallois. Sonnets terribles*. Paris: Orphée / La différence, 1991.
Gaurier, Bruno. *Gerard Manley Hopkins. Le Naufrage du Deutschland*. Thonon: Alidades/Bilingues, 1997.
Leyris, Pierre. *Gerard Manley Hopkins. Poèmes*. Paris: Editions du Seuil, 1980.
Mambrino, Jean. *Hopkins. Grandeur de Dieu et autres poèmes*. Caen: Nous, 1999.
Ritz, Jean-Georges. *G.M Hopkins. Poems. Poèmes*. Paris: Aubier Bilingue, 1980.
Sumner, Claude. *Jalons de lumière. Poèmes de jeunesse de G.M Hopkins*. Québec: Centre Marial Canadien, 1959.

TABLE DES MATIERES

Introduction....5
Chapitre 1: Présentation du corpus....8
1) Généralités sur les composés....9
2) Catégories et types de composés hopkinsiens....10
3) Les néologismes composés: unités lexico-grammaticales....11
4) Le corpus et les critères de sélection des composés....13
5) Remarques sur l'orthographe des composés hopkinsiens....16
6) Remarques sur la notion de composés poétiques....20
7) Les relevés antérieurs....22
7.a) Les types de composés de Wilhem Peters....22
7.b) Les composés analysés par Gardner....24
7.c) Milroy et le langage de G.M Hopkins....25
7.d) Les composés métaphoriques de Brook-Rose....27
8) Catégories et types morphosyntaxiques....29
9) Morphosyntaxe des composés poétiques hopkinsiens....31
9.a) La phonesthésie....31
9.b) La surcomposition....32
9.c) La pseudo-composition....32
9.d) La composition avec tmèse....33
9.e) Les formes atypiques de la racine modificatrice....33
9.f) Les synthèmes négatifs et le bivalent....37
9.g) Les composés métaphoriques....38

Chapitre 2: La formation des composés dans les manuscrits....42
1) Introduction....43
2) Les processus d'expansion....43
2.a) Les types d'expansion....47
2.a.i) Du mot au composé....47
2.a.ii) Du syntagme au composé....68
2.a.iii) L'ajout d'un composé à l'intérieur d'un syntagme....85
2.a.iv) Du composé au surcomposé....86
2.b) Conclusion....89
3) Les processus de remaniement....90
3.a) La substitution d'une lexie du composé....90

3.b) Substitution de deux racines 110
3.c) Conclusion 114
4) Les processus de déconstruction 114
4.a) Introduction et problèmes orthographiques 114
4.b) Du composé au syntagme 116
4.c) Du composé au mot 124
5) Les processus de reformulation 126
6) Les processus d'oscillation 128
7) Conclusion 130
7.a) L'analogie sonore 130
7.b) Les enjeux lexico-sémantiques 130

Chapitre 3: Les noms composés 132
1) Les composés et surcomposés: classification 133
2) Les composés dynamiques 135
2.a) Types 135
2.b) Système sémantique de la chute 136
2.c) Système sémantique du flux 141
2.d) Conclusion 153
3) Les dvandvas nominaux 153
3.a) Les dvandvas métaphoriques 155
3.a.i) Les architectoniques 157
3.a.ii) Les consubstantiels 157
4) Le mode de référenciation à l'abstrait: les kennings allégoriques 171
4.a) Introduction 171
4.b) L'igné et l'ailé 180
5) L'illusion du réel 191
5.a) Les composés métaphoriques endocentriques 193
5.b) Les composés métaphoriques exocentriques 201
5.b.i) Les comparatifs 203
5.b.ii) les métaphoriques 204
5.c) conclusion 215
6) Les composés adj+nom 217
6.1) Remarques générales 217
6.b) Les enjeux prosodiques 217
6.c) L'illusion poétique: 218

6.c.i) L'intégration de l'attribut dans le nom....218
6.c.ii) La valeur sémantique des adjectifs....218
7) Les syntagmes agglutinés....226
8) Les nominalisations composées....232
9) Les noms composés: une synthèse....234

Chapitre 4: Les adjectifs composés....240
1) Types et morphologie....241
2) Les composés 'noms+adjectifs'....241
2.a) Les circonstanciels....241
2.b) Les similatifs....249
2.b.i) Le symbolisme des couleurs....251
2.b.ii) Le corps cosmique....255
2.c) Conclusion....262
3) Les composés bi-adjectifs....264
3.a) Types....264
3.b) Le réalisme hopkinsien....265
3.c) L'énergie des mots....266
3.d) Conclusion....271

Chapitre 5: Les parasynthétiques....272
1) Introduction:....273
2) Parasynthétiques et dérivés zéro....274
3) Sémantique des parasynthétiques....275
4) Les parasynthétiques hopkinsiens....275
4.a) le type [(nom+nom)-ed]....276
4.a.i) Syntaxe....276
4.a.ii) Prosodie....277
4.a.iii) Morphologie....278
4.b) le type [(adj+nom)-d]....284
4.b.i) Morphologie....284
4.b.ii) Sémantique....284
5) Conclusion....295

Chapitre 6: Les synthétiques passifs 301
1) Introduction.....302
2) Les composés adjectivés passifs hopkinsiens.....302
1.a) Les canoniques.....303
2.b) Les atypiques.....312
2.b.i) L'atypie syntaxique.....312
2.b.ii) L'atypie sémantique.....314
3) Les syntagmes agglutinés transposés.....315
3.a) La fonction pragmatique 318
3.b) L'agencement formel.....319
3.c) La fonction informative.....319
3.d) La fonction idéologique 321

Epilogue.....323

Bibliographie.....326

Table des matières.....336

Annexes.....340
Tableau des composés par ordre alphabétique.....341
Tableaux des composés par catégories et types.....349
Glossaire.....360

SCD NANCY 2
46, av. de la Libération
S.U. LETTRES

RESUME en français

Les composés poétiques et les structures synthétiques à traits d'union de Gerard Manley Hopkins ont largement contribué à la spécificité de son style original. Ils sont ici répertoriés dans un corpus exhaustif, classés par catégories et types et commentés sous divers aspects (lexicogénétiques, syntaxiques et thématiques) pour en faire ressortir leurs fonctions stylistique et littéraire. Ils n'illustrent pas un nœud thématique en particulier, mais sont à l'origine d'une multiplicité d'effets qui tendent à resserrer le langage poétique dans un filet formel, et d'enjeux sémantiques qui dévoilent une imagination littéraire unique.

TITRE en anglais

Gerard Manley Hopkins's Poetic Compounds (Poems 1876-1889)

RESUME en anglais

Gerard Manley Hopkins's poetic compounds and hyphenations stand out as significant features of his original style. In this dissertation, they are collected in a comprehensive corpus, sorted by categories and types and commented upon from different angles (lexicogenetic, syntactic and notional) in an attempt to bring out their stylistic and literary function. They do not illustrate a single theme but they represent word cruces that, on the one hand, raise poetic language to the level of verbal artefact and, on the other, unveil a unique literary imagination.

Discipline

Etudes Anglaises et Nord-Américaines

Mots clés

Gerard Manley Hopkins. Lexicogénétique de l'anglais: composition lexicale. Lexicologie littéraire. Genèse du texte. Mots composés de Gérard Manley Hopkins.

Intitulé et adresse de l'U.F.R.

Université de NANCY 2
U.F.R. de Langues et de Littératures Etrangères
Département d'anglais
3, place Godefroy de Bouillon
B.P. 3397
54015 NANCY Cedex