L'expressivité : essai de définition

Yvonne Saint-Pierre Farina

Volume 18, numéro 3, septembre 1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/002731ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/002731ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (imprimé)

1492-1421 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Pierre Farina, Y. (1973). L'expressivité : essai de définition. *Meta*, 18(3), 315–327. <https://doi.org/10.7202/002731ar>

L'expressivité : essai de définition

LES ÉLÉMENTS

On sait que la stylistique genevoise étudie les moyens expressifs mis à la disposition du groupe linguistique par le legs collectif. Il s'ensuit que définir l'expressivité revient à définir la stylistique telle que nous l'entendons. L'on comprend toute l'importance de circonscrire ce terme.

L'expressivité se mesure par la proportion d'affectivité et de concret dégagée par le mot ou l'expression. Plus le terme est affectif et concret, plus il est expressif ; moins il est affectif et concret, moins il est expressif. L'expressivité se constitue donc par deux pôles : l'affectivité s'adressant aux émotions et le concret appelant une réaction des sens et de l'imagination. Ces deux pôles peuvent se fusionner ou se séparer ; augmenter à l'infini ou diminuer jusqu'à la disparition ; ils peuvent manifester ou inspirer soit un attrait, soit une répugnance vis-à-vis de la réalité signifiée ; ils peuvent nous en faire saisir les éléments tactiles, auditifs, visuels, etc., dans leurs détails ou tout simplement laisser ceux-ci dans l'ombre pour faire ressortir la désidérabilité ou la non-désidérabilité de ce dont il s'agit. En d'autres termes, l'expressivité peut jouer sur toute la gamme des émotions et des sens.

L'affectivité

Celle-ci est constituée par la présence d'une composante sémantique comportant une *intensité*, c'est-à-dire le degré ou la quantité expressive (*énorme*, intensif de *gros* ; *minuscule*, intensif de *petit*) ; une *qualité* (favorable ou défavorable : *sublime*, *méprisable*) ; ou l'évocation d'un milieu, d'une situation spéciale, causant ainsi une réaction émotive en établissant une *relation temporelle* (*chef*, terme d'un autre siècle, employé dans une conversation plutôt que *tête*, terme du XX^e siècle), une *relation géographique* (*vodka*, terme russe utilisé dans les pays francophones), une *relation sociale* (*caboches*, terme argotique utilisé pour *tête* par un professeur dans une conférence universitaire), une *relation traditionnelle* (*bourreau*, terme conceptuel traditionnellement lié à une situation émotive), ou une

relation linguistique où l'esprit doit faire un circuit sémantique pour interpréter la situation comme dans la métaphore et la comparaison (cet homme est un lion). L'intensité, la qualité ou la relation, séparément ou toutes ensemble, peuvent doter le terme d'une charge émotive capable de manifester ou de modifier, selon le cas, des dispositions positives ou négatives. Lorsque celles-ci ont pour but principal de révéler ou d'influencer les réactions émotives, elles sont affectives et les mots à dominance affective sont des mots émotifs.

Le concret

Le concret est une réalité percevable par les sens : la vue, l'ouïe, le toucher, le goût, l'odorat, la tension musculaire, et ainsi de suite. C'est à la psychologie qu'il faut s'adresser pour découvrir une liste plus complète des sens.

Les mots reflètent l'acuité de perception sensible. D'un côté, ils représentent des réalités saisissables par l'intelligence seulement (la *philosophie*, l'*unité*, un *groupement*) ; d'autre part, ils signifient une réalité percevable par les sens, mais d'une façon incolore, générale, et conceptualisante (*lit*, *pupitre*, *marcher*). Ces termes généraux s'adressent surtout à l'intelligence et leur expressivité est ou bien réduite à un minimum, ou bien inexistante. La langue est cependant pleine de termes qui précisent d'une façon souvent très pittoresque les perceptions des sens (*fourmiller*, *gambader*, *glouglou*, *crisp*, *fuzz*, *zoom*). Cette précision domine et noie, pour ainsi dire, l'élément conceptuel contenu dans le terme. C'est de ce concret détaillé qu'il s'agit. Ce sont là des mots pleins d'expressivité. Ce sont des mots-images : des mots qui font image.

RAPPORTS ENTRE LES ÉLÉMENTS EXPRESSIFS

Un graphique montrera les rapports entre les éléments expressifs qui peuvent se trouver ensemble dans le même mot ou s'isoler, selon le cas (cf. p. 317).

L'intensité

Ayant ainsi replacé les éléments par rapport à l'ensemble, l'on peut se mettre à examiner ceux-ci.

La première modalité affective des termes expressifs est l'intensité. Elle exprime le degré élevé auquel sont portés telle propriété, telle action, tel mouvement, etc. Elle constitue une rubrique en soi, puisque l'intensité peut sous-tendre la qualité, la relation et le concret pittoresque sans perdre pour autant la possibilité de les dominer. Le péjoratif et le mélioratif, sans pourtant s'effacer, laissent à l'intensité le soin de remporter notre adhésion ou d'obtenir notre désapprobation. Voici des exemples où la dominance est intensive :

... que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe *terrifiée* ¹ !
 « And yet », said the Doctor, « I am filled with a *wholly delightful exhilaration* ². »
 It would be a great comfort to express the *immensity* of his *contempt* ³.
 Le Panturle est un homme *énorme* ⁴.

1. Charles Baudelaire, *le Spleen de Paris*, Paris, Le Livre de Poche, 1966, p. 111.

2. Evelyn Waugh, « Decline and Fall », in *Seven Great British Short Novels*, New York, Berklay Medallion, 1968, p. 312.

3. Somerset W. Maughan, *Of Human Bondage*, New York, 1968, p. 217.

4. Jean Giono, *Regain*, Paris, Le Livre de Poche, 1965, p. 16.

Rapports entre les éléments expressifs

<p>I. <i>L'affectivité</i></p>	<p>A. <i>L'intensité</i> (le degré ou la quantité)</p> <p>B. <i>La qualité</i> (la désirabilité)</p> <p>C. <i>La relation</i> (l'association)</p>	<p><i>augmentative</i> (immense ; huge) <i>diminutive</i> (minuscule ; wee)</p> <p><i>favorable</i> mélioratif (gracieux ; gracious) laudatif (compatissant ; compassionate) <i>défavorable</i> péjoratif (ghetto ; ghetto) dépréciatif (autoritaire ; domineering)</p> <p><i>métalinguistique</i> temporelle (<i>chef</i> — tête ; <i>thou</i> — you) géographique (vodka) sociale (<i>caboché</i> — tête ; <i>noodle</i> — head) traditionnelle (mort ; death)</p> <p><i>linguistique</i> la métaphore (cet homme est un <i>lion</i> ; this man is a <i>lion</i>) la comparaison (cet homme est <i>comme un lion</i> ; this man is <i>like a lion</i>) le dédoublement (le <i>vent hurle</i> ; the <i>trees sighed</i>)</p>
<p>II. <i>Le concret expressif</i></p>	<p>D. <i>La modalité</i> (l'acuité de perception)</p>	<p><i>visuelle</i> (scintiller ; shimmer) <i>tactile</i> (râper ; whip) <i>auditive</i> (crépiter ; pop) <i>olfactive</i> (fétide ; foul) <i>gustative</i> (savourer ; sip) <i>tensorielle</i> (s'agripper ; cling), etc.</p>

Ces exemples expriment un degré élevé de *peur* (terrifiée), d'*animation* (*exhilaration*), de *plénitude* (*wholly*), de *grandeur* (*immensity*), de *grosueur* (énorme), de *désapprobation* (*contempt*), et d'*acceptation* (*delightful*). La sensibilité, surprise ou éprise par l'intensité, colore le concept et le représente à travers un prisme émotif. Le *degré* forme une composante sémantique du terme, comme l'on s'en apercevra si l'on cherche la définition de *énorme* pour ce contexte : hors de l'ordinaire par sa grosueur. *Grosueur* est l'identification neutre du concept, tandis que *hors de l'ordinaire* explicite l'intensité. Certains termes ont donc pour rôle spécial de porter l'attention sur le degré où se situe la réalité concrète ou affective, mais ce degré émeut parce qu'il dépasse l'attente.

L'intensité est ambivalente. Elle peut être ou augmentative ou diminutive. Elle est augmentative si elle dépasse les bornes dans une espèce de croissance dynamique ; elle est diminutive si elle s'achemine vers une décroissance. Dans un cas, elle oriente l'affectivité vers l'infiniment grand ; dans l'autre, elle va vers l'infiniment petit. Mais dans les deux cas la réalité sort des règles et ainsi elle émeut. Voici des exemples où l'intensité est augmentative :

Buenos Aires, déjà, emplissait l'horizon de son feu rose, et bientôt luiirait de toutes ses pierres, ainsi qu'un trésor *fabuleux*⁵.

Robert Jordan explained the process of homesteading... « That is *magnificent* », Primitivo said⁶.

... remember that butter has to do for three loaves. Spread it *thoroughly*, but don't waste it...⁷

On the fourth side was an iron railing through which you saw a *vast* lawn⁸.

He *swept out of* the room with *giant* strides...⁹

Il lui donne un coup de poing dans les côtes. *Étonnée*, Caroline esquive un autre coup en creusant les reins¹⁰.

Dans tous ces exemples, le rôle du terme est de transformer le concept en une expression affective : *rare* (fabuleux), *acceptable* (*magnificent*), *bien* (*thoroughly*), *grand* (*vast, giant*), *sortir* (*swept out of*), *surprise* (étonnée). Le bien, le rare, l'acceptable, le grand, la surprise, l'action de sortir dépassent les bornes de l'attente et c'est précisément ce mouvement croissant que ressent la sensibilité et qu'elle exprime en forgeant des mots au même concept mais à modalité affective différente.

L'on peut sortir de l'ordinaire dans un sens contraire, c'est-à-dire que l'on peut dépasser l'attente par la diminution et que cette diminution marque une sorte de transition dynamique vers l'infiniment petit :

Il donne des détails *minutieux* sur ses fonctions...¹¹

De lourdes pendeloques gazouillent secrètement à ses *mignonnes* oreilles¹².

C'est presque au milieu d'un tas de décombres que Gédémus a découvert une *grangette* encore tiède¹³.

5. Antoine de Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, Paris, 1965, p. 174.

6. Ernest Hemingway, *For Whom the Bells Toll*, New York, Scribners, 1940, p. 207.

7. Evelyn Waugh, *op. cit.*, p. 313.

8. Somerset W. Maughan, *op. cit.*, p. 18.

9. Somerset W. Maughan, *op. cit.*, p. 18.

10. Jean Giono, *op. cit.*, p. 82.

11. Colette, *l'Ingénue libertine*, Paris, Le Livre de Poche, 1962, p. 170.

12. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 74.

13. Jean Giono, *op. cit.*, p. 62.

Some *tiny* scrap of life, like a grain of smut, went racing across the page in front of him...¹⁴

Excessif (minutieux), *petit* (mignonnes), *grange* (grangette), *small* (*tiny*) sont des concepts dont s'empare l'affectivité pour les orienter vers l'atome. Les mots utilisés dans ces textes sont aussi intenses dans leur rétrécissement que dans les exemples précédents, mais le dynamisme affectif de ceux-là s'orientait dans le sens contraire. L'intensité est donc passible d'une expression affective à deux orientations, les deux visant l'infini : l'un grand, l'autre petit. Les bornes sont floues, leur potentiel n'est limité que par l'imagination et les puissances affectives de l'individu.

La qualité

Le mouvement vers l'infini, déjà noté, peut ne pas toujours être désirable. L'individu est amené à considérer certaines réalités comme des menaces à son bien-être, tandis que d'autres semblent le favoriser. La sensibilité juge telle chose favorable et telle autre défavorable. Elle est bien disposée vers telle réalité ou bien elle ne l'est pas. Si elle en ressent l'attrait, on dit que le mot est mélioratif ou laudatif. Ce dernier se rapporte au moral seulement, le premier à toute autre réalité-objet. Si le mouvement affectif est contraire, l'affectivité s'exprime par un mot péjoratif ou dépréciatif. Si le mot est péjoratif, il s'occupe de tout ce qui est en dehors du domaine moral ; s'il est dépréciatif, il s'occupe du côté moral. La ligne de démarcation entre mélioratif et laudatif, péjoratif et dépréciatif hésite parfois, étant donné que les liens sont étroits entre le moral et le physique, le moral et le social, pour ne fournir que deux exemples. En principe, il est convenable de retenir cette distinction en raison même des effets spéciaux que dégagent de tels termes en dehors de leur propre domaine (ex. : le soleil nous *boude*). Ce qu'il importe de noter par-dessus tout est l'ambivalence, c'est-à-dire la double orientation du jugement de valeur affectif. Voici quelques exemples :

Mélioratif :

Antoine l'*admire* et *jubile*, à demi caché derrière son *Figaro*...¹⁵

« He's just crazy to meet the *aristocracy*, aren't you, my *sweet* ¹⁶ ? »

... he experienced a *charming* sense of possession in installing her in these lodgings...¹⁷

J'aime les nuages, les *merveilleux* nuages ¹⁸ !

Laudatif :

... et plus l'âme est *ambitieuse* et *délicate*, plus les rêves l'éloignent du possible¹⁹.

Il en tâte, entre ses doigts, toute la *bonne volonté* ²⁰.

« I'm an *optimist* », Mr. Tench said ²¹.

14. Graham Greene, *The Power and the Glory*, New York, Bantam Books, 1940, p. 131.

15. Colette, *op. cit.*, p. 21.

16. Evelyn Waugh, *op. cit.*, p. 325.

17. Somerset W. Maughan, *op. cit.*, p. 165.

18. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 15.

19. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 25.

20. Jean Giono, *op. cit.*, p. 184.

21. Graham Greene, *op. cit.*, p. 11.

Péjoratif :

She looked *grotesque* [...] she had never seemed so *unattractive* [...] he could not forget his *dismay* when she turned round and he saw her in her camisole and the short petticoat [...] he did not see how she could be less than forty. It made the *affair ridiculous*. She was *plain* [...] in those frocks which were too *showy* for her position and too young for her years...²²

... un sol aussi *désolé* que le ciel²³.

Dépréciatif :

... est-ce *bête* ? n'est-ce pas un peu *vulgaire* ? *immoral* ? *grossier* ?²⁴ ?

... un âne trottait vivement, harcelé par un *malotru* armé d'un fouet...²⁵

You naughty boy, Miss Watkin will be *cross* with you²⁶.

Maudites soient vos *ambitions*...²⁷

Qu'on note, sous la rubrique « laudatif », le curieux exemple du mot *ambitieuse*, et qu'on le compare avec *ambitions* sous la rubrique « dépréciatif ». Ce terme, comme d'ailleurs son équivalent anglais, peut, selon le contexte, prendre deux orientations affectives, l'une favorable, l'autre défavorable. Le même terme est utilisé dans les deux cas : c'est la situation qui en détermine l'acheminement. Ce sont des termes affectifs à qualité ambivalente.

La relation

Cette ambivalence est caractéristique de toute l'affectivité. L'intensité oriente vers l'infini : l'infiniment grand et l'infiniment petit. La qualité tourne autour des dispositions négatives ou positives. La relation constate l'*assimilation*²⁸ ou l'*aliénation* par rapport au milieu connu de l'individu ou du groupement linguistique. La relation est, ni plus ni moins, ce rapport qui existe entre deux temps, deux milieux, deux situations, deux objets, représentés par des mots dont l'un tend à s'assimiler à la situation de l'autre (la métaphore), ou dont l'un refuse de s'assimiler à la situation de l'autre : résiste, hésite. C'est le cas de la relation temporelle, géographique, sociale. Dans le cas de la relation traditionnelle, une situation intellectuelle s'assimile à une situation affective tout en retenant le même mot pour exprimer l'une et l'autre. Le rapport peut doter le mot aliéné ou assimilé d'une expressivité que l'unité sémantique est souvent incapable de porter en soi. Il s'ensuit que, d'ordinaire, l'affectivité résultant d'une relation est accidentelle, c'est-à-dire que le mot ne prend une valeur affective que dans le contexte ou dans une situation temporaire s'il ne contient pas déjà sa propre dominance qualitative et intensive.

1. La relation peut être *métalinguistique* plutôt que linguistique, quand elle tient son origine en dehors de la langue, à savoir dans le temps, dans le milieu géographique et social, ou dans la tradition.

22. Somerset W. Maughan, *op. cit.*, p. 70.

23. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 24.

24. Nathalie Sarraute, *le Planétarium*, Paris, Le Livre de Poche, 1968, p. 20.

25. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 19.

26. Somerset W. Maughan, *op. cit.*, p. 32.

27. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 129.

28. L'assimilation est la conversion d'un mot en un terme employé couramment par tout le groupe linguistique, ce qui, avec le temps, en fait oublier l'origine et lui enlève l'effet affectif dû à cette origine.

a) *La relation temporelle* : le mot provient d'un autre siècle et n'est pas assimilé par le groupement linguistique d'aujourd'hui : il détonne et surprend l'affectivité. Souvent la réalité qu'il représente est disparue. Le mot tend alors à prendre un halo exotique ou mystérieux ou simplement « différent ». Parfois l'on crée le mot de toutes pièces en raison d'une situation nouvelle et il n'a pas encore eu le temps de s'assimiler au bagage linguistique du groupement. Le mot sent « étranger ». On reconnaît l'archaïsme et le néologisme. Si l'on disait aujourd'hui : « couvre-toi le *chef* » au lieu de « mets ton chapeau » ou « couvre-toi la tête », on serait sûr d'une réaction comme c'est le cas dans les exemples suivants :

« Where is the rifle pointed ? » asked Anselm into the dark. « At *thee* », the man said ²⁹.
She was — do you know the *Newspeak* word *goodthinkful* ? Meaning naturally orthodox, incapable of thinking a bad thought ³⁰ ?

— Allons, dit Bianchon, il parlait de ses filles, après lesquelles il crie comme un homme sur le *pal* crie, dit-on, après l'eau ³¹.

Le *pal* est une réalité sortie des mœurs, *thee* ne s'emploie plus en conversation ordinaire, *Newspeak* et *goodthinkful* sont de pures inventions dont les lendemains sont moins que sûrs. De tels termes nous parlent de ce que l'on ne connaît pas ou de ce que notre époque n'assimile pas. Ils comportent un élément de mystère, de nouveauté, de jamais-vécu, même s'ils proviennent du passé, même si l'on en comprend peu les éléments concrets ou les nuances affectives contenues dans leur signification. On ne peut pas ne pas réagir.

b) *La relation géographique* : le mot est bien de notre siècle mais il provient d'une autre région, d'un autre pays, et n'est pas complètement assimilé à la culture du groupement linguistique qui l'adopte. Il dégage des nuances souvent exotiques, quelquefois il reflète un certain cosmopolitisme. Il surprend plus ou moins et réagit sur la sensibilité dans la même mesure où il est reconnaissable comme emprunt :

Maintenant, la Mamèche est là, seule, devant la Vierge qui rit sous la crème du lait.

— *Bellissima !*

Elle a un élan de ses grands bras noirs.

— *Mia Bella*, celle que j'aime plus que tout, viens que je t'essuie ³².

Les cultures italienne et française se rencontrent dans la même phrase, mais le mariage n'est pas fait.

c) *La relation sociale* : le mot provient d'un autre niveau social dans le même pays et le même siècle :

With or without her *nigger*, Mrs. Beste-Chetwynde was a woman of vital importance [...] « *Niggers* are alright », said Philbrick. « Where I draw a line is a *Chink*, nasty inhuman beings... ³³ »

29. Ernest Hemingway, *op. cit.*, p. 44.

30. George Orwell, *1984*, New York, The American Library, 1961, p. 110.

31. Honoré de Balzac, *le Père Goriot*, Paris, Le Livre de Poche, 1965, p. 420.

32. Jean Giono, *op. cit.*, p. 34.

33. Evelyn Waugh, *op. cit.*, p. 324ss.

The Irish heart *where'er* it be
 Is bowed with woe — for he is gone
 Who would have wrought her destiny ³⁴.

On reconnaît le niveau de langue poétique. Ces termes frappent parce qu'ils sortent de l'usage commun et ne s'utilisent guère que dans certains milieux spéciaux.

— Je ramène la brebis perdue, dis-je, avec le plus de solennité que je pus ³⁵.

Ici l'allusion biblique relève le ton et nous transporte hors du quotidien.

La relation sociale tient compte de la langue employée par les divers milieux sociaux — littéraire, poétique, familière, patoise, dialectale et ainsi de suite. Ces divers parlers, sortis de leur milieu, apportent avec eux la saveur de leur tonalité particulière, en plus des éléments concrets et affectifs déjà contenus dans leur signification.

d) *La relation traditionnelle* : dans la contagion affective, un mot d'abord intellectuel et de nature générale est traditionnellement et étroitement lié à une situation chargée d'émotivité par la conscience populaire. Ce terme a subi la contagion d'une situation traumatique, exaltante ou extraordinaire par quelque côté. Tels sont les mots *mort, pendaison, tuer, assassin, naissance, sexe, amour, haine, vice, vertu, infini, bombe atomique, bombe à hydrogène, mensonge, avarice* et leurs équivalents anglais. *Hiroshima, Nagasaki, Gestapo, Nuremberg* joignent une relation géographique et temporelle à la contagion affective, ce qui leur fournit plusieurs couches affectives. Employés dans des contextes intellectuels, ces mots peuvent reprendre leur neutralité expressive, mais, insérés dans des situations, des conversations ou des contextes le moins chargés, ils prennent pour leur propre compte l'émotivité dont ils sont entourés et revalorisent ainsi la qualité ou la quantité latente dans le concept :

The high brick wall in front of the school gave it the look of a *prison* ³⁶.
 How he felt useless : he was a *criminal* and ought only to talk to *criminals*... ³⁷
 « I *hate* you. I wish you was *dead* », Mrs. Carey gasped ³⁸.
 He made up his mind now that nothing Josiah Graves said would induce him to remove the candlesticks from the altar, and he muttered *Bismark* to himself once or twice irritably ³⁹.
 Qu'importait si, *accusé de meurtre*, il était *exécuté* pour n'avoir pas *pleuré* à l'enterrement de sa mère ⁴⁰ ?

De tels exemples abondent. C'est souvent ce qui explique l'émotivité d'une langue blanche : à témoin le dernier exemple.

2. *Relation linguistique* : il s'agit cette fois d'un déplacement sémantique qui s'ajoute à un déplacement de situation : c'est l'équation entre deux réalités dont l'une est absente de la situation et l'autre présente. La ressemblance partielle entre elles permettant leur équation force le mot représentant la réalité absente à faire un circuit sémantique. « Cet homme est un *lion*. » *Homme* constitue la réalité

34. James Joyce, *Dubliners*, New York, The Viking Press, 1958, p. 134.

35. André Gide, *la Symphonie pastorale*, Paris, Le Livre de Poche, 1964, p. 19.

36. Somerset W. Maughan, *op. cit.*, p. 17.

37. Graham Greene, *op. cit.*, p. 124.

38. Somerset W. Maughan, *op. cit.*, p. 16.

39. Somerset W. Maughan, *op. cit.*, p. 14.

40. Albert Camus, *l'Étranger*, Paris, Le Livre de Poche, 1968, p. 177.

présente, *lion* la réalité absente. C'est la mise en gros plan de *lion* par son équation avec *homme* qui fait ressortir un seul aspect de *lion*, à savoir la force ou la bravoure (portée à un haut degré). La *force*, étant une réalité dynamique, exprime l'intensité, la nouvelle intensité de *lion*. La métaphore revalorise les éléments expressifs d'un terme. Dans l'exemple qui nous occupe, l'intensité latente dans la signification de ce mot est revalorisée par le déplacement sémantique, si temporaire soit-il. Il va sans dire que ce terme, quoique toujours de nature générale, prend une nouvelle expressivité. Il faut ajouter que la métaphore EN SOI n'éveille qu'une affectivité accidentelle, étant donné que cette relation entre deux réalités et la situation n'est mise en évidence que dans un contexte optionnel et renouvelable.

Lorsque la métaphore se trouve dans une situation ou un contexte n'admettant aucune ambiguïté, l'esprit fait un raccourci, met à l'arrière-plan la réalité présente dans la situation. Dans notre exemple, *homme* disparaît et l'on dit : *c'est un lion*. L'intensité en regagne d'autant. On note en passant les couches affectives que pourraient ajouter l'intonation, le ton, le geste, à de tels énoncés. Ceux-ci ne font pourtant pas l'objet de cette analyse. Voici des exemples semblables :

Rivière décrocha l'écouteur, reçut le *bourdonnement* du monde ⁴¹.

Minne *décroche* enfin son regard de la fenêtre ouverte... ⁴²

He was scared, and yet a curious pride *bubbled* in his throat... ⁴³

« Ce bruit est un bourdonnement. » « Cesser de regarder la fenêtre » c'est « décrocher le regard... » « *Pride made itself felt* » = *pride bubbled*. Chaque métaphore est le résultat d'une équation. Les réalités présentes dans la situation — *bruit*, *cesser*, *make oneself felt* — sont implicites, tandis que les réalités absentes de cette situation particulière sont explicitées. *Bourdonner*, c'est le propre d'un insecte, non du monde ; on décroche un récepteur, non un regard ; *water bubbles*, non *pride*. On a donc saisi ces réalités et on les a insérées dans une situation étrangère à la leur. Ce faisant, on oblige l'esprit à opérer une espèce de crochet sémantique : il doit saisir la signification *propre* du mot employé dans une situation qui lui est *propre* (la mouche *bourdonne*) avant de comprendre le déplacement de situation par ressemblance analogique (le monde : nouvelle situation de *bourdonner*). C'est cette ressemblance qui devient le nouveau contenu sémantique de la métaphore. L'alliance entre le nouveau signifié et le mot lui-même se dissout dès que cesse le déplacement de situation. C'est dire que la métaphore reprend son sens propre dans un nouveau contexte non métaphorique, si la situation lui convient. C'est ce qui explique la métaphore éteinte : « la nuit *tombe* ». Ici on oublie la situation propre au mot *tomber* (un corps, un objet tombent), et l'on en vient à sentir que la nouvelle situation (la nuit) est normale. L'esprit cesse de faire un circuit sémantique ; la nouvelle signification s'attache au mot.

Dans certains cas, tels que « la faim le *tenaille* », « il est *tenaillé* de remords », la métaphore est encore vivante, même si la réalité et la situation normale sont sorties de nos mœurs, car la conscience linguistique a encore conscience de sa situation propre, probablement en raison des musées, des romans, des écrits histo-

41. Antoine de Saint-Exupéry, *op. cit.*, p. 76.

42. Colette, *op. cit.*, p. 32.

43. Graham Greene, *op. cit.*, p. 43.

riques, des tortures infligées pendant les deux guerres mondiales. Il faut toutefois attirer à l'attention le fait suivant : la métaphore éteinte du genre « la nuit tombe », ne peut faire l'objet de notre étude en tant que métaphore morte, car la stylistique doit rester à l'intérieur d'une période donnée et ce n'est que dans une perspective historique qu'une métaphore est dite éteinte. Nous tombons autrement dans le domaine de la sémantique diachronique.

La comparaison est essentiellement une métaphore mais à cette différence près, à savoir que le déplacement de situation est explicité formellement par une particule du genre *comme, de, semblable à, etc.*

... voilà le *clocher* bleu qui monte au-dessus des bois COMME une *fleur* et, au bout d'un petit moment, voilà sa *campane* qui *sonne l'Angélus* AVEC la voix d'une *clochasse de bouc* ⁴⁴.

Le Panturle est un *homme* énorme. ON DIRAIT un *morceau de bois* qui marche ⁴⁵.

He accepted a piece of half-raw meat and gnawed it LIKE a wolf ⁴⁶.

... spots of blurred sunlight *slid over* their bodies or *moved* LIKE *bright, winged things* in the shade ⁴⁷.

La fleur n'a pas la manière d'être du clocher, et la voix d'une clochasse de bouc n'est pas dans la situation, par rapport à ce qui l'entoure, d'une campane qui sonne l'Angélus. L'explicitation formelle du déplacement de situation par les particules COMME, ON DIRAIT, etc., atténue le déplacement sémantique et diminue d'autant l'expressivité.

Le dédoublement, cas où le terme est à la fois métaphorique et au sens propre, comme dans l'exemple suivant, peut parfois doter la même réalité à la fois d'une présence et d'une absence :

La lune pose son doigt blanc sur ses paupières.

C'est une autre façon de dire que l'homme dort sous la lune. La *lune* est présente comme phénomène naturel, mais la *lune* est absente comme personne. *Lune* est en même temps direct (sens propre) et métaphorique (ce mot est personnifié) : donc dédoublé. *Poser, doigt, blanc*, sont absents et donc simplement métaphoriques, tandis que *paupière* n'est qu'une simple présence (sens propre) dans l'actualité fictive. La présence et à la fois l'absence de la personne (lune) constituent une espèce de contradiction ressentie par l'affectivité, d'autant plus que cette personification touche au merveilleux. L'expressivité en regagne. De plus, une telle phrase est éminemment littéraire. Elle comporte donc une relation sociale : donc une nouvelle couche affective ⁴⁸.

Dans les cas suivants le dédoublement est sur *vent, soleil, vie, sleep, stars, fire, trees* :

Enfin, on abordera le plateau, l'étendue toute rabotée par la grande varlope de ce *vent* ⁴⁹.

Le *vent* hurle derrière les nuages ⁵⁰.

44. Jean Giono, *op. cit.*, p. 5.

45. Jean Giono, *op. cit.*, p. 16.

46. William Golding, *Lord of the Flies*, New York, Capricorn Books, 1954, p. 67.

47. William Golding, *op. cit.*, p. 12.

48. Sur toutes ces questions : le mot-image, la métaphore et la comparaison, voir Yvonne Saint-Pierre Farina, *les Cadres expressifs comparés de l'anglais et du français* (à paraître à Paris, chez Didier, « Bibliothèque de stylistique comparée »).

49. Jean Giono, *op. cit.*, p. 8.

50. Jean Giono, *op. cit.*, p. 11.

Le *soleil* nageait tout blond autour de la pièce de bois ⁵¹.

Cette *vie* est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit ⁵².

... he did not know how quickly *sleep* came and hurled him down a dark interior slope ⁵³.

Again the *stars* spilled about the sky ⁵⁴.

... the *fire* laid hold on the forest and began to gnaw ⁵⁵.

... the *trees* of the forest sighed, then roared ⁵⁶.

Il existe d'autres types de dédoublement que nous reprendrons en temps et lieu. Le dédoublement est d'une grande fréquence. Son expressivité varie d'un contexte à l'autre, et son rôle, dans la formation des images syntaxiques, est éminemment dynamique et concentré.

La modalité concrète

Le concret et l'affectivité constituent les deux éléments de l'expressivité. Le concret relève les notations précises des sens : le visuel, l'auditif, le tactile, le gustatif, l'olfactif, etc. Il côtoie le réel pour nous en donner une image détaillée. Les mots à dominance concrète sont toujours des mots-images. Ceux-ci se placent sur le plan du réel, comme le disent Vinay et Darbelnet. En voici des exemples :

visuel : Tout ce qui couvrait une vie humaine déjà *scintillait* ⁵⁷.

tactile : Panturle embrasse le tronc *gluant*...⁵⁸

auditif : Voici la sonnerie redoutée, les sept coups *stridents* qui *vibrent*...⁵⁹

olfactif : ... où l'atmosphère est *parfumée* par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine ⁶⁰.

gustatif : Irène Chaulieu *mordille* une rose et réfléchit...⁶¹

tensoriel : En es-tu donc venue à ce point d'*engourdissement* que tu ne te plaisais que dans ton mal ⁶² ?

auditif : Then Eric *sniggered* ⁶³.

visuel : Ralph *spurted* again and missed ⁶⁴.

auditif et visuel : ... there came a *splashing* of water...⁶⁵

auditif : Hermione laughed in her short, *grunting* fashion ⁶⁶.

tactile et visuel : He *mopped* his face ⁶⁷.

tactile, tensoriel et visuel : ... that plump incarnation of turpitude *writhing* in the heather of his feet ⁶⁸.

51. Jean Giono, *op. cit.*, p. 19.

52. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 137.

53. William Golding, *op. cit.*, p. 176.

54. William Golding, *op. cit.*, p. 174.

55. William Golding, *op. cit.*, p. 39.

56. William Golding, *op. cit.*, p. 91.

57. Antoine de Saint-Exupéry, *op. cit.*, p. 22 ss.

58. Jean Giono, *op. cit.*, p. 90.

59. Colette, *op. cit.*, p. 107.

60. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 51.

61. Colette, *op. cit.*, p. 177.

62. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 138.

63. William Golding, *op. cit.*, p. 90.

64. William Golding, *op. cit.*, p. 136.

65. D. H. Laurence, *Women in Love*, New York, The Viking Press, 1968, p. 177.

66. D. H. Laurence, *op. cit.*, p. 292.

67. Aldous Huxley, *Brave New World*, New York, Bantam Books, 1968, p. 172.

68. Aldous Huxley, *op. cit.*, p. 176.

On a conscience d'une précision parce que, à côté d'eux, des mots généraux et conceptualisants rappellent le même concret mais d'une façon neutre, incolore et universelle : *briller* (scintillait), *humide* (gluant), *désagréable* (strident), *sonner* (vibrent), *remplie* (parfumée), *insensibilité* (engourdissement), etc. Comme le concept des mots-images est déjà représenté dans la langue par des mots incolores et neutres, il faut croire que le rôle spécial de ces images lexicales est de présenter des modalités détaillées et précises.

Le cumul expressif

L'intensité, la qualité, la relation et la modalité concrète peuvent, chacune, s'isoler dans un terme ou encore se cumuler.

... monkeys *crashed* invisibly among the trees with an effect of *clumsiness* and *recklessness*, and what were probably *snakes* *hissed away* LIKE *match-flames* through the grass⁶⁹.

Ici, seuls les mots qui sont en italique sont vraiment expressifs. Les autres sont neutres ou à peu près. On note que ces termes cumulent les couches expressives :

crashed : intensité : augmentative ; qualité : légère nuance péjorative ; modalité : auditive (dominante).

clumsiness : intensité : légère nuance intensive, augmentative ; qualité : péjorative (dominante) ; modalité : concret imprécis, tactile, visuel et auditif.

recklessness : intensité : légère nuance intensive, augmentative ; qualité : péjorative (dominante) ; modalité : tactile, concret imprécis.

snakes : relation : contagion affective ; relation sociale : familière ; modalité : auditive, précise en raison de l'onomatopée.

hissed away : intensité : augmentative (dominante) ; qualité : péjorative (dominante) ; relation : contagion affective ; relation linguistique : comparaison ; modalité : auditive (*hissed*) ; visuelle (*away*).

match-flames : modalité : visuelle ; relation : linguistique, comparaison.

Analysons un autre exemple :

Dans quelle abominable nuit je plonge⁷⁰ !

Cela signifie : je deviens très triste.

Dans : relation : linguistique, métaphorique.

quelle : fait de grammaire expressive ; intensité augmentative.

abominable : intensité : augmentative ; qualité : péjorative ; relation : linguistique ; dédoublement (métaphorique : adjectif de nuit ; s'applique en même temps à triste).

nuit : relation : sociale. Niveau littéraire, usage ; relation : linguistique. Métaphore, revalorise les éléments intensifs et péjoratifs latents dans le mot.

plonge : intensité : augmentative ; relation : sociale. Niveau littéraire, usage ; relation : linguistique. Métaphore ; concret : visuel et tensoriel.

L'on s'aperçoit que le schéma de l'expressivité, présenté dans notre exposé, suggère un début de méthode pour l'analyse expressive, que celle-ci soit en stylistique anglaise, en stylistique française ou en stylistique comparée. On note, en plus, que le cumul expressif peut se trouver dans le même mot. Le cumul est alors vertical, car les couches expressives se superposent et deviennent des composantes

69. Graham Greene, *op. cit.*, p. 149.

70. André Gide, *op. cit.*, p. 146.

sémantiques, saisies toutes à la fois par la conscience linguistique de l'homme moyen, bien qu'elles puissent très bien ne pas trouver leur place dans le dictionnaire. On remarque aussi que les segments de phrase juxtaposent dans le temps ces couches expressives. Le cumul expressif est alors horizontal.

En résumé, l'expressivité tourne sur deux axes : l'affectivité et le concret. L'affectivité saisit la qualité, l'intensité et la relation, tandis que le concret exprime la modalité particularisante. Ces éléments se trouvent isolés ou ensemble. Ils peuvent se cumuler dans le même terme et se juxtaposer dans un énoncé. La métaphore et le mot-image sont pris dans cet engrenage et suivent les mêmes pentes.

YVONNE SAINT-PIERRE FARINA