

Lexis

E-Journal in English Lexicology

Director: Denis Jamet

<http://screcherche.univ-lyon3.fr/lexis/>

Lexicology & Stylistics
Lexicologie & stylistique

Editors in charge of this issue:

Manuel Jobert

Université de Lyon (Jean Moulin – Lyon 3), France

Nathalie Vincent-Arnaud

Université Toulouse – Le Mirail, France

September 2010

Contents / Table des matières

Manuel Jobert (Université Jean Moulin – Lyon 3) & Nathalie Vincent-Arnaud (Université Toulouse – Le Mirail, France)	
Introduction	3
Papers / Articles	5
Philippe Rapatel (Université Blaise Pascal – Clermont 2, France)	
Petit voyage en tram ou quand le lexique et le style se véhiculent	5
Elise Mignot (Université Sorbonne – Paris 4, France)	
Exploitation stylistique du processus de composition nominale en anglais contemporain ..	23
Geneviève Lheureux (Université Jean Moulin – Lyon 3, France)	
Polysémie du verbe « aimer » dans <i>Le roi Lear</i> , de W. Shakespeare	35
Cynthia L. Hallen (Brigham Young University, USA) & Tracy B. Spackman (Brigham Young University, USA)	
Biblical Citations as a Stylistic Standard in Johnson’s and Webster’s Dictionaries	47
Kate James (Université d’Auvergne, IUT, France)	
A Corpus-Based Case Study in Prepositional <i>AT/TO</i> - Infinitive Alternation using the Lemma “AIM”	61
Catherine Paulin (Université de Franche Comté – Besançon, France)	
Entre sémantique lexicale et sémantique textuelle : une analyse lexicale et stylistique de <i>Before I Say Goodbye</i> de Ruth Picardie	77
Beatrix Busse (University of Bern, Switzerland), Dan McIntyre (University of Huddersfield, England), Nina Nørgaard (University of Southern Denmark, Denmark) & Michael Toolan (University of Birmingham, England)	
John McGahern’s Stylistic and Narratological Art	101

Introduction

The relationship between lexicology and stylistics has always been, quite understandably, somewhat ambivalent. While lexicologists are mainly concerned with meaning and word-formation, stylisticians endeavour to reach beyond linguistic analysis to the various connotations and shades of meaning produced. Lexicologists are sometimes prone, however, to tackle stylistic issues just as stylisticians are not always averse to coming to grips with lexical matters. Despite their apparently different modes of investigation and aims, these two domains do meet on common ground.

The various lexical prospects opened up by interpretative semantics range from the study of “mots themes” to the exploration of lexical networks and isotopies in a given corpus. From a lexicological viewpoint, etymological as well as derivational and compositional parameters can indeed provide ready-to-use material for stylistic analysis. The different modes of syntactic arrangement of lexical units are also major interpretative criteria. In addition to these semantic and morphological considerations, a number of lexis-dependent acoustic phenomena are, more often than not, highly relevant. All these issues, as well as others, are discussed in the following papers.

The chief aim of this issue of *Lexis* has been to trigger dialogue between stylisticians and lexicologists by enabling them to confront their approaches in order to lay definite emphasis on words. This dialogue has taken place and has been extremely fruitful as this collection of papers will make abundantly clear.

This collection opens, quite aptly, with **Philippe Rapatel**'s meticulous analysis of a passage from D. H. Lawrence's *England, My England* entitled “Petit voyage en tram ou quand le lexique et le style se véhiculent”. The author shows that stylistics and lexicology are intrinsically linked and his micro-analysis of the Lawrence passage alone would be sufficient to justify the title of this special issue of *Lexis*. In “Une exploitation stylistique du processus de composition nominale en anglais contemporain”, **Elise Mignot** compares the structure of compound nouns with that of compound adjectives (and their respective lengths), which enables her to shed light on the properties of nouns and adjectives at large. Although the starting point is lexical and grammatical, the stylistic dimension is always present, if only in the creation of new compounds. Conversely, the starting point of **Geneviève Lheureux**'s study of *King Lear* in “Polysémie du verbe aimer dans *Le Roi Lear*” is clearly a literary one. The author explores the several shades of meaning associated with certain keywords of the play, starting with ‘love’, and shows the importance of lexical semantics in literary interpretation. Yet another approach is offered by **Cynthia L. Hallen** and **Tracy B. Spackman** in “Biblical Citations as a Stylistic Standard in Johnson's and Webster's Dictionaries”. They show that both Johnson and Webster used biblical citations generously in order to offer examples of sound expressions, pointing towards stylistic perfection. The contrastive approach enables the authors to highlight the common points as well as the differences between two famous lexicographers. With **Kate James**, stylistic variation is apprehended through the differences between *aim at* and *aim to*. In “A corpus-based case study in prepositional *at/to*- infinitive alternation using the lemma AIM”, the author offers an in-depth study of the possible motivations for choosing one form rather than the other. **Catherine Paulin**, with “Entre sémantique lexicale et sémantique textuelle: une analyse lexicale et stylistique de *Before I Say Goodbye* de Ruth Picardie” studies lexical phenomena at the interface between language and discourse. Finally, **Beatrix Busse**, **Dan McIntyre**,

Nina Nørgaard and **Michael Toolan** present a thorough study of three short stories by John McGahern in which crucial notions such as negativity, speech and thought presentation and keyness are used in conjunction, to unveil the art of the Irish short story writer and novelist, arguing for a close relationship between rigorous lexicological analysis and literary interpretation via the study of stylistic and narratological features.

Manuel Jobert
Nathalie Vincent-Arnaud

Petit voyage en tram ou quand le lexique et le style se véhiculent

Philippe Rapatel¹

Abstract

The reading of an excerpt of *England, My England* (“Tickets, please”) by D. H. Lawrence leads the reader into an adventurous journey where speed and pause, acceleration and slowing down, appeal and repulsion, relief and fear combine into a varied and eventful trip through the Midlands. The author makes use of all his art together with the means offered by language so as to take him/her on a small country train/tramcar. Our goal is to display and study the skilful range of stylistic devices, visual effects, pace, choice of metaphors and lexis implemented to give the story the most evocative dynamics.

Keywords: trajector – landmark – metaphor – preposition – rhythm - motion – anthropomorphism – symmetry – punctuation – sentence

Résumé

La lecture d'un passage de *England, My England* (« Tickets, please ») de D. H. Lawrence entraîne le lecteur dans un voyage mouvementé où vitesse et pause, accélération et ralentissement, séduction et répulsion, soulagement et crainte se combinent en un périple varié et mouvementé. L'auteur y use de tout son art ainsi que de tous les moyens que lui offre la langue pour l'emmener à bord d'un petit train/tram de campagne. Notre objet est de faire état du jeu savant des figures de style, des effets visuels, de la cadence, du choix des métaphores et du lexique mis en œuvre pour donner au récit une dynamique des plus évocatrices.

Mots-clés : cible – site – métaphore – préposition – rythme – mouvement – anthropomorphisme – symétrie – ponctuation – phrase

¹ Université Blaise Pascal – Clermont 2, Laboratoire LRL EA999 : phil.rapatel@wanadoo.fr

Later generations will react to the novels of Lawrence much as we now react to the novels of Hardy. The philosophical rumblings will date; the wonderful pictures, the life directly projected, will remain.

H. E. Bates *The Modern Short Story: A Critical Survey* (1943)

Introduction

Il est des productions, littéraires ou non, dont l'écriture entraîne irrésistiblement le lecteur dans un univers, une dynamique ou, au contraire, une atmosphère contemplative. Cette magie du verbe, de son choix finement sélectif, de son agencement, contribue au rythme et à la couleur d'un monde réel ou fictif. Le style de son auteur ne dépendra pas nécessairement de la mise en œuvre de figures de style canoniques mais d'une savante alchimie personnelle qui lui confère toute son originalité. L'écrivain y aura savamment mêlé telles lexies à tel jeu de ponctuation, telle longueur de phrase à tel enchaînement de sensations évoquées par empilement ou rupture.

Dans ce domaine, un remarquable terrain d'étude est l'extrait de *England, My England* (« Tickets, please ») (voir Annexe) de D. H. Lawrence présenté par Vinay et Darbelnet dans leur approche traductrice. Notre propos ne concernera pas, ici, la démarche traduisante dudit passage mais ses vertus suggestives qui conduisent le lecteur sur une montagne russe lexicale et stylistique où il sera tour à tour emporté, précipité, rassuré, reposé et relancé dans une course folle jusqu'à sa destination ultime.

Nous nous donnerons d'observer et d'analyser les rouages de ce mécanisme dont la précision renvoie au talent de son auteur qui parvient à faire d'un texte d'une vingtaine de lignes un voyage dont le lecteur ne sort pas totalement indemne.

Pourquoi le choix de cet extrait ? Des lectures répétées du passage laissent un lecteur actif hors d'haleine, qualificatif figurant dans le récit même. La structure générale de l'extrait fait ressortir une étonnante – et fascinante – symétrie dans l'équilibre des phrases. En effet, il est composé d'une longue phrase de 115 mots, suivie de deux « courtes » phrases de 15 et 27 mots respectivement, et s'achève par une longue phrase, de nouveau, de 112 mots². A la suite de cette remarque, et sans avoir lu le passage, on ne peut que s'interroger sur la finalité d'une telle structuration du texte. Et l'on ne manquera pas de percevoir que derrière l'impressionnante longueur des phrases encadrantes doit résider une volonté d'étirement à dessein qui ne peut certainement se justifier que par la nécessité de suggérer la durée, l'enchaînement d'événements, voire l'épuisement. Il s'ensuit logiquement que les phrases encadrées peuvent, à l'inverse, évoquer une pause et une respiration bien que, comme nous le verrons, ce ne soit pas tout à fait le cas. Même si, une fois encore, le lecteur n'a pas encore le récit en main, il peut légitimement imaginer que la lecture des deux longues phrases engendrera un certain essoufflement chez lui et, partant, que les deux phrases plus courtes seront les bienvenues afin de recouvrer sinon ses esprits, du moins un souffle apaisé.

Deux temps contribuent au rythme d'un récit ; le temps de la narration et celui de l'histoire. Le premier se calcule en nombre de lignes ou de pages, le second en nombre d'unités temporelles – heures ou jours selon le cas – de durée des événements contés. Il est remarquable que, dans le passage choisi de *Tickets, please*, le temps de la narration est proportionnel à celui de l'histoire. Le lecteur est témoin d'un périple dont l'aller comme le

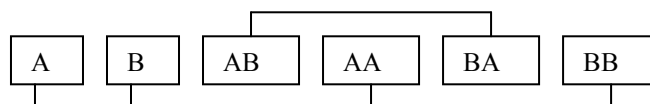
² Nous avons laissé ici le choix au traitement de texte de compter les « mots » tels qu'il les identifiait, indifférent aux composés et aux lexies simples. Le tout étant d'avoir une idée des proportions entre lesdites phrases.

retour durent deux heures – *so on and on, for two long hours* – interrompus par une brève pause – *But in a few minutes--the clock on the turret of the Co-operative Wholesale Society's Shops gives the time--away it starts once more on the adventure*. Ce temps de l'histoire est en juste proportion avec la longueur de chaque phrase et c'est dans un voyage d'un peu plus de quatre heures que D. H. Lawrence nous entraîne par la lecture de ces 269 mots.

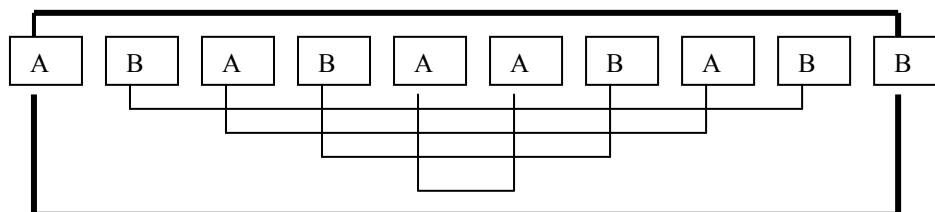
Le fondement du rythme de ce passage est la régularité due à sa symétrie. En effet, comme nous l'avons souligné, sa structure est (en abrégant phrase longue en PL et phrase courte en PC) du type : PL1 – PC1 – PC2 – PL2. Mais cette symétrie se retrouve dans les phrases elles-mêmes et, plus particulièrement dans la PL1. C'est ainsi qu'entre l'entrée du tram dans la région industrielle (*into the black, industrial countryside*) et son approche du premier terminus (*on in a rush to the terminus*), les syntagmes prépositionnels présentent une répartition syllabique qui contribue pleinement au rythme de la phrase. Ils se partagent très nettement en groupes de 5 à 7 syllabes d'une part et de 11 à 15 syllabes d'autre part. En désignant les premiers isocolons par A et les seconds par B, nous obtenons la séquence suivante :

A – B – A – B – A – A – B – A – B – B

où il est à noter le jeu de symétrie suivant :



ou encore, partant de l'encadrement du passage par un groupe de syllabes long et un court :



Régularités et irrégularités calculées, symétries et dissymétries, alternance de longueurs croissantes et décroissantes, style coupé participent à la cadence qu'engendre la distribution des segments. Cet effet stylistique produit par l'écriture de D.H. Lawrence reflète bien le rythme narratif où alternent action, pause, accélération et ralentissement. Il modèle sa phrase selon le rythme et la durée qu'il désire suggérer. Plus que les constituants qui la composent, c'est la phrase qui est source de dynamique. On retrouve en cela les vertus qu'elle possède et telles que Jenny [1989] les évoque :

Ainsi, la phrase moins qu'elle ne lutte avec le temps, en donne la forme sensible (c'est-à-dire tensionnelle). Elle s'élabore comme jeu de tensions. Il est certain qu'à cet égard elle jouit d'une liberté quasi infinie, et virtuellement pourrait durer autant que le monde dans lequel elle se déploie.

Au sein de chaque PL on décèle une alternance de cadence majeure (du plus long au plus court) et de cadence mineure (du plus court au plus long), révélée par les groupes A et B. Mais si l'on prend la totalité de l'extrait choisi, le schéma est le suivant : cadence mineure (PL1 – PC1) / cadence mineure (PC2 – PL2).

Les phrases périodiques enchaînent chronologiquement les événements dans un large mouvement rythmique. Dans ces conditions, il se trouve habituellement que le lecteur éprouve quelques difficultés à saisir la signification de l'ensemble. Compte tenu de la relation des propositions entre elles, la répétition de subordinées peut faire perdre le fil du récit. Or, tel n'est pas le cas ici puisque D. H. Lawrence s'attache à faire vivre les péripéties du tram à l'aide de connecteurs et, surtout, de marques de ponctuation qui permettent une accumulation qui s'inscrit dans un déroulement logique et fluide (*past churches perched high and nobly over the smoke and shadows*). La parataxe – ou, plus précisément, l'asyndète ici – est minimaliste en ce qu'il n'y a pas juxtaposition de propositions mais de syntagmes prépositionnels. C'est cette asyndète que Suhamy [1994] désigne comme « une forme de parataxe interne à la phrase qui consiste à omettre les conjonctions de coordination ». Dans la PL1, la distribution des rares connecteurs ne s'opère qu'à deux occasions sur le déplacement (*leaves and plunges / up hill and down dale*), et une seule sur le changement de site mais pas de trajectoire (*over canals and railways*) ce qui, dans ce dernier cas relève de l'adjonction d'éléments contribuant à la description tout comme *highly and nobly / smoke and shadows / cinemas and shops*. A ces rares emplois de *and* s'ajoute une occurrence de *then* comme démarcateur pour souligner un déplacement : *then up again*.

Le rythme de PL1 ne repose donc pas tant sur les connecteurs que sur la ponctuation dont la seule marque omniprésente est la virgule. C'est elle qui permet la discrimination et l'accumulation des nombreuses phases de cet itinéraire, et qui vient le cadencer en un tempo vif. C'est là toute la force évocatrice de la ponctuation et, ici, de la virgule, comme le souligne justement Mourad [1999] :

La ponctuation en tant que système graphique est pauvre car le nombre de signes est réduit, mais très riche par rapport à l'utilisation de ces derniers.

La cadence de la PL2 est, elle, marquée par la topicalisation de l'adverbe *again* qui réitère l'existence (*there are*) des différentes étapes du trajet :

Again there are the reckless swoops downhill, bouncing the loops: again the chilly wait in the hill-top market-place: again the breathless slithering round the precipitous drop under the church: again the patient halts at the loops...

étapes implicitement prolongées par *so on and on, for two long hours*.

Ici encore la symétrie joue à plein : précipitation – pause – précipitation – pause. A l'adverbe *again* s'ajoute la fonction séparatrice et coordinatrice du ponctème « deux-points » figurant, lui aussi, à quatre reprises pour souligner une à une les grandes étapes du retour. Ce rythme concourt, plus encore que dans la PL1, à l'hypotypose – où le lecteur croit vivre l'action – plus qu'à une simple description animée.

Mais si l'adverbe *again* a bien pour cible la présence de ces étapes qu'il permet de réitérer, force est de constater qu'il ne peut pas s'agir des mêmes *reckless swoops downhill* ou *breathless slithering*, le trajet de retour sur cette ligne unique inversant inmanquablement l'inclinaison des côtes et des pentes.

Le rythme de l'histoire est donc repérable par les structures phrastiques (régularité du déplacement dans sa variété topographique en PL1, étapes marquées en PL2). Cependant, sans le choix lexical approprié, le mouvement d'ensemble perdrait de sa dynamique et sa progression. En PL2, deux champs lexicaux s'opposent, comme nous venons de l'évoquer : la précipitation et l'arrêt. Les à-coups du trajet sont détectables à travers la conjugaison de *reckless swoops* et de *bouncing* en opposition à *chilly waits*, et *breathless slithering* qui est

neutralisé par *patient halts*. Les séquences suivant ces brusques mouvements suggèrent, au contraire, la progression dans le ralentissement :

the city looms... the narrow factories draw near... standstill... terminus.

D. H. Lawrence se devait de choisir les lexies les plus évocatrices dans cette suggestion des rythmes. Il était d'autant mieux placé et informé des caractéristiques réelles du tram en question qu'il résidait près de la ligne Nottingham-Ripley-Heanor qu'il décrivait, à l'époque, comme le service de tram le plus dangereux de toute l'Angleterre. Notre extrait, à ce sujet, se poursuit par ces commentaires :

To ride on these cars is always an adventure. Since we are in war-time, the drivers are men unfit for active service: cripples and hunchbacks. So they have the spirit of the devil in them. The ride becomes a steeple-chase. Hurray! we have leapt in a clear jump over the canal bridge - now for the four-lane corner. With a shriek and a trail of sparks we are clear again [...] the most dangerous tram-service in England, as the authorities themselves declare, with pride [...] driven by rash young men, a little crippled, or by delicate young men, who creep forward in terror [...].

Le choix lexical vient soutenir, dans notre passage, cette témérité et même cette irresponsabilité des conducteurs attribuées, par métonymie, au tram. A l'aller ce sont les adverbe *boldly*, verbe *plunge* et syntagme prépositionnel (SP) *in a rush*, à deux reprises, qui contribuent à cette sensation de vitesse. Plus encore dans l'isotopie de l'inconscience du danger, ce retour qui laisse peu de place à la sérénité :

on the adventure / reckless swoops / bouncing / breathless slithering round the precipitous drop.

A la simple lecture de ces segments, l'effet produit est semblable à celui suscité par le trajet vertigineux des montagnes russes, effet renforcé par la variété des plans horizontaux et, surtout, verticaux, évoquée par la multiplicité des SP que nous aurons l'occasion d'aborder plus en détail. Mais D. H. Lawrence ne se limite pas aux sensations engendrées par la vitesse car il y ajoute la noirceur voire la répulsion, métamorphosant ainsi ses montagnes russes en train fantôme. Adjectifs et noms participent à cette danse macabre où l'on s'attendrait, dans une fête foraine, à croiser squelettes et vampires et visiter salles de tortures et chambres des horreurs :

black industrial countryside / ugly villages / smoke and shadows / stark, grimy cold little market places / collieries / ugly place of industry / cold little town that shivers / wild gloomy country / chilly wait / fat gas-works / sordid streets / black colliery gardens.

Et la comparaison ne s'arrête pas là puisque le tram, à l'arrivée, se comporte comme ces passagers du train fantôme qui en sortent en souriant par bravade après les frayeurs qu'ils viennent de connaître :

perky, jaunty somewhat dare-devil.

De plus, les wagonnets des trains fantômes sont souvent prétendument poussés ou tirés par des personnages de plâtre des plus effrayants ce qui n'est pas sans rappeler les conducteurs, en chair et en os, décrits par D. H. Lawrence :

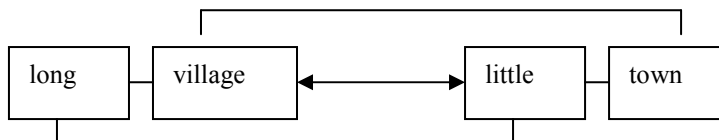
cripples and hunchbacks. So they have the spirit of the devil in them.

Comme on s'en sera aperçu, c'est le choix des adjectifs qui contribue à l'évocation de la noirceur des lieux – aux deux sens du terme – adjectifs monosyllabiques ou disyllabiques pour la plupart et qui se trouvent souvent en alignement :

black, industrial countryside / long ugly villages / stark, grimy cold little market-places / little rural church / last little ugly place / the cold little town / wild, gloomy country.

L'accumulation est patente en PL1 et rare en PL2 (*perky, jaunty, somewhat dare-devil*). L'épithétisme, et ce style épithétique en particulier, ajoutent trait sur trait à la description de l'environnement que traverse le tram.

Ce sont les adjectifs toujours qui concourent à la suggestion de l'éloignement d'abord, puis du rapprochement de la grande ville. Le trajet, étant un aller-retour, reconduit le tram à la ville de départ que D. H. Lawrence désigne par *county town* (PL1) et *great town* (PL2) où fonction administrative et taille renvoient l'une à l'autre en encadrant le récit pour mieux s'opposer à *countryside* ainsi encadré. L'éloignement de la grande ville se fait à partir de *leaves the county town* et se poursuit par *long ugly villages / little market places / little rural church / little ugly place / cold little town*. L'auteur joue, ici, à la fois sur les adjectifs de dimension (*long / little*) pour signifier cet éloignement et sur les substantifs relevant du thème de l'urbanisme (*village / town*). Il y a donc éloignement de la ville principale, réduction de la taille des lieux d'habitation pour terminer ce trajet aller par une ville-étape qui, si elle est *town* (donc plus grande que le *village* précédemment mentionné) n'en est pas moins *little*. Ces deux repères du trajet semblent se rejoindre, par leur taille, dans le chassé-croisé adjectif/substantif :



Mais la course, dans ce sens, s'arrête là car il n'est pas question d'aller se perdre dans le territoire inconnu et aux dimensions incomparables qu'est *the wild, gloomy country beyond*, le seul substantif *country* suffisant à qualifier, implicitement, l'étendue de cette région sauvage. Le retour est axé sur la grande ville, étape ultime, qui semble délivrer le tram et ses passagers de l'anxiété suscitée par la noirceur et la laideur des lieux traversés. C'est ainsi qu'aucune allusion à la petite taille des villes ou villages n'est présente. Les *little market-places* deviennent *the hill-top market-place*, la *little rural church* n'est plus que *the church*. En revanche, c'est la taille imposante des éléments de l'environnement urbain qui est dénotée :

the city looms / the fat gas-works / the great town / the great crimson and cream-coloured city cars.

A ce moment du récit le tram peut s'arrêter, les passagers en descendront soulagés et le lecteur reprendra ses esprits à l'issue de cette course folle. Si, pour les uns comme pour les

autres, il y a bien eu une pause en cours de voyage, celle-ci aura été de courte durée. Seule la PC1 fait référence à un temps de répit :

There the green and creamy coloured tram-car seems to pause and purr with curious satisfaction.

Tout y est apaisant : la couleur du tram (*green and creamy coloured*) qui tranche avec la noirceur de la campagne et la laideur de la ville-hôte et, dans l'onctuosité suggérée, l'opposition entre ce tram *creamy coloured* et les *cream-coloured city cars* de la grande ville. A ceci s'ajoutent le repos (*pause*), le plaisir et l'expression du plaisir (*purr*), ainsi que le soupir de l'allitération en [p] de *pause and purr*. La PC2, dans sa très relative brièveté, sonne déjà l'heure du départ par l'intermédiaire de l'aspect lexical inchoatif de *start*.

D. H. Lawrence, par l'agencement des phrases et le choix du lexique, marque très nettement l'opposition entre la grande ville et la campagne, la précipitation et le répit, la peur et le soulagement ainsi que nous venons de le voir. Mais les couleurs tiennent aussi leur place dans ce jeu de contrastes. Elles peuvent être explicites ou suggérées.

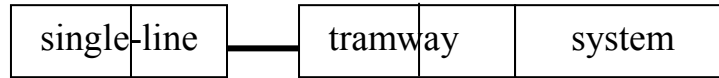
Quand elles sont mentionnées explicitement, elles sont très nettement porteuses de la symbolique qui leur est généralement attribuée. Ainsi, le noir persistant et pénétrant de cette région houillère évoque abandon, mélancolie et désespoir, le rouge des voitures urbaines – hautaines et imposantes – reflète la passion et l'agressivité propres aux grandes villes, et le vert du tram est à la fois couleur de la nature et porteur d'espérance (*green as a jaunty sprig of parsley*) et s'oppose en cela à la noirceur de son environnement (*out of a black colliery garden*). Quand les couleurs sont suggérées, elles n'en ont que plus d'impact. Le lecteur les perçoit intuitivement et se laisse pénétrer par leur pouvoir sans véritablement en prendre conscience. Adjectifs et substantifs contribuent à cette atmosphère impalpable et pourtant bien réelle dans ce décor :

smoke / shadows / grimy / collieries / gloomy / fat gas-works / sordid streets.

Ces couleurs, ces impressions teintent l'ensemble du récit d'une sensation de vide. Nul humain n'apparaît, n'est désigné. Nous sommes dans un décor de froid et de vacuité. S'il est fait mention d'une lexie se référant à l'homme (*workmen's houses*), celle-ci voit alors son signifié s'effacer au profit du noyau du génitif renvoyant aux objets inanimés (*houses*). Mais si l'homme n'est pas manifestement présent, il laisse néanmoins son empreinte sur le déroulement du récit par l'anthropomorphisme dont D. H. Lawrence fait usage du début à la fin du voyage. Multiples sont les constituants, dans cet extrait, qui illustrent cette personnification du tram (*boldly / pause / satisfaction / wait / patient / waiting / abashed / perky / jaunty / dare-devil*), de son déplacement (*reckless, breathless*) ainsi que de son environnement (*nobly / little*). Plus encore, il y a tout d'abord mutation du véhicule en animal par la métaphore dont *purr* est porteur, puis identification, par métonymie, du véhicule à ses passagers (*we are in the sordid streets of the great town, once more we sidle to a standstill at our terminus*). On pourrait parler ici d'une personnification filée puisqu'elle attribue des propriétés humaines – comparant animé – à ce véhicule – comparé inanimé – tout au long du passage.

Personnification encore – ou métonymie de type situatif contenant/contenu avec substitution du lieu à ses occupants – dans *the cold little town that shivers on the edge of the wild, gloomy country beyond* où l'association est patente entre les objets d'un même ICM (*Idealized Cognitive Model*) selon la terminologie de Lakoff & Johnson [1980].

L'idée de comparaison pourrait être poussée plus avant – sans exagérer pour autant l'analyse, semble-t-il – à la simple observation du signifiant graphique *single-line tramway system*. La construction de cet ensemble composé (composition adjectivale + compositions nominales) et sa succession de lexies n'est pas sans évoquer un petit train et son cortège de wagons :



Cependant si l'analogie est tentante et même si c'était bien là l'intention première de D. H. Lawrence, force est de se rendre à l'évidence, documents photographiques à l'appui, que les trams de campagne sur cette ligne – comme sur la plupart des lignes de l'époque – n'avaient généralement pas plus de deux voitures, quand ils n'en avaient pas simplement une.

Que la spécificité de ce voyage et de son environnement soit explicite (noirceur, diversité topographique) ou suggérée (témérité inconsciente, campagne et villages déserts), l'auteur s'attache à la description et à la narration de manière strictement factuelle. Pour ce faire, il pose lesdits faits à l'aide de la forme simple du présent qui contribue, de surcroît, à la vivacité du récit par sa brièveté formelle. L'emploi de ce temps est d'ordre générique à l'aller en ce qu'il est présenté au lecteur l'existence et le cheminement d'un tram, le tout glosable en « voici ce qu'il en est » (*There is in the Midlands a single-line tramway system*), et lieux et déplacement sont décrits dans leur intégralité sans aucune référence à quelque moment ou épisode particulier que ce soit. Le retour, en revanche, fait davantage usage du présent dans son emploi spécifique par lequel le lecteur se trouve embarqué, ce que confirment les deux occurrences de *we* dans la PL2. Cet effet d'immédiateté et de concomitance apparente entre le moment de la lecture et celui de l'événement est en parti dû à la formulation du re-départ du tram (PC2) où l'antéposition de la particule adverbiale conjuguée au verbe ingressif (*away it starts*) convoque l'image d'un démarrage qui s'opère sous nos yeux. Cependant, le temps grammatical de ce récit rencontre peu de supports de sa manifestation en ce que les verbes y sont rares. D. H. Lawrence a résolument privilégié les adpositions en limitant au strict minimum la présence de verbes. Ceux que l'on trouve, en forme finie, sont *be* dans les tours existentiels/présentatifs (*There is in the Midlands / there are the reckless swoops*) ou dans un emploi locatif (*where the collieries are / we are in the sordid streets*), des verbes de mouvement/déplacement (*leaves / plunges / starts / draw near / sidle*), de mouvement simulé (*looms*), deux verbes de processus qui ne relèvent pas du déplacement (*shiver / gives*) et, pour clore cette brève liste, *seems* dont l'emploi épistémique porte sur la totalité du GV [*pause and purr with curious satisfaction*].

La nouvelle, « Tickets, please », ne se réduit pas à des descriptions et s'inscrit, de plein droit, dans le genre narratif où l'on suit les aventures d'une certaine Annie. Notre extrait n'en est que l'introduction et l'occasion de planter le décor dans lequel se dérouleront quelques péripéties, ce qui lui fait remplir une fonction référentielle indiscutable. Mais bien au-delà des informations contenues, ce sont les sensations suscitées par le rythme et le choix lexical qui s'emparent du lecteur et donnent au récit sa pleine fonction poétique. Tout comme les jeux sur le signifié via la métaphore (*purr*) et la personnification (*we*), la concentration des effets sonores du signifiant sert la forme esthétique du texte. Outre l'allitération en <p> mentionnée *supra* (*pause and purr*) dont la plosive rappelle le souffle et le soupir qui suit un effort, D. H. Lawrence évoque le fracas du métal des trams urbains dans un concert de l'occlusive [k] (*great crimson and cream colours city cars*). La consonance vient également participer à la cadence tout en veillant à conserver une certaine douceur par la liquide <l> :

Midlands / single-line / boldly / leaves / plunges / black / industrial / hill / dale / long/ ugly/ villages/ canals/ railways.

La fréquence élevée de ce graphème ne l'est pas par hasard (pour ce début de phrase : 15 mots le contiennent sur 40, soit plus du tiers). Et il sera doublement présent, un peu plus loin et à quatre reprises, dans la mention de l'adjectif *little* :

cold little market-places / little rural church / last little ugly place / cold little town.

Ici, deux remarques s'imposent. Tout d'abord l'allitération en [l] de *little* est, à chaque occurrence, renforcée par un adjectif porteur, lui aussi, du graphème <l> : *cold / rural / ugly / cold*. De plus, *little* inclut l'élément idéophonique médian [ɪ] qui, selon Tournier [1988], symbolise la petitesse, ce qui est évident ici. Mais, sans nécessairement faire référence à quelque petite taille par ailleurs, force est de constater – toujours pour le même début de la PL1 – que la fréquence du phonème [ɪ] est elle aussi très élevée :

is / in / Midlands / single / system / which / boldly / county / into / industrial / countryside / hill,

donc dans 12 mots sur 40, soit un peu moins d'un tiers. Lui aussi va contribuer à la cadence du récit et ce, soit en alternance avec [l] soit conjointement, même si ce n'est pas tant par leur nature phonique que par leurs multiples occurrences dans un chaîne d'une quarantaine de lexies.

C'est ainsi que graphie et sonorités, rythme et cadences génèrent une atmosphère dans laquelle le lecteur est baigné dès les premiers mots. Par ailleurs, la description remplit la fonction visualisatrice qui présente un décor à son imagination. Mais si les uns et les autres parviennent à donner vie à cet environnement, cela ne saurait se faire sans une écriture vigoureuse au service de laquelle sont convoqués les outils langagiers que sont prépositions et particules adverbiales.

L'une des caractéristiques saillantes de l'écriture de D. H. Lawrence, ici, est l'abondance de ces courtes unités lexicales qui, si elles passent généralement inaperçues tout en étant indispensables, viennent marquer chaque mouvement ou localisation dans ce cadre topographique. Mais la difficulté que l'on rencontre lorsqu'il s'agit d'aborder leur fonction est d'ordre terminologique. Dans la littérature linguistique, les auteurs sont souvent partagés, voire en opposition, sur les termes « adverbe », « particule séparable », « particule inséparable », « préposition », « *prepositional adverb* », « adprep »³... Pour simplifier la question sans entrer dans ce débat, nous opterons pour prép/part.adv. sans discrimination, ou « préposition » et « particule adverbiale » – que nous détaillerons *infra* – quand la distinction s'imposera.

Bien qu'un regard statistique ne puisse tenir lieu d'analyse, les chiffres révélant la fréquence de leurs occurrences sont éloquentes. En effet, ces unités représentent 20% des lexies de la PL1 (23 mots sur 115), soit 1 mot sur 5. Pour ce qui est du domaine spatial à proprement parler, elles sont au nombre de 20 dont 16 pour exprimer un mouvement/déplacement et 4 une localisation. Mais la lecture des chiffres peut aussi offrir

³ Amalgame peu pertinent chez Tyler & Evans [2007], où *adprep* est présenté comme toujours postposé (sens du préfixe *pre-* ?), et se trouve défini ainsi : « *describes a spatial particle that has adverbial meaning* », où nature et sémantisme se confondent singulièrement.

des surprises car, ici, la proportion de prépositions et de particules adverbiales est dans un rapport 2/3 – 1/3 dans leur expression dynamique, et rigoureusement identique dans le domaine statique, nouvelle manifestation, volontaire ou accidentelle, de la symétrie qui marque l'ensemble de ce récit. En revanche, le nombre d'occurrences est considérablement plus faible dans l'épisode du retour (PL2) où seuls 9 prép/part.adv. figurent avec une nette prédominance pour le registre statique des prépositions. Ces chiffres ne restent que des indicateurs, d'une fréquence très élevée, mais révèlent en même temps la technique employée par D. H. Lawrence pour donner plus de vie encore au voyage qu'il fait partager.

On peut, moyennant un effort d'imagination, envisager un récit où l'auteur fait un usage immodéré de la combinaison verbe de mouvement + prép/part.adv. Cette écriture donnerait à la narration sinon une pesanteur du moins une sorte de martèlement peu élégant. Mais si D. H. Lawrence parvient avec bonheur, lui, à imprimer un élan en allégeant ce qui aurait été surchargé autrement, c'est bien par l'ellipse de ces verbes. L'attention se focalise alors sur la direction et sa relation à l'environnement et non sur la manière ou le moyen de déplacement. En conséquence, toutes les unités de type prép/part.adv. de la PL1 sont, en apparence du moins, régies par le seul verbe *plunge* (*plunges*) mentionné au tout début du récit, même s'il semble relayé par le gérondif *tilting* à mi-parcours. La signification première de *plunge* évoque en priorité un mouvement vertical descendant ; il est défini ainsi, selon le *New Oxford Dictionary of English*, dans son emploi intransitif : *jump or dive quickly and energetically*. Ce à quoi sont ajoutés, selon le contexte, les sens suivants :

- 1) *fall suddenly and uncontrollably,*
- 2) *embark impetuously on a speech or course of action,*
- 3) *suffer a rapid decrease in value.*

Les verbes que nous soulignons ici contribuent bien à cette impression de « descente ». Dans ce cas, comment expliquer *plunges off... up hill* ? C'est dans la deuxième acception proposée par le *New Oxford Dictionary of English* que se trouve l'explication. Adaptée au déplacement du tram, la notion de *embark impetuously on a [speech or] course of action* est parfaitement appropriée au contexte. Quant à *tilt* dans sa forme non finie (*tilting*), deux hypothèses sont envisageables. Soit le verbe recteur est toujours *plunge* au cours de la PL1 dans son intégralité – auquel cas *tilting* ne vient qu'apporter une précision sur la manière dont le déplacement s'opère à mi-chemin, à un moment donné du parcours –, soit *tilting* régit tous les SP qui suivent en suggérant, ainsi, une image d'inclinaison incessante jusqu'à l'arrivée au premier terminus.

Nous avons été conduit à employer à différentes reprises soit le terme « mouvement » soit celui de « déplacement ». Il est nécessaire d'élucider quelque peu cette différence. Pour simplifier, nous postulons que le mouvement n'implique pas nécessairement un changement de lieu, et peut simplement évoquer un changement de position ou d'emplacement qui ne modifie pas les repères spatiaux en fonction desquels il est appréhendé. Le déplacement entraîne le changement de lieu. Il implique deux arguments : le corps en mouvement et le lieu de référence. La distinction entre le référent à localiser et le référent localisateur a généré une variété terminologique : *Figure/Ground* [Talmy 1975], *Cible/Site* [Vandeloise 1986], *Trajector/Landmark* [Langacker 1987], *Corrélat du lieu/Lieu* [Boons 1987], *Located Object/Reference Object* [Lindstromberg 1997], *entité z/lieu LOC(z)* [Desclés 2001]. Les termes choisis par Vandeloise (cible, site) seront ceux que nous adopterons.

L'enchaînement de prép/part.adv. reflète la succession de sites rencontrés lors du parcours. Mais tous ne sont pas abordés de la même façon ; certains seront présentés comme buts ou destinations temporaires, alors que d'autres feront figure de décor aperçu au passage. Et ce sont les prépositions qui autoriseront telle ou telle interprétation. Ainsi, il nous est donné

de lire, avec les prépositions directionnelles, *plunges off into the black, industrial countryside* et non *through* et, à l'inverse, *under the ash trees* et non *to*. Points d'origine, de passage et de destination sont appréhendés comme tels selon la « polarité aspectuelle » [Laur 1993] des prépositions. Si le trait « initial » n'est pas introduit par une préposition dans ce récit, c'est en raison de la présence de particules adverbiales qui ne peuvent pas désigner explicitement un lieu (de départ) – fonction de la préposition – mais le suggèrent :

[*leaves the county town*] *and plunges off / tilting away / away it starts.*

Le trait « médian » (*passage*, chez Quirk [1985]) implique le lieu par rapport auquel est située la cible (le tram) pendant le déplacement, et ce grâce aux prépositions atéliques :

through the long ugly villages / over canals and railways / past churches / through stark, grimy cold little market-places / past cinemas and shops / past a little rural church / under the ash trees.

Quant au trait « final », impliquant une destination ultime, il n'est illustré, logiquement, qu'à une seule occasion : *to the terminus* où la télélicité de la préposition est évidente. Il reste, néanmoins, que certaines étapes du voyage – « destinations temporaires », *supra* – sont telles, compte tenu de ce que l'on sait du trajet où seul le terminus est le véritable but, tout en étant introduites aux yeux du lecteur par des prépositions présentant une polarité aspectuelle finale :

into the black, industrial countryside / to the hollow where the collieries are.

Il ressort de l'observation de la PL1 que ce sont les occurrences du trait médian qui dominent quantitativement, ce qui est inévitablement en parfaite adéquation avec la narration d'un trajet varié voire mouvementé. Mais en dépit d'un relief mis avant, les prép/part.adv. de cette phrase marquant explicitement l'axe vertical du déplacement de la cible (*up hill and down dale / down to / up again*), sont numériquement inférieurs à ceux qui peuvent suggérer la seule horizontalité (*into / through / past / through / past / past*). On constatera la fréquence relativement élevée de *past*, dont le trait médian vient bien confirmer un repérage intermédiaire entre le lieu-départ ou site initial et le lieu-arrivée ou site final.

Toujours dans la PL1, le cas de *over* mérite qu'on s'y arrête. En effet, le déplacement de la cible par rapport au site est manifeste dans *over canals and railways* – tout en maintenant la cible sur un axe logiquement horizontal – où trois lieux sont implicitement pris en compte : la rive / le talus de départ, le canal / la voie ferrée, la rive / le talus d'arrivée. Dans cette portion de trajet nous retrouvons les trois traits (initial, médian, final) dont cet emploi dynamique de *over* est porteur. Tel n'est pas le cas de *over* dans *past churches perched high and nobly over the smoke and shadows*. Une lecture hâtive de ce segment tendrait à induire que le tram « croise » (traduction de Vilnay & Darbelnet) des églises pour surplomber avec dignité fumée et ombres. Mais cette interprétation ne tient pas, l'adverbe *nobly* venant modifier *perched* et non le déplacement qu'impliquerait *over*. De plus, dans ce récit, *and* n'est jamais connecteur de deux séquences de déplacement. Il reste donc à envisager *over* sous un autre angle qui est celui de la relation de localisation statique où il est préposition positionnelle, tout comme *on* de *on the edge* et *on the turret* (PC2).

Under, enfin, contraint le lecteur à faire preuve de bon sens afin de voir dans *under the ash-trees* non pas un même plan horizontal partagé par la cible et le site – les branches inférieures du frêne étant basses – mais un écart sur l'axe vertical qui laisse entendre que la cible passe en contrebas de ces arbres.

Le retour (PL2), bien que quelque peu tumultueux et trépidant, n'affiche qu'une préposition directionnelle, *round*, dans un segment où la cible n'est que suggérée au profit du déplacement lui-même : *the breathless slithering round the precipitous drop*. Ici, c'est bien le sémantisme de *slithering* – au trait médian – qui induit cette interprétation dynamique. En revanche, le SP qui suit (*under the church*) renvoie à une localisation statique puisque c'est l'à-pic qui est ainsi situé par rapport au site *the church* et ce, tout en inférant le glissement (*slithering*) sur l'axe vertical (*round the precipitous drop*). Par ailleurs, on pourrait en d'autres circonstances inscrire *to* parmi les prépositions directionnelles au trait final (*to the terminus*), cependant sa présence en PL2 évoque non pas de changement de lieu mais, métaphoriquement, d'état (*we sidle to a standstill*) en dépit de la dynamique spatiale induite par *sidle*. Les autres prépositions figurant dans cette phrase sont, tout comme *under*, positionnelles :

*in the hill-tops / at the loops / beyond the fat gas-works / in the sordid streets / at
tour terminus / out of a black colliery garden.*

En l'absence d'un verbe recteur, tout se passe en PL2 comme si le tram n'était plus autonome mais soumis à son environnement. Ce sont les sites et les situations qui dominent, d'où l'unique préposition directionnelle *round* et le nombre de prépositions positionnelles. La cible subit la topographie des lieux et les circonstances :

*reckless swoops / chilly waits / breathless slithering / patient halts / outcoming
car / abashed.*

L'impression dégagée ici est celle d'une cible immobile et passive face à des sites en mouvement, impression confortée par *the city looms* et *the narrow factories draw near*. L'aller (PL1), jusqu'au premier terminus, souligne donc la dynamique de la cible tandis que le retour (PL2) la fige dans une succession de sites en mouvement.

Le cadre scénique, ou « lieu de référence » après Laur, étant l'ensemble de cette partie des Midlands traversée par le tram lors de sa navette, tout l'art de D. H. Lawrence consiste à le présenter au lecteur sous différents points de vue selon l'angle adopté. Ainsi, l'appréhension synoptique de la région par *There is in the Midlands...*, cède vite la place à l'appréhension séquentielle constituée des différentes phases du parcours (*through... / over... / past...*) qui contribue au rythme du récit (PL1). En même temps, et paradoxalement, chacune des séquences qui cadencent la narration relève du procédé de stativation que Talmy [2000] nomme *freeze-frame* et définit ainsi :

one fixes a 'snapshot' taken from the path of an actually moving object.

Donc tout se passe comme si des instantanés successifs, enchaînés sans pause par l'asyndète dominante, projetaient ces différentes phases et leur donnaient ainsi une dynamique telle une lanterne magique dans sa projection accélérée d'images fixes :

*into the black, industrial countryside + up hill and down dale + through the long
ugly villages + over canals and railways + past churches + through stark, grimy
cold little market-places + past cinemas and shops down to the hollow + then up
again + past a little rural church + under the ash trees + to the terminus.*

Prépositions et particules adverbiales participent de concert à cette dynamique tout en s'opposant syntaxiquement puisque la fonction diastématique de la préposition est celle de relateur à savoir :

[D]'après G. Guillaume [est] de combler le « *diastème* », c'est-à-dire l'intervalle, entre deux constituants qui, sans elle, ne pourraient former un seul syntagme. [Joly & O'Kelly 1990]

Past churches, par exemple, où le terme de « complément prépositionnel » *churches* ne désigne pas, selon Merle [2005a], le complément de la préposition *past*, mais indique que l'opération de complémentation s'opère *via* la préposition. On parlera alors de transitivité de la préposition. C'est en cela que s'oppose la particule adverbiale dans son intransitivité : *tilting away*. A noter que dans ce récit la particule adverbiale se trouve également en position de préverbe dans la composition *outcoming* de nature adjectivale.

Il ressort inévitablement de l'étude de cet extrait – comme de tout texte – que le lexique et le style entretiennent une relation étroite des plus intimes. On ne saurait imaginer des effets de style sans le concours d'un lexique contribuant audit effet ni, inversement, de choix lexicaux qui n'auraient aucune influence sur le style. Ainsi, tout regard porté sur une production orale ou écrite ne pourrait qu'être partiel sans le soutien d'une réflexion lexicologique et stylistique. L'extrait en présence ne fait qu'accréditer cette idée et sens et forme, style et formation interagissent pour engager le lecteur dans un mouvement d'ensemble, fait de déplacements, selon une chronologie rigoureuse. Suivant Adam [1990] :

La structure séquentielle narrative est concentrée sur des déroulements chronologiques finalisés

ce qu'illustre bien ce passage de D. H. Lawrence.

L'« encadrement », que nous avons relevé à plusieurs reprises, participe à cette mise en scène non seulement du décor mais aussi des étapes du parcours en s'appuyant à la fois sur la structure du récit et les lexies choisies tant par leur nature que leur fonction ou leur formation. L'encadrement global est souligné par deux relations locatives statiques qui concourent, elles aussi, aux symétries du texte, à savoir *There is in the Midlands* et *out of a black colliery garden*, à l'aide de prépositions généralement présentées comme antinomiques. Et c'est ce même cadre qui confirme, par le choix de ces deux prépositions, que la boucle est bouclée ou, plus exactement, que le petit tram a rempli sa mission dans un aller-retour varié et tumultueux où départ et arrivée sont enracinés dans la terre des Midlands.

Bibliographie

- ADAM J.-M., « La notion de typologie de textes en didactique du français : une notion 'dépassée' ? », *Recherches en communication* n°42, Université Catholique de Louvain, 2005 : 11-24.
- ADAM J.-M., *Éléments de Linguistique Textuelle*, collection « Philosophie et Langage », Pierre Mardaga éd., Liège, 1990.
- ANSCOMBRE J.-C., « L'article zéro sous préposition », *Langue française*, Volume 91, Numéro 1, 1991 : 24-39.
- BACCINO T., « Métonymies versus métaphores: une histoire de contexte », in TIJUS C. (éd.), *Métaphores et Analogies*, Paris, Hermès, 2003 : 183-206.

- BOONS J.-P.**, « La notion sémantique de déplacement dans une classification syntaxique des verbes locatifs », *Langue française*, Volume 76, Numéro 1, 1987 : 5-40.
- BORILLO A.**, « Prépositions de lieu et anaphore », *Langages*, Volume 27, Numéro 110, 1993 : 27-46.
- BORILLO A.**, *L'espace et son expression en français*, coll. « L'essentiel français », Ophrys, Gap, 1998.
- BOTTINEAU D.**, « Les cognèmes de l'anglais : principes théoriques », in LOWE Ronald *et al.* (éds.), *Le système des parties du discours. Sémantique et syntaxe*, Actes du IXe colloque de l'Association internationale de psychomécanique du langage, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2002 : 423-437.
- BOUTIN AKISSI B.**, « Adpositions locatives en français de Côte d'Ivoire, en dioula et en baoulé », *Corela*, volume 4, numéro 1, 2006 : <http://edel.univ-poitiers.fr/corela/document.php?id=1152>
- BRAMATI A.**, « Pour une grammaire des prépositions français-italien. Une nouvelle hypothèse contrastive », communication au Claix du 07 avril 2005.
- BRION C.**, « Les prépositions : vers une classification sémantique des verbes de l'anglais contemporain en fonction des prépositions qu'ils régissent », thèse pour le doctorat en linguistique anglaise, présentée et soutenue le 11 décembre 2004, université de Reims Champagne-Ardenne.
- BRUNON D.**, « Les verbes à particules en anglais », étude publiée dans le cadre du Laboratoire « Théorie et Description linguistique » (THEDEL) de l'Université René Descartes (Paris V – Sorbonne) sur le thème « L'expression des relations spatiales dans les langues », sous la direction d'Aziza Boucherit, 1997-1998.
- CASTAGNE E.**, « Verbes et prépositions : Réflexions sur leur contribution syntactico sémantique dans l'organisation du français et de l'italien », *Verbum*, n°4, Presses universitaires de Nancy, 2001 : 415-427.
- CHADELAT J.-M.**, « Le symbolisme phonétique à l'initiale des mots anglais : l'exemple du marqueur sub-lexical <Cr--> », *Lexis 2 : Lexical Submorphemics / La submorphémique lexicale*, 1994 : <http://screcherche.univ-lyon3.fr/lexis/spip.php?article96>
- COVENTRY K.R., CARMICHAEL R. & GARROD S.C.**, "Special prepositions, object-specific functions, and task requirements", *Journal of Semantics*, 1, N.I.S. Foundation, 1994 : 289-309.
- CUMMINS S.**, « Le mouvement directionnel dans une perspective d'analyse monosémique », *Langues et Linguistique*, n°24, 1998 : 47-66.
- DENAND N. & ROLBERT M.**, "Contextual processing of locative prepositional phrases", *Proceedings of the International Conference on Computational Linguistics (COLING)*, 2004 : 1353-1359.
- DENDALE P.**, « L'emploi spatial de *contre* : Propositions pour un traitement unifié », *Travaux de linguistique*, n° 42-43, Rijksuniversiteit van Gent, Gent, BELGIQUE, 2001 : 229-239.
- DESCLES J.-P.**, « Prépositions spatiales, relateurs et préverbes », in ROUSSEAU A. (éd.), *La Sémantique des Relations*, , Septentrion, Université Charles de Gaulle, Lille, 2001.
- ESCHENBACH C., HABEL C. & LEBMÖLLMANN A.**, "The interpretation of complex spatial relations by integrating frames of reference", in OLIVIER P., 1997 (ed.), *Working Notes of the Workshop on Language and Space (AAAI-97)*, Providence/Rhode Island, 1997 : 45-56.
- EVANS V., & TYLER A.**, "Rethinking English 'Prepositions of Movement': The Case of *To* and *Through*" in CUYCKENS H., DE MULDER W. & MORTELMANS T. (eds.), *Adpositions of Movement* (Belgian Journal of Linguistics, 18). Amsterdam: John Benjamins, 2004 : 247-270.

- GAATONE D.**, « Les prépositions : une classe aux contours flous », *Travaux de linguistique*, n° 42-43, Rijksuniversiteit van Gent, Gent, BELGIQUE, 2001 : 23-31.
- GILBERT E.**, « *Across, by et through* », *Anglophonia* n°14, « Considérations sur les conditions de représentation métalinguistiques des prépositions », *English Linguistics*, Sigma, Presses Universitaires du Mirail, 2003 : 37-61.
- HADERMANN P., PIERRARD M., VAN RAEMDONCK D. & WIELEMANS V.**, « Les structures corrélatives : Pour une inscription dans les sous-systèmes parataxe/hypotaxe et coordination/subordination », *Actes du colloque de Neuchâtel, février 2007*, 2009 : 219-240.
- JOLY A. & O'KELLY, D.**, *Grammaire Systématique de l'Anglais*, Nathan, 1990.
- JONES B.**, *What's The Point? A (Computational) Theory of Punctuation*, PhD, University of Edinburgh, 1996.
- KELLEHER J. D.**, "A Perceptually Based Computational Framework for the Interpretation of Spatial Language", A dissertation submitted for the award of Doctor of Philosophy (Ph.D.), School of Computing, Dublin City University, 2003.
- LAKOFF G. & JOHNSON M.**, *Metaphors we live by*, Chicago University, Chicago, 1980.
- LANGACKER R.**, *Foundations of Cognitive Grammar*, Vol I, Stanford, CA, Stanford University Press, 1987.
- LAUR D.**, « La relation entre le verbe et la préposition dans la sémantique du déplacement », *Langages*, Volume 27, Numéro 110, 1993 : 47-67.
- LECOLLE M.**, « Toponymes en jeu : Diversité et mixage des emplois métonymiques de toponymes », *Studii si cercetari filologice*, n°3, Université de Pitesti, Roumanie, 2004 : 5-13.
- LESBEGUERIES J.**, « Plate-forme pour l'indexation spatiale multi-niveaux d'un corpus territorialisé », *CFC*, n°198, décembre 2008 : 25-30.
- LEVIN B.**, *English verb classes and alternations: a preliminary investigation*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.
- LOUCKA H.**, « L'enchaînement thématique et les formes de la phrase dans la description littéraire », *Linguistica Pragensia*, issue 1/2008 : www.cceol.com.
- MELIS L. & LEUVEN K.**, « La préposition est-elle toujours la tête d'un groupe prépositionnel ? », *Travaux de linguistique*, n°42-43, Rijksuniversiteit van Gent, Gent, Belgique, 2001 : 11-22.
- MERLE J.-M.**, « Quelques remarques générales sur les prépositions en anglais, et sur *INTO* et *OUT OF* en particulier », in MERLE J.-M. et ZAREMBA C. (eds.), *Travaux du CLAIX n°21*, Aix-en-Provence, PUP, 2005a : 11-22.
- MERLE J.-M.**, « Présentation », in TOURATIER C. et MERLE J.-M. (eds.) *Travaux du CLAIX n°19*, « La connexion et les connecteurs ; la phrase existentielle », Aix-en-Provence, PUP, 2005b : 11-16.
- MOURAD G.**, « La segmentation de textes par l'étude de la ponctuation », Acte de colloque international, CIDE'99, *Document Electronique Dynamique*, Damas, Syrie, 1999 : 155-171.
- NERLICH B.**, « La métaphore et la métonymie : aux sources rhétoriques des théories sémantiques modernes », *Sémiotiques* 14, special issue on the history of semantics, edited by PUECH Christian, 1998 : 143-170.
- O'DOWD E.M.**, *Prepositions and particles in English: A discourse- functional account*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- PEÑA CERVEL M.S.**, "The prepositions *IN* and *OUT* and the trajector-landmark distinction", *RESLA* 13, 1998-1999 : 261-271.
- PHILPS D.**, « Le concept de marqueur sub-lexical et la notion d'invariant sémantique », *Travaux de Linguistique*, n°45, De Boeck Université, 2002/2 : 103-123.

- QUIRK R. et al.**, *A comprehensive grammar of the English language*, Harlow, Longman, 1985.
- RETZ-SCHMIDT G.**, “Various Views on Spatial Prepositions”, *AI Magazine*, Volume 9, Number 2 (AAAI), 1988 : 95-105.
- SARDA L.**, « La sémantique des verbes de déplacement transitifs directs. Tentative de description du processus de localisation », Sixième école d’été de l’ARC, Château de Bonas, France, juillet 1997 :
<http://www.arco.asso.fr/downloads/Archives/Ec/SARDA.pdf>
- SPANG-HANSEN E.**, « De la structure des syntagmes à celle de l’espace », *Langages*, Volume 27, Numéro 110, 1993 : 12-26.
- SUHAMY H.**, *Stylistique anglaise*, Paris, PUF, 1994.
- SUPPES P.**, “The syntax and semantics of English prepositional phrases”, in ODERBERG D. (ed.), *The Old New Logic: Essays on the Philosophy of Fred Sommers*, Cambridge, MA, MIT Press, 2005 : 101-109.
- TALMY L.**, *Toward a cognitive semantics*, Vol. 1, Cambridge, MA, Massachusetts Institute of Technology, 2000.
- TALMY L.**, “Figure and ground in complex sentences”, *Proceedings of the First Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, Berkeley, CA, Berkeley Linguistics Society, 1975 : 625-649.
- TOURNIER J.**, *Précis de Lexicologie Anglaise*, Nathan, Paris, 1998.
- TRUDEL E.**, « Champ sémantique, champ sémantique lexical ou classe sémantique ? », *Texte !*, 2009 : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2277>.
- TYLER A. & EVANS V.**, *The Semantics of English Prepositions*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- VAN RAEMDONCK D.**, « Adverbe et préposition : cousin, cousine ? », *Travaux de linguistique*, n°42-43, Rijksuniversiteit van Gent, Gent, Belgique, 2001 : 59-70.
- VANDELOISE C.**, « Présentation », *Langue française*, Volume 76, Numéro 1, « L’expression du mouvement », 1987 : 3-4.
- VANDELOISE C.**, *Sémantique des relations spatiales*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- VINAY J.-P. & DARBELNET J.**, *Stylistique comparée du Français et de l’Anglais*, Didier, Paris, 1958.

Annexe

There is in the Midlands a single-line tramway system which boldly leaves the county town and plunges off into the black, industrial countryside, up hill and down dale, through the long ugly villages of workmen's houses, over canals and railways, past churches perched high and nobly over the smoke and shadows, through stark, grimy cold little market-places, tilting away in a rush past cinemas and shops down to the hollow where the collieries are, then up again, past a little rural church, under the ash trees, on in a rush to the terminus, the last little ugly place of industry, the cold little town that shivers on the edge of the wild, gloomy country beyond. There the green and creamy coloured tram-car seems to pause and purr with curious satisfaction. But in a few minutes--the clock on the turret of the Co-operative Wholesale Society's Shops gives the time--away it starts once more on the adventure. Again there are the reckless swoops downhill, bouncing the loops: again the chilly wait in the hill-top market-place: again the breathless slithering round the precipitous drop under the church: again the patient halts at the loops, waiting for the outcoming car: so on and on, for two long hours, till at last the city looms beyond the fat gas-works, the narrow factories draw near, we are in the sordid streets of the great town, once more we sidle to a standstill at our terminus, abashed by the great crimson and cream-coloured city cars, but still perky, jaunty, somewhat dare-devil, green as a jaunty sprig of parsley out of a black colliery garden.

D. H. Lawrence
England, my England and other stories – “Tickets, please”
1922

Exploitation stylistique du processus de composition nominale en anglais contemporain

Elise Mignot¹

Abstract

We focus on a few English compound nouns stylistically marked in that they are non conventional denominations. These compounds are also characterized by their shortness, in as much they synthetize an underlying discourse. We compare compound nouns to compound adjectives, and it comes out that compound adjectives are much less characterized by shortness, even if they can also be seen as the synthetic form of an underlying analytic structure. If it can be assumed that these remarks pertaining to the domain of word-formation give us some insight into nouns and adjectives in general, shortness then appears to be a characteristic of nouns rather than adjectives. Our initial stylistic approach leads us to a reflexion on grammatical categories.

Keywords: stylistics – compound nouns – parts of speech

Résumé

Nous nous penchons sur quelques noms composés anglais qui sont stylistiquement marqués dans la mesure où ils disent un référent de façon non conventionnelle. Ces composés sont par ailleurs caractérisés par la brièveté, car ils condensent un discours sous-jacent. Nous comparons les noms composés aux adjectifs composés, et il ressort que ces derniers, même s'ils peuvent également être vus comme synthétisant une structure analytique sous-jacente, ne présentent pas le même caractère de brièveté ou du moins, pas au même degré. Si l'on admet que ces remarques appartenant au domaine de la formation des mots nous renseignent, plus généralement, sur les parties du discours nom et adjectif, la brièveté apparaît alors comme caractérisant la catégorie nominale plutôt qu'adjectivale. Notre comparaison stylistique nous mène ainsi à une réflexion sur les parties du discours.

Mots-clés : stylistique – noms composés – parties du discours

¹ Université Sorbonne – Paris 4 : Elise.Mignot@paris-sorbonne.fr

Introduction

Nous nous intéressons à l'exploitation stylistique du processus de composition nominale (de type nom + nom, avec un accent initial) en anglais contemporain. Les exemples et statistiques proviennent d'un corpus de 1097 noms composés, tous relevés en contexte et provenant de sources variées (romans, pièces de théâtre, scénarios de film, conversations, émissions de télévision)². Ce processus de formation des noms est très productif : dans notre corpus plus de la moitié des items (53%) n'apparaissent pas dans le dictionnaire. Ce sont tout particulièrement ces derniers (les noms composés non lexicalisés) qui sont porteurs d'effets de style. Dans notre corpus la proportion de noms composés non lexicalisés qui font l'objet d'une exploitation stylistique est de 5 à 10%, selon que l'on retienne les items présentant les trois critères que nous envisagerons (dénomination non standard, effet de connivence, brièveté), ou ceux qui présentent seulement l'un d'eux. Précisons tout d'abord en quoi consistent ces effets de style.

1. Dénominations non standard et connivence

1.1. Le style vu comme un écart par rapport à une norme

Une dénomination non standard s'oppose à une dénomination standard, communément acceptée ; par cet écart même, elle est stylistiquement marquée. Nous retenons ici la définition du style, comme écart par rapport à une norme, et non pas nécessairement effet de littérarité, telle que la rappelle Molinié [1986 : 11] :

[...] c'est en gros la tradition de Bally. On part du principe que, dans la pratique du langage, on peut isoler des segments de discours, identifier des faits langagiers, et traduire de diverses façons des contenus sémantiques identiques. *Par rapport à une espèce de degré zéro d'expression [...] on délimite un écart dans le discours occurrent.*³

Le même auteur [1986 : 18] précise que lorsqu'on se situe à l'échelle du mot, comme c'est le cas ici, un des paramètres à prendre en compte lors de l'analyse stylistique est donc la sensibilité au caractère banal, commun du vocabulaire (entendu comme somme des mots d'un ensemble), dû à la simple reprise de l'arsenal utilisable simultanément par la totalité des groupes sociaux d'une époque donnée, ou, au contraire, à des marques de différenciation, de résonance, de renouvellement [...].

Les noms composés que nous envisageons s'écartent de la norme dans la mesure où ils n'appartiennent pas au lexique commun à l'ensemble des locuteurs d'une communauté linguistique. Dans notre corpus ce décalage est associé à l'humour. A titre de comparaison, nous avons effectué des relevés dans deux sources, l'une au registre clairement humoristique, le film *Annie Hall* de Woody Allen, l'autre ne présentant pas cette caractéristique, le roman *Wuthering Heights* de Emily Brontë⁴. La proportion de noms composés par rapport à

² Le corpus est issu de notre thèse de doctorat [Mignot 2001], mais les faits et idées présentés ici (l'exploitation stylistique des noms composés) ne figurent pas dans la thèse.

³ Nous soulignons.

⁴ Le choix de ces œuvres répond à des considérations pratiques. *Annie Hall* est l'une des œuvres dans lesquelles nous avons déjà fait un relevé exhaustif des noms composés. *Wuthering Heights* a été choisi de façon plus arbitraire, simplement car ce roman, parmi beaucoup d'autres certes, n'est pas écrit dans un style humoristique où l'on recherche les dénominations non standard.

l'ensemble des noms est sensiblement la même dans les deux cas (4 et 3% respectivement), mais dans *Wuthering Heights*, seulement 11% des noms composés sont des formations de discours (n'apparaissent pas dans le dictionnaire), tandis que cette proportion atteint 50% dans *Annie Hall*. Les quelques formations de discours qui apparaissent dans *Wuthering Heights* (*coffin lid*, *moor sheep* par exemple) n'apparaissent en outre pas du tout comme des dénominations décalées (c'est-à-dire s'écartant de la norme), tandis que cela est fréquemment le cas dans *Annie Hall*⁵. On observe donc une corrélation entre composition nominale (non lexicalisée) et texte humoristique.

Cet effet de style (la dénomination décalée associée à l'humour) n'est certainement pas le seul que l'on puisse attribuer aux noms composés (il existe aussi, par exemple, un emploi poétique) mais c'est celui sur lequel nous nous concentrerons ici.

Nous présenterons donc ces dénominations décalées en précisant d'emblée le corollaire de ce phénomène : si les dénominations que nous envisageons n'appartiennent pas au lexique commun, elles ne valent que pour quelques locuteurs, et non pas pour tous, ce qui tend à produire entre eux un effet de connivence, que nous nous attacherons également à décrire.

1.2. Une interprétation personnelle du référent

Dans les deux exemples suivants, tirés de la bande dessinée *Calvin and Hobbes*, un petit garçon fait part à son tigre en peluche (un ami imaginaire) de ses soucis à propos des cadeaux de Noël.

This **Santa Claus stuff**⁶ bothers me... especially the **judge and jury bit**.⁷
[Waterson 1990 : 105]

This whole **Santa Claus thing** just doesn't make sense. [Waterson 1990 : 106]

L'enfant est préoccupé par un type de discours sur le père Noël : les enfants pas sages ne reçoivent pas de cadeaux. La dénomination *judge and jury bit* n'est pas standard dans la mesure où il n'est pas habituel de parler du Père Noël comme d'un juge qui enverrait les enfants au tribunal, et l'on comprend qu'il s'agit là d'une interprétation de la situation par l'enfant. C'est ce décalage qui produit un effet de drôlerie, décalage d'autant plus marqué que pour subjective qu'elle soit, cette dénomination se donne comme tout à fait normale (nous reviendrons sur ce point). La situation (un petit garçon parle à son tigre en peluche, auquel il prête vie et parole) ne fait que mettre en valeur cet aspect décalé : le petit garçon est dans son monde. Le caractère non standard de la dénomination apparaît également dans l'exemple suivant, tiré de la même bande dessinée, avec encore une fois un effet d'humour. Il s'agit d'un échange entre un petit garçon et son père.

- Bad news on your polls, Dad. You dropped another 5 points. It seems that although your recognition factor is high, the scandals of your administration continue to haunt you.

- Scandals? What scandals?!

⁵ Il convient toutefois de traiter ces statistiques avec prudence. Si, dans le cas de *Annie Hall*, le décompte a été réalisé sur l'ensemble de l'œuvre, sur *Wuthering Heights*, le relevé est moins exhaustif puisqu'il n'a été effectué qu'à titre de comparaison et ne porte que sur deux chapitres du roman.

⁶ On voit que dans notre relevé des composés de type nom + nom nous avons inclus des items dont les constituants sont eux-mêmes complexes. Dans *Santa Claus stuff*, le N1 est le nom propre (*Santa Claus*) et le N2 *stuff*. Notre seul critère était le statut nominal de chacun des deux constituants, et le fait que l'ensemble fonctionne comme un seul nom (c'est-à-dire puisse fonctionner comme tête d'un syntagme nominal, et être précédé d'un déterminant).

⁷ Nous indiquons en gras les noms composés qui font l'objet de notre propos.

- **Bedtimegate** and **homeworkgate** come readily to mind. [Waterson 1990 : 154-155]

Le petit garçon s'adresse à son père comme si ce dernier était candidat à une élection (de type élection présidentielle, mais ici pour devenir le père du petit garçon). Nous traitons *bedtimegate* et *homeworkgate* comme des composés ayant pour tête *gate*, formés sur le modèle de *Watergate*, mais où *gate* a acquis la signification de *scandal*. L'*Oxford English Dictionary* décrit ainsi cet élément :

Forming nouns denoting an actual or alleged scandal (and usu. an attempted cover-up) comparable in some way to the Watergate scandal of 1972, esp. with the name of the place associated w. the scandal, as *Dallasgate*, *Irangate*.

Même si la réalité nommée existe (il y a bien conflit entre le petit garçon et son père au sujet de l'heure du coucher et des devoirs), la dénomination est décalée car elle donne l'impression de désigner un problème beaucoup plus important et largement connu que celui qu'évoque le petit garçon.

1.3. Cas où le référent n'existe pas

Parfois la dénomination est non standard, non pas parce qu'il en existe une autre, plus standard, mais parce que le référent n'existe pas. Elle est alors également empreinte d'humour, comme en témoignent les deux exemples suivants, tirés respectivement des films *Manhattan* et *Annie Hall* :

IKE (Interrupting). This is terrible. I, uh, you know, I, listen, you shouldn't ask me for advice. I... (*Yale sighs*). When it comes to relationships with women, I'm the winner of the **August Strinberg Award**. [Allen 1983 : 186]
ALVY [...] And there's the winner of the **Truman Capote look-alike contest**.⁸
[Allen 1983 : 46]

Le locuteur sait bien qu'il n'existe pas de telles réalités (le concours August Strindberg permettant de distinguer l'homme ayant le plus de difficultés à mener une vie de couple, le concours des sosies de Truman Capote), mais fait comme si elles existaient, et même comme si elles étaient connues de son interlocuteur. Là encore, l'effet humoristique, pour l'interlocuteur mais aussi pour le spectateur du film, provient du fait que la dénomination se donne comme non problématique, alors qu'en réalité elle n'est pas conventionnelle.

1.4. L'effet de connivence

Dans l'exemple déjà cité de *the Truman Capote look-alike contest*, on l'a vu, la réalité désignée n'existe pas. Elle n'a donc *a priori* pas de nom. Le fait de la nommer (par un nom *ad hoc*), en plus de présupposer son existence, crée une connivence entre l'énonciateur et l'interlocuteur car le nom n'est pas connu de l'ensemble de la communauté linguistique. Il ne fonctionne que pour les deux interlocuteurs et contribue à créer entre eux une complicité. Dans cet exemple, comme dans celui de *the August Strindberg Award*, l'effet de connivence est renforcé par le fait qu'il faut être assez cultivé pour comprendre ce que serait la réalité

⁸ La forme *Truman Capote look-alike contest* présente un cas de récursivité. Le premier élément (*Truman Capote look-alike*) est lui-même un composé. Encore une fois, notre seul critère était le statut nominal de chacun des deux constituants, et le fait que l'ensemble fonctionne comme un seul nom.

désignée si elle existait, en l'occurrence connaître August Strindberg, savoir que ses pièces de théâtre aussi bien que sa vie personnelle sont caractérisées par des relations de couples difficiles. On a là un effet de snobisme, qui n'est d'ailleurs pas réservé aux cas où la réalité désignée n'existe pas. Il apparaît également dans :

IKE. [...] It's an interesting group of people your friends are.

MARY Oh, I know

IKE It's like a cast of a **Fellini movie**. [Allen 1983 : 206]

IKE This – this is shaping up like a **Noel Coward play**, you know. Somebody should go out and make some martinis. [Allen 1983 : 262]

Il faut connaître Fellini et Noel Coward pour pouvoir interpréter ces noms composés : les dénominations permettent, indirectement, de souligner la connivence d'une petite communauté d'intellectuels, new-yorkais en l'occurrence. Précisons que dans ces deux derniers exemples l'effet de connivence n'est pas lié au fait que la dénomination est surprenante. On peut néanmoins la qualifier de non standard dans la mesure où elle n'est pas accessible à l'ensemble de la communauté linguistique.

2. La brièveté

Outre leur aspect décalé, une caractéristique de ces dénominations est la brièveté. Les noms composés sont courts, non pas par rapport à d'autres types de noms bien sûr, mais par rapport à un discours sous-jacent, explicite ou non, qu'ils condensent. Rappelons que la prise en compte de la volumétrie est l'un des outils de l'analyse stylistique.

2.1. Volume et stylistique

Dans son premier chapitre, consacré au mot, Molinié [1986 : 16] mentionne le volume comme tout premier critère d'analyse. L'étude volumétrique n'a d'intérêt que si elle est différentielle. Bien sûr il y a des mots « longs » et des mots « courts » : anticonstitutionnellement – oui ; et la plupart des lexies n'appellent aucun commentaire de ce point de vue. Mais il y a surtout les mots qui changent de volume selon la prononciation : on peut prononcer *oui* ou *non* aussi longtemps que des termes de plusieurs syllabes ; on peut raccourcir, par abréviation ou par accélération de débit, les mots volumineux. Enfin, et c'est le plus important, l'impression volumétrique reçue peut varier par opposition contextuelle. Le *sortez* de Roxane qui interrompt l'assez long discours embarrassé et dilatoire de Bajazet, en le vouant ainsi, en principe, aux exécuteurs, doit en réalité occuper un espace sonore aussi considérable, pour le public, que l'ensemble des dizaines d'alexandrins débités par Bajazet : on pourrait même imaginer une mise en scène qui transformerait peu à peu les tirades du héros en pur bruitage, lequel serait brutalement suivi de la prononciation distinctive de deux syllabes, amplifiées par le synthétiseur.

Ces quelques lignes nous permettent d'une part de rappeler la pertinence du critère du volume en analyse stylistique, d'autre part de préciser notre façon d'utiliser ce paramètre. L'idée maîtresse est celle du caractère relatif de l'analyse volumétrique, et il nous faut donc préciser à quoi nous comparons les noms composés. Il n'est pas question ici de réalisation phonique, ni de comparaison avec d'autres types de noms. Le volume des noms composés est comparé à celui du discours qui sous-tend ces composés.

2.2. Un discours sous-jacent

Le nom composé paraît bref par rapport à un discours qu'il condense. L'exemple suivant est tiré de *The Loneliness of a Long Distance Runner*. Il permet de constater qu'une dénomination (*Telly Boys*) qui ne vaut que pour quelques-uns (les jeunes gens et la mère du narrateur), une dénomination non standard, donc, consiste en la réduction d'un discours antérieur.

And it was when these cops were chasing the crooks that we played some good tricks with the telly, because when one of them opened his big gob to spout about getting their man I'd turn the sound down and see his mouth move like a goldfish or mackerel or a minnow mimicking what they were supposed to be acting – it was so funny the whole family nearly went into fits on the brand-new carpet that hadn't yet found its way to the bedroom. It was the best of all though when we did it to some Tory telling us about how good his government was going to be if we kept on voting for them – their slack chops rolling, opening and bumbling, hands lifting to twitch moustaches and touching their buttonholes to make sure the flower hadn't wilted, so that you could see they didn't mean a word they said, especially with not a murmur coming out because we'd cut off the sound. When the governor of the Borstal first talked to me I was reminded of those times so much that I nearly killed myself trying not to laugh. Yes, we played so many good stunts on the box of tricks that mam used to call us the **Telly Boys**, we got so clever at it. [Sillitoe 1959 : 22-23]

Si ce processus de condensation est parfois exploité à des fins stylistiques (la brièveté est alors mise en valeur et signifiante – nous revenons sur ce point en 2.4. – il concerne en fait *tous* les noms composés. Ainsi, *O'Neill book* dans *I've got to get this **O'Neill book** finished* [Allen 1983 : 187] est préconstruit par *I'm writing a book about O'Neill*. Dans ce dernier exemple le déterminant défini *this* est d'ailleurs un indice du discours ancien, synthétisé dans le composé. De même dans l'exemple suivant, l'adjectif *old* ne dit pas l'âge du référent mais le fait qu'il a déjà été mentionné, et que les deux éléments du composé ont déjà été réunis dans un discours préalable.

In the morning old **Hitler-face** questioned me again. [Sillitoe 1959 : 35]

Hitler-face réfère en effet à un policier, qui, dans le co-texte avant, a été explicitement comparé à Hitler :

He was like Hitler in the face, right down to the paint-brush tash, except that being six-foot tall made him seem worse. [Sillitoe 1959 : 31]

Notons en outre que dans cet exemple le premier élément est un nom propre ; cela est fréquent dans notre corpus et témoigne également du fait que ces noms composés condensent un discours.

2.3. Les noms propres

A examiner le corpus, on est frappé de la fréquence des cas où le premier élément est un nom propre. En voici quelques exemples, pour certains déjà cités :

And there's the winner of the **Truman Capote look-alike contest**. [Allen 1983 : 46]

I was at an **Alice Cooper thing** where six people were rushed to hospital with bad vibes [Allen 1983 : 66]

When it comes to relationships with women, I'm the winner of the **August Strinberg Award**. [Allen 1983 : 186]

This – this is shaping up like a **Noel Coward play**, you know. Somebody should go out and make some martinis. [Allen 1983 : 262]

If you don't get a good night kiss, you get **Kafka dreams**. [Waterson 1990 : 87]

Dans tous les cas le nom propre est un nom de personne célèbre, et sort de son rôle de « désignateur rigide » [Kripke 1980] pour condenser un discours : la raison pour laquelle la personne est célèbre, ce que l'on sait à son sujet. On se doute que le concours des sosies de Truman Capote ne va pas sélectionner les gens les plus beaux. A Alice Cooper sont associées un certain nombre de caractéristiques (un chanteur excentrique, un style de musique), de même qu'à August Strindberg (des relations compliquées avec les femmes, que ce soit dans sa vie ou dans son œuvre). De façon similaire, Noel Coward est associé à la mondanité, la superficialité, le dandyisme. Dans *Kafka dreams*, on comprend que les rêves ne sont pas agréables, qu'il s'agit plutôt de cauchemars. On associe à Kafka les idées d'absurdité et de peur. Rappelons également l'exemple de *Hitler-face* utilisé pour désigner un policier, où le premier nom ne condense évidemment pas un discours positif et traduit l'hostilité du narrateur envers ce personnage. Dans l'exemple suivant, *Bambi* ne réfère pas à une personne mais à un animal célèbre, et la logique est la même :

I don't think giving her **Bambi eyes** is going to get you a flame thrower. [Waterson 1990 : 31]

Un petit garçon, Calvin, s'entraîne devant le miroir à faire les yeux doux à sa mère pour qu'elle lui achète le jouet de ses rêves (un lance-flamme). Son tigre en peluche (et ami imaginaire) exprime ses doutes quant au succès de son stratagème. Dans *Bambi eyes* est condensé un discours sur Bambi, c'est-à-dire la représentation que nous avons de cet animal (un faon aux yeux doux qui ne ferait de mal à personne).

2.4. Brièveté et caractère non problématique de la dénomination

Rappelons que même si les dénominations que nous avons envisagées sont marquées stylistiquement car non conventionnelles, elles se présentent néanmoins comme non problématiques. Nous mettrons ici en relation la brièveté des noms composés (par rapport au discours qui les sous-tend) et le caractère non problématique de la dénomination.

Ainsi, les composés sont synthétiques parce que le rapport qui unit les deux termes du composé est acquis, aussi bien par l'énonciateur que par le co-énonciateur. *Hitler-face* est possible parce que le narrateur a exposé ses raisons de comparer le policier à Hitler. De même, lorsque l'ami imaginaire du petit garçon Calvin évoque *the salamander incident*, les deux protagonistes savent de quoi il retourne (tandis que le lecteur, lui, ne le sait pas, et est amené à imaginer les bêtises les plus farfelues). Le composé *Telly Boys* est lui aussi compréhensible pour les garçons et leur mère parce que tous connaissent les farces des jeunes gens devant la télévision ; il est en outre interprétable par le lecteur car le narrateur a préalablement exposé l'explication de cette dénomination.

Les noms composés peuvent donc apparaître si la dénomination est *partagée*, fût-ce par un petit nombre, et que donc elle ne pose pas problème. Dans les quelques lignes qui suivent,

Levi [1978 : 61] délaisse brièvement son approche générativiste pour évoquer la fonction de dénomination des noms composés.

For example, although the transitory shape of a cloud may be of little interest to most speakers of English, it could have “classificatory relevance” to members of a sect which interprets animal-shaped clouds as omens of great significance; Zimmer thus claims (1971 : C14) that the sight of a cloud shaped like a kangaroo might lead speakers of the former group to utter (3.9a), but that only the speakers of the latter group would be led to coin a new compound by uttering (3.9b).

a. *Hey, there's a cloud that looks like a kangaroo!*

b. *Hey, look at that **kangaroo cloud**.*⁹

Nous relèverons que, pour imaginer un contexte où l'exemple *kangaroo cloud* puisse apparaître, son auteur pense à une « secte » (c'est-à-dire à une communauté). Ce composé, aussi improbable soit-il, est aisément interprétable si le principe de classification des nuages est partagé. Même si la dénomination n'est pas conventionnelle, au sens où elle n'est pas partagée par l'ensemble d'une communauté linguistique, elle est communautaire, c'est-à-dire partagée par quelques-uns. L'effet stylistique de décalage surgit lorsque le nom composé est entendu par un individu qui n'appartient pas à la communauté pour laquelle la dénomination fonctionne, et cet effet contribue à faire ressortir la brièveté du composé. Cette dernière traduit en effet le caractère non problématique de la dénomination, car on développe normalement ce qui ne va pas de soi : ce qui demande une explication, ou ce sur quoi on n'est pas d'accord. Lorsqu'est prononcé *the Truman Capote look-alike contest*, l'énonciateur fait comme si la dénomination ne posait aucun problème (alors que ni la réalité désignée ni la communauté pour qui la dénomination est interprétable n'existent), et c'est la brièveté même de la dénomination qui indique son caractère censément non problématique. De fait, même lorsqu'un composé est objectivement long, comme c'est le cas ici (long par rapport à un nom simple, ou même par rapport à d'autres noms composés, tels que *milkman*), il paraît d'autant plus bref que le référent n'existe pas. En effet un référent surprenant requiert *a priori* une présentation et une description. Downing [1977 : 822] rappelle la différence entre la fonction des noms composés et celle des phrases :

Most authors have, of course, recognized that, unlike full sentences, compounds serve to refer rather than to assert. That is, a speaker who utters the sentence *John dropped a wine glass* commits himself to the existence of an individual named *John* and a class of entities named *wine glasses*, and to the truth of the proposition *X dropped Y* (where *X = John* and *Y = wine glass*). He takes for granted the proposition *W* is designed to hold *Z*, or *W* is intended for *Z*, or some similar proposition (where *W = glass* and *Z = wine*), but he does not assert it.

Les noms composés sont brefs car ils ne servent pas à asserter mais à nommer ; ils sont nécessairement communautaires, tandis que la phrase est individuelle.

Reste que tous les noms (et non pas seulement les noms composés) servent à nommer, et que, si la brièveté est le corollaire de cette fonction de dénomination, on peut s'attendre à ce que les noms soient, de façon générale, plus courts que les représentants d'autres parties du discours, comme les adjectifs. S'il n'est peut-être pas très pertinent de comparer la longueur de tous les noms et de tous les adjectifs en comptant, par exemple, les phonèmes ou les syllabes, le domaine de la formation des mots apparaît comme un terrain privilégié pour tester cette hypothèse. Nous comparerons donc les noms composés aux adjectifs composés, du point

⁹ Nous soulignons.

de vue de leur longueur par rapport à leurs structures sous-jacentes respectives (dans la mesure où tous deux semblent issus de constructions plus développées). Il est possible que ces remarques, qui relèvent du domaine de la formation des mots, nous permettent d'affiner notre compréhension des catégories nominale et adjectivale, au delà des phénomènes de composition. Nous nous orientons ainsi vers une réflexion sur les parties du discours.

3. Composition nominale et composition adjectivale

D'un point de vue stylistique, la composition adjectivale ne semble pas posséder les mêmes caractéristiques que la composition nominale. De façon générale, les adjectifs composés ne semblent pas être particulièrement utilisés à des fins humoristiques. Pour vérifier cette hypothèse nous avons effectué un relevé des adjectifs composés dans les films *Manhattan* et *Annie Hall*, ainsi que dans quelques pages de la bande dessinée *Calvin and Hobbes* (75 items au total), œuvres dans lesquelles nous avons également relevé tous les noms composés (de type nom + nom, recevant un accent initial), et qui sont caractérisées par un registre humoristique. Nous reconnaissons le caractère hétérogène de notre liste d'adjectifs composés, mais, ces derniers n'étant pas très nombreux, nous avons souhaité les inclure tous afin de vérifier plus facilement d'une part le fait que les adjectifs composés ne présentent pas le même caractère non standard que les noms composés, d'autre part qu'ils ne sont pas associés à l'impression de brièveté¹⁰.

3.1. Les adjectifs composés plus conventionnels que les noms composés

A première vue les adjectifs composés ne sont pas très différents des noms composés : on observe la même proportion par rapport aux formes simples (4% dans les deux cas¹¹), et une faible différence en ce qui concerne le taux d'inscription dans le dictionnaire (47% pour les noms composés, 45% pour les adjectifs composés). Ces 45% s'élèvent cependant à 55% si l'on prend en compte les adjectifs composés qui n'apparaissent pas dans le dictionnaire comme tels mais qui sont formés à partir d'une base présente dans le dictionnaire (*crew-cutted* à partir de *crew cut*, *back-lit* à partir de *to back light* par exemple). Ces chiffres indiquent que la composition adjectivale est un peu moins sujette à la création lexicale. Or on peut s'attendre à ce que la catégorie la moins sujette à la création lexicale (en l'occurrence la catégorie adjectivale) soit celle dans laquelle on retrouve le plus de signes conventionnels, c'est-à-dire de signes utilisables et interprétables par l'ensemble d'une communauté linguistique, et stylistiquement non marqués.

De fait les adjectifs composés semblent dire surtout des caractéristiques « objectives » (c'est-à-dire observables par tous) du référent. En témoignent les nombreux composés en *-less* très descriptifs : *toothless*, *motionless*, ainsi que les lexèmes de couleur (qui apparaissent par exemple dans *black-rimmed*, *pitch black*, *white-clothed*), ou encore les numéraux (comme dans *six-year old*). La très grande majorité de ces adjectifs (96%) sont d'ailleurs non scalaires : ils disent des propriétés censées être soit présentes, soit absentes, qui ne résultent pas d'une évaluation personnelle. Nous n'avons en fait qu'une forme qui soit scalaire : *old fashioned* (qui apparaît trois fois). Précisons d'ailleurs que cet adjectif est scalaire en théorie, mais que dans les contextes où nous l'avons relevé, il n'apparaît pas de forme de gradation (par exemple dans le syntagme nominal : *an old-fashioned, cluttered, doctor's office*). Dans

¹⁰ Les statistiques concernant les adjectifs composés, ayant été conduite dans l'optique d'une comparaison avec les noms composés, ont été effectuées sur des corpus beaucoup plus restreints. Il convient donc de les traiter avec une certaine prudence.

¹¹ Le décompte a été effectué sur l'ensemble du scénario de *Annie Hall*.

notre corpus, nous n'avons donc aucun adjectif composé associé à une forme de gradation. Le caractère non scalaire de ces adjectifs est d'autant plus marqué que dans certains cas leur deuxième élément, pris isolément, le serait. Ainsi *ice cold* n'est pas scalaire alors que *cold* l'est ; de même pour *street-smart* par opposition à *smart*. On observe également dans cette perspective qu'un élément tel que *well*, qui serait évaluatif utilisé seul (dans un autre contexte) ne l'est pas dans *well-worn*.

Ces adjectifs, étant très descriptifs, ne proposent pas une interprétation individuelle du référent. Ils disent des propriétés visibles par tous, qu'il ne paraît pas surprenant d'attribuer au référent. Nous avons vu que les noms composés, au contraire, disent parfois des réalités surprenantes, voire inexistantes, contredisant d'ailleurs la « contrainte de l'existence » (*requirement of existence*) mentionnée par Bauer [1983 : 85] :

As a general rule, a word will not be formed to denote an item/action/quality which does not exist.

La contrainte de l'existence semble en fait valoir plus pour les adjectifs que pour les noms. Il paraît plus facile d'inventer des réalités nominales (comme en témoigne *Truman Capote look-alike contest*) que des qualités, et on observe en effet que les adjectifs composés disent parfois des propriétés absentes (*toothless*), mais pas des propriétés inexistantes. On n'a donc pas l'équivalent dans le domaine adjectival de l'effet rencontré chez les noms composés, où l'on dit une réalité qui n'existe pas, tout en faisant comme si elle existait, et comme si sa dénomination ne posait aucun problème. Nous avons vu à propos des noms que le caractère non problématique de la dénomination était lié à la brièveté relative du nom composé. Voyons ce qu'il en est des adjectifs composés de ce point de vue.

3. 2. Comparaison entre noms composés et adjectifs composés du point de vue de la brièveté

Les adjectifs composés ne présentent pas le même caractère de brièveté que les noms composés. Ils sont synthétiques, par rapport à une structure syntaxique plus développée, mais le phénomène de réduction paraît beaucoup moins poussé que pour les noms composés. D'un point de vue sémantique, les adjectifs composés ne paraissent pas chargés d'implicite comme le sont leurs contreparties nominales.

Ainsi, dans notre corpus, nous n'avons pas d'adjectif composé qui soit ambigu pour d'autres personnes que l'énonciateur et le co-énonciateur, comme l'est par exemple *salamander incident*. On peut en effet interpréter ce dernier de multiples façons : *the salamander that you found in the garden and brought into the house*, ou même, connaissant l'inventivité du petit garçon, *the salamander that you put in your Mum's soup* (le contexte nous indique qu'il s'agit d'une bêtise). De façon générale, les noms composés sont éminemment caractérisés par l'ambiguïté, non pas au sens où ils sont ambigus pour l'énonciateur et le co-énonciateur, mais au sens où ils le sont pour d'autres personnes. Ainsi le composé *Telly Boys*, évoqué plus haut, n'est interprétable que dans son contexte, où il réfère à des jeunes gens qui s'amuse à couper le son de la télévision et à imiter la gestuelle des présentateurs. Dans ce composé sont condensés plusieurs éléments lexicaux, comme *mimick* par exemple (verbe qui apparaît dans le co-texte avant). Dans un autre contexte, le même composé pourrait renvoyer à un tout autre type de personnes, par exemple les jeunes gens qui passent à la télévision, qui vendent des télévisions, qui en réparent... Et, hors contexte, ce composé serait difficilement interprétable. Les adjectifs composés quant à eux ne paraissent pas présenter les mêmes difficultés d'interprétation pour peu que l'on connaisse le sens de leurs composants. Dans un adjectif composé, en général, il ne semble pas « manquer »

d'élément lexical. Ainsi, dans *spotlighted*, tout est dit avec les deux éléments lexicaux, *spot* et *light*. De même le terme *high-pitched*, pour être expliqué, ne requiert pas d'autre élément lexical. Contrairement à ce qu'on a observé pour les noms composés, aucun nom propre de personne célèbre n'entre d'ailleurs dans la formation des adjectifs composés. On ne peut donc évoquer un discours condensé dans les adjectifs composés, du moins par ce biais. Ces diverses remarques indiquent que les adjectifs composés, contrairement aux noms composés, ne condensent pas d'éléments lexicaux autres que ceux qui apparaissent dans leur forme, et c'est en ce sens que nous affirmons qu'ils sont, relativement parlant, moins brefs que les noms composés. Le seul contre-exemple éventuel que nous avons relevé est *crew-cutted*, qui permet de dire une coupe de cheveux, et dans lequel on peut penser que l'élément *hair* est implicite : les cheveux de la personne en question sont coupés comme ceux des marins d'un équipage (*crew*) de bateau. Notons toutefois que ce composé est répertorié dans le dictionnaire, et que cela atténue son caractère ambigu, car son interprétation ne dépend pas d'un contexte particulier, comme c'est le cas pour *telly boys*.

Nous avons vu plus haut que les adjectifs composés ne présentent pas le même effet de connivence que les noms composés, et mettons maintenant ceci en rapport avec le fait qu'ils comportent moins d'implicite. Ils sont moins synthétiques que les noms composés dans la mesure où ils semblent dire tout ce qu'il y a à dire (*shell-shocked* par exemple, équivaut à *shocked with a shell*). Ils sont donc accessibles à tous, et non pas seulement à certaines personnes qui auraient accès à l'information manquante.

En quoi consiste donc la condensation des adjectifs composés ? Comme on l'a vu, le processus de formation des adjectifs composés ne semble pas impliquer la disparition d'éléments lexicaux. Seuls quelques mots grammaticaux disparaissent, par exemple les prépositions (*spotlighted* plutôt que *lighted with a spot*), ou les déterminants (*hornlike* plutôt que *like a horn*). Parfois même l'ordre syntaxique est respecté (*sprawled out* ou *held out* provenant respectivement des verbes *spawl out* et *hold out*, *offscreen* auquel on peut comparer *off the screen*), ce qui témoigne d'une réélaboration minimale. Le plus souvent cependant on observe une antéposition par rapport à la formule plus développée, comme c'est le cas pour *trendy-looking* ou *austere-looking* (ordre inversé par rapport à, respectivement, *she looks trendy*, *she looks austere*) ; ce remaniement reste toutefois minimal.

Conclusion : vers une stylistique des parties du discours

Les données présentées ici semblent indiquer que les noms composés sont brefs, tandis que les adjectifs composés le sont moins. Encore une fois, rappelons que nous ne comparons pas la longueur des adjectifs composés à celle des noms composés, mais la longueur des noms composés à celle d'un discours sous-jacent, et la longueur des adjectifs composés à celle d'une séquence syntaxique. Cette brièveté, parfois, se remarque, et est porteuse d'un effet de style. Certains noms composés en effet paraissent brefs simplement parce que la situation porte à attendre une séquence plus longue, notamment lorsque ces noms réfèrent à des réalités inexistantes ou surprenantes, qui mériteraient de ce fait plus ample présentation. Nous avons également vu que les noms composés qui « affichent » leur brièveté mettent en valeur le caractère partagé de la dénomination.

Dans la perspective d'une approche sémantique des parties du discours, l'étude des mots construits permet de mieux comprendre les catégories grammaticales (nominale et adjectivale en l'occurrence). En d'autres termes, si les noms composés sont plus brefs que les adjectifs composés, cela nous dit certainement quelque chose sur le nom en tant que partie du discours. Il nous reste maintenant à interpréter cette plus forte contrainte de la brièveté dans le domaine nominal.

Nous supposons qu'elle est due au rôle catégorisant du nom [Wierzbicka 1988 : 463-497]. En effet, on ne discute généralement pas de l'appartenance d'un référent à une catégorie, mais plutôt des propriétés du référent. Si je dis par exemple *This book is interesting* on peut me répondre : *No, it's not interesting* (où l'on débat d'une propriété du livre), mais moins facilement ? *(No) it's not a book* (où le débat porterait sur la dénomination). Le nom, en tant qu'il inscrit le référent dans une catégorie, fait l'objet d'un accord. Il est alors compréhensible que le nom soit caractérisé par la brièveté, qui apparaît comme garante du caractère communautaire de la dénomination. En effet, ce qu'on ne développe pas (ce qui est dit brièvement) est normalement ce qui va de soi et ce sur quoi on s'accorde. Au-delà du phénomène de composition, nous touchons aux différences entre l'adjectif et le nom en tant que parties du discours.

Bibliographie

- BAUER L.**, *English Word-Formation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- DOWNING P.A.**, "On the Creation and Use of English Compound Nouns", *Language* 53, Waverly Press, 1977 : 810-842.
- KRIPKE S.**, *La logique des noms propres*, traduit de l'anglais par P. Jacob et F. Recanati, Paris, Les Editions de Minuit, (1980) 1982.
- LEVI J.**, *The Syntax and Semantics of Complex Nominals*, New-York, Academic Press, 1978.
- MOLINIE G.**, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.
- MIGNOT E.**, *Recherches sur les noms composés de type nom + nom en anglais contemporain*, thèse de doctorat, Université Paris IV, sans éd., 2001.
- WIERZBICKA A.**, *The Semantics of Grammar*, Amsterdam, Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 1988.

Références des exemples cités

- ALLEN W.**, *Four Films of Woody Allen*, Londres, Boston, Faber and Faber, 1983.¹²
- BRONTE E.**, *Wuthering Heights*, Londres, Penguin Books, (1847) 2003.
- WATERSON B.**, *The Authoritative Calvin and Hobbes*, Kansas City, Andrews and McMeel, 1990.
- SILLITOE A.**, *The Loneliness of the Long Distance Runner*, Londres, HarperCollins Publishers, 1959.

¹² Nous avons utilisé les scénarios de *Annie Hall* (pages 1 à 109) et *Manhattan* (pages 179 à 276).

Polysémie du verbe « aimer » dans *Le roi Lear* de W. Shakespeare

Geneviève Lheureux¹

Abstract

In William Shakespeare's *King Lear*, the plot is based on a semantic mistake, which results from the polysemy of the verb *love*, attested until 1530. Terence Hawkes has shown how the tendency – embodied by the king – to try to gauge precisely, or even put a price on the feelings of those who are dear to us, became lexicalized in English. The tragedy stages the consequences of Lear's failed attempt at rewarding his daughters measure for measure and exposes the rules of retribution, or poetic justice, as both conventional and illusory.

Keywords: Shakespeare – tragedy – polysemy – retribution

Résumé

L'intrigue du *Roi Lear*, de William Shakespeare, repose sur une méprise d'ordre sémantique, qui résulte de la polysémie du verbe *aimer*, attestée jusqu'en 1530. Terence Hawkes a montré comment l'anglais avait lexicalisé une tendance, incarnée par le souverain, qui consiste à vouloir jauger très exactement, voire mettre un prix, sur les sentiments des êtres qui nous sont chers. La tragédie met en scène l'échec de la tentative du roi, désireux de rétribuer ses filles mesure pour mesure, et déroge en partie aux règles de la justice poétique, dont elle fait apparaître le caractère conventionnel et illusoire.

Mots-clés : Shakespeare – tragédie – polysémie – justice

¹ Université Jean Moulin – Lyon 3 : genevieve.lheureux@univ-lyon3.fr

Le roi Lear est sans doute l'une des pièces les plus complexes de Shakespeare, en ce qu'elle aborde des sujets universels (la famille, le pouvoir, la justice, la folie, pour n'en citer que quelques-uns) à travers des personnages souvent réduits à des sortes d'archétypes, dont le fonctionnement unidimensionnel exclut le recours à toute étude psychologique détaillée. Dans ce contexte, l'origine exacte de l'erreur tragique du roi n'est jamais explicitée mais seulement suggérée. Sa faute initiale ne semble en outre motivée par aucun ressort dramatique conventionnel puisqu'elle paraît reposer sur une méprise sémantique, relative à la polysémie du verbe « aimer ». C'est ainsi que dès son entrée en scène, Lear s'emploie à assigner à chacune de ses trois filles une valeur que l'on pourrait qualifier de foncière et qui dépendrait directement de l'affection qu'elle lui témoigne :

Lear: Which of you shall we say doth love us most,
That we our largest bounty may extend
Where nature doth with merit challenge?
I. i. 51-53

Cette question initiale a souvent été perçue comme abusive, voire immorale, car elle paraît procéder chez le souverain du désir narcissique d'être aimé au-delà de tout autre objet et le conduit à attribuer un prix à l'amour filial. Il reste cependant que l'on ne peut réduire cette interrogation à la simple expression d'un manque de jugement, annonciateur de la folie qui s'empare de Lear à l'acte III. Elle semble en effet fondamentale dans la culture judéo-chrétienne puisqu'elle est reprise à travers toute la Bible en des termes qui rappellent parfois les paroles du roi. Dans le *Livre d'Isaïe*, Yahvé prouve son attachement au peuple d'Israël en le rachetant à ses ennemis parce qu'il « a du prix » :

Pour ta rançon, j'ai donné l'Égypte,
Kush et Séba à ta place.
Car tu comptes beaucoup à mes yeux,
Tu as du prix et je t'aime.
Isaïe, 43, 3-4

Réciproquement, dans le *Nouveau Testament*, Jésus réclame que Pierre l'aime davantage que tous les autres disciples « Simon, fils de Jean, m'aimes-tu plus que ceux-ci ? » (Jn, 21, 15-17). Dans un article intitulé « Love in *King Lear* », repris dix ans plus tard par Frank Kermode, Terence Hawkes [1969 : 179-183] a montré, à la fin des années cinquante, comment l'anglais avait lexicalisé cette tendance à confondre les sentiments que nous éprouvons pour ceux qui nous sont chers (la polysémie de l'adjectif en français comme en anglais n'est à l'évidence pas anodine) avec une valeur marchande qui pourrait leur être conférée. Il met en évidence la manière dont Shakespeare fonde la progression de la tragédie sur le double sens du verbe *love* :

The two different, almost opposite meanings which this word could have at the time when Shakespeare was writing hint at, in miniature, the movement of the whole play. [Hawkes 1969 : 179]

et conclut par une analyse du discours de Cordelia qui semble ne concevoir d'amour véritable que détaché de toute considération matérielle. La démonstration de Hawkes semble essentielle à la compréhension du début de la pièce, c'est pourquoi je résumerai brièvement ses arguments, avant d'étudier comment cette confusion affecte l'ensemble de l'œuvre, que l'on pourrait sans doute rebaptiser *Le roi Lear ou Mesure pour mesure* tant la notion de rétribution

semble cruciale. Cependant, le dénouement de la tragédie, souvent perçu comme problématique par le public comme par la critique, paraît remettre en cause le système de valeurs qui la régit.

Goneril, l'aînée des filles du roi Lear répond la première à l'épreuve qu'il leur impose. Il donne ensuite la parole à la seconde :

Lear: [...] What says our second daughter,
Our dearest Regan, wife of Cornwall?
Regan: Sir, I am made of that same mettle as my sister
And prize me at her worth.
I. i. 67-70

Le terme *mettle* suggère que la métaphore employée par Regan est fondée sur la monnaie et implique que les deux sœurs sont de la même espèce et devraient par conséquent avoir autant de prix, être aussi chères l'une que l'autre à leur père. Lear explicite un peu plus tard le double sens de l'adjectif *dear*, lorsqu'il justifie devant le Duc de Bourgogne sa décision de déshériter Cordelia :

Lear: When she was dear to us, we did hold her so,
But now her price is fallen.
I. i. 197-198

Le jeu de mots demeure à l'évidence parfaitement compréhensible pour un public moderne, mais il en va tout autrement de la polysémie du verbe *love*, qui repose pourtant sur les mêmes référents et provient d'un glissement sémantique entre deux verbes distincts du vieil anglais. Comme le rappelle Hawkes [1969 : 179-180], le verbe *lofian* signifiait « louer, priser », mais aussi « apprécier, évaluer, estimer à son juste prix », tandis que *lufian* avait pour sens « éprouver de l'affection pour autrui ». A l'origine, les deux verbes n'étaient pas homophones, mais l'évolution phonologique de *lufian* les conduisit à le devenir, favorisant ainsi un processus métasémique :

Its normal development to [lɔ:v] is shown by the sixteenth-century spelling *loave*; but there are fourteenth- and fifteenth-century spellings, *louve* and *lowf*, which indicate a raising of the vowel such as is found before *v* in several words. The apparent development of Love, v.2 ["praise"] into a homophone of Love v.1 by this process – whether or not followed by shortening – would make possible the punning use quoted by O.E.D. from the *Towneley Mysteries*, in which the meaning of "to estimate the value of" is made to intrude on the more usual "to feel affection for".

Pilatus: Now, Iudas, sen he shalbe sold,
How lowfes thou hym? Belyfe let se.
Iudas: ffor thretty pennys truly told
Or els may not that bargain be.
Towneley Mysteries. xx. 238-241.

La question de Pilate précède sur le mode ironique celle du Christ au lac de Tibériade, et la réponse de Judas repose sur la polysémie de *love*, qui semble avoir perduré au-delà du XVe siècle, puisqu'elle fait l'objet d'une glose dans la section anglais/français d'un dictionnaire

bilingue, *Lesclaircissement de la Langue Francoyse*, de John Palsgrave, publié en 1530. Comme le remarque à nouveau Hawkes [1969 : 180], cette référence lexicographique est la dernière connue ; cependant, les deux sens de *love* y sont précisément définis et illustrés, ce qui suggère qu'ils étaient encore attestés à cette époque et par conséquent probablement toujours accessibles aux contemporains de Shakespeare quelques soixante-dix ans plus tard.

Du reste, dans la *Chronique* de Raphael Holinshed [1969 : 181], qui remonte à 1577 et constitue l'une des sources avérées de Shakespeare, le discours de Cordelia renvoie implicitement au sème /valeur/ de *love* puisqu'elle décrit la somme de ses sentiments comme égale à la somme des biens dont dispose le roi :

I protest unto you that I haue loued you euer, and will continuallie (while I liue) loue you as my naturall father. And if you would more vnderstand of the loue that I beare you, assertaine your selfe, that so much as you haue, so much you are worth, and so much I loue you and no more.

La réponse de Cordelia dans la tragédie fait écho dans une certaine mesure aux propos qui lui sont prêtés dans la *Chronique*, à travers la répétition de *no more* et une conception de l'amour filial qui suppose aussi l'existence de limites :

Cordelia: [...] I love your majesty
According to my bond, no more nor less.
I. i. 92-93

Le lien qui unit les enfants à leurs parents selon Cordelia est toutefois de nature très différente dans la pièce de Shakespeare puisqu'il ne se fonde pas sur une interdépendance entre affection et fortune mais sur la reconnaissance d'obligations réciproques entre les générations, qui garantissent aux uns soins et éducation, aux autres obéissance, respect et gratitude :

Cordelia: You have begot me, bred me, loved me. I
Return those duties back as are right fit,
Obey you, love you and most honour you.
I. i. 96-98

Kent mis à part, Cordelia est le seul personnage à dissocier l'amour des richesses. C'est sans doute pour cette raison qu'elle disparaît de la scène au début de l'acte I pour n'y revenir qu'au milieu de l'acte IV et trouve refuge en France, auprès d'un roi qui semble appliquer les mêmes principes à l'institution du mariage :

France: [...] Love's not love
When it is mingled with regards that stands
Aloof from th'entire point. [...]
She is herself a dowry.
I. i. 240-243

Not all the dukes of waterish Burgundy
Can buy this unprized, precious maid of me.
I. i. 260-261

Her price is fallen, unprized, precious maid : quoique Shakespeare n'exploite jamais explicitement la polysémie, sans doute déjà archaïque à son époque, de *love* (comme il le fait pour l'adjectif *dear*) il ne cesse de la suggérer dans l'esprit du spectateur. En effet, l'erreur tragique de Lear consiste à croire que les deux sens de *love* n'en font qu'un, que l'on peut mettre un prix sur l'amour que l'on suscite ou que l'on éprouve. Le concours ou *love test* auquel il soumet ses filles n'est ainsi jamais motivé, puisque le roi ne révèle à aucun moment la teneur de ses desseins secrets (*darker purpose*, I. i. 35), au contraire du Leir de la pièce anonyme *The True Chronicle History of King LEIR, and his three daughters*, qui remonte sans doute au début des années 1590. Dans cette version antérieure, qui met en scène les mêmes récits historiographiques, Leir se dit aussi décidé à doter également ses filles (1. 29), avant d'exprimer le souhait de savoir laquelle des trois l'aime le plus (1. 75-78). Si le *love test* lui permet de satisfaire sa curiosité sur ce point, il lui sert aussi et surtout de stratagème pour contraindre Cordella à épouser le prétendant qu'il a choisi pour elle :

Leir: Then at the vantage will I take Cordella,
Even as she doth protest she loves me best,
I'll say, Then, daughter, grant me one request,
To show thou lovest me as thy sisters do,
Accept a husband, whom myself will woo.
This said, she cannot well deny my suit,
Although (poor soul) her senses will be mute:
Then will I triumph in my policy,
And match her with a King of Brittany.
King Leir, 1. 81-89

Shakespeare semble par conséquent avoir délibérément renoncé aux arguments avancés par Leir (1. 1-18) pour justifier sa requête (le roi se dit en outre impatient de marier ses filles du fait de son récent veuvage, qui les privera à l'avenir des conseils avisés de leur mère), afin de focaliser l'attention du spectateur sur la nature de la faute commise par Lear qui, certes déclenche la mécanique tragique, mais paraît largement partagée par les autres personnages. En effet, ni Goneril ni Regan ne remettent en cause le bien-fondé de la question de Lear ; du reste, Regan paraît souscrire à la même équation que le roi puisqu'elle fait don de tous ses biens à Edmund en gage de son amour :

Regan: [...] General,
Take thou my soldiers, prisoners, patrimony;
Dispose of them, of me, the walls is thine.
Witness the world, that I create thee here
My lord and master.
V. iii. 75-79

Dans l'intrigue secondaire, Gloucester compte, semble-t-il, observer les usages successoraux en vigueur et léguer tous ses biens à l'aîné de ses fils quoiqu'il admette éprouver la même affection à l'égard de ses deux enfants. Mais à l'annonce de la prétendue trahison d'Edgar, il prend la décision de donner ses terres à Edmund pour le récompenser de l'amour filial dont il a fait preuve :

Gloucester: [...] and of my land,
Loyal and natural boy, I'll work the means
To make thee capable.

II. i. 84-85

Edmund héritera finalement par anticipation, puisqu'après le bannissement de Gloucester, Cornwall lui accorde le titre de son père :

Cornwall: True or false, it hath made thee Earl of Gloucester.

III. v. 17-18

Ainsi, la méprise initiale de Lear semble s'étendre à la quasi-totalité des personnages, y compris ceux dont les intérêts sont diamétralement opposés, comme le remarque Jonathan Dollimore [1987: 80] :

Thus the one thing which the kind Gloucester and the vicious Cornwall have in common is that each offers to reward Edmund's "loyalty" in exactly the same way.

Dans ce contexte, il paraît justifié de s'interroger, notamment dans le premier acte, sur la multiplicité des comparatifs et des superlatifs, éléments du gradable qui permettent d'établir une échelle des êtres, des sentiments ou des biens. Il ne s'agit toutefois pas ici de se livrer à une étude statistique rigoureuse, qui supposerait que l'on compare *Le roi Lear* à d'autres œuvres de la même période, afin d'établir une fréquence caractéristique et de déterminer à quel point Shakespeare s'en écarte. Il ne s'agit pas non plus de dresser un catalogue exhaustif de toutes les occurrences de comparatifs et de superlatifs, mais plutôt de considérer, à travers une approche qualitative, en quoi l'emploi récurrent de ces formes spécifiques est révélateur des conséquences de la confusion tragique à l'origine de la tragédie.

Le dialogue liminaire entre Kent et Gloucester est significatif à ce sujet. Leurs propos s'articulent autour d'une succession de comparatifs :

Kent: I thought the King had more affected the Duke of Albany than Cornwall.

Gloucester: It did always seem so to us: but now, in the division of the kingdom, it appears not which of the dukes he values most, for qualities are so weighed that curiosity in neither can make choice of either's moiety.

I. i. 1-6

Le procédé est très régulièrement repris dans l'intrigue principale comme dans l'intrigue secondaire² :

Edmund: [...] Why bastard? Wherefore base?

When my dimensions are as well compact,

My mind as generous and my shape as true

As honest madam's issue? [...]

[...]

Our father's love is to the bastard Edmund

As to the legitimate.

I. ii. 6-18

² Voir par exemple I. i. 4-6 ; 51-52 ; 55-61 ; 69-74 ; 78-79 ; 80-86 ; 93-94 ; 124 ; 153 ; 192-193 ; 195-196 ; 211-212 ; 215-217 ; 232 ; 235-236 ; 237 ; 252-253 ; 263 ; 276 ; 292 ; I. iv. 12 ; 19-21 ; 40-41 ; 56-57 ; 66 ; 258 ; I. v. 18 ; II. i. 15 ; 35-36 ; 53 ; II. ii. 140-141 ; 328-329 ; 446-450 ; 453-456 ; III. iii. 24 ; III. iv. 8-9 ; 165 ; IV. i. 2-8 ; 27-30 ; IV. ii. 6 ; 44 ; IV. vi. 200 ; IV. vii. 8 ; 25 ; V. iii. 4 ; 60 ; 70-71 ; 121 ; 134 ; 137 ; 165 ; 324-325.

Il confine parfois même à l'excès, la caricature :

Fool: Have more than you showest,
 Speak less than thou knowest,
 Lend less than thou owest,
 Ride more than thou goest,
 Learn more than thou trowest,
 Set less than thou throwest,
 Leave thy drink and thy whore
 And keep in-a-door,
 And thou shalt have more
 Than two tens to a score.
 I. iv. 116-125

Dans ses notes, Kenneth Muir [1972 : 40] compare les exhortations du Fou à l'égard de son maître à certaines maximes tirées des *Second fruits*, manuel de conversation italienne à l'usage des lecteurs anglais, publié par Giovanni Florio en 1591 :

The bottom of your purse or heart, / To anie man do not impart. / Do not give
 your selfe to plaie, / Vnles you purpose to decaie... / Shune wine, dice, and
 letchery, / Else you will come to beggary.

R. A. Foakes suggère, quant à lui, un rapprochement entre la première moitié du discours et un proverbe cité par R. W. Dent [1981 : A202] dans son *Index* :

Speak not all you know, do not all you can, believe not all you hear.

Ces recommandations, données comme l'expression d'une sagesse populaire du fait de leur forme proverbiale, incitent chacun à privilégier son intérêt propre aux dépens de celui d'autrui. Bien que leur portée paraisse générale, elles peuvent néanmoins s'interpréter comme autant de commentaires ironiques sur la tragédie. Ainsi, « Have more than you showest, / Speak less than thou knowest » encourage la dissimulation, l'hypocrisie, dont Regan et Goneril tireront bénéfice ; « Lend less than thou owest » comme « Set less than thou throwest » semblent condamner la partition du royaume, qui conduit Lear à perdre toute prérogative ; « Ride more than thou goest, » et « keep in-a-door » annoncent sans doute les divagations solitaires du roi sur la lande, tandis que « Leave thy drink and thy whore » s'adresse probablement plus particulièrement à Gloucester. L'injonction « Learn more than thou trowest » est, quant à elle, destinée à ces deux derniers personnages, contraints paradoxalement à passer par une phase d'aveuglement – la cécité pour l'un, la folie pour l'autre – pour faire, au moins partiellement, l'apprentissage de la clairvoyance et du discernement. Les propos du Fou relèvent par conséquent des interventions choriques dont il ponctue le déroulement de l'intrigue ; cependant, il est significatif que, contrairement aux exemples de proverbes attestés cités plus haut et susceptibles d'avoir inspiré Shakespeare, les maximes qu'il énonce sont toutes formulées par l'intermédiaire d'une structure comparative, comme si le texte se livrait à une auto-parodie, afin d'attirer l'attention du spectateur sur le recours répété à ce procédé grammatical.

Les comparatifs comme les superlatifs constituent à l'évidence l'un des moyens dont dispose tout locuteur pour mesurer ou classer les objets entre eux. Dans le premier volume de son traité sur la grammaire cognitive, Ronald W. Langacker [1987 : 102] décrit le processus mental qui sous-tend toute comparaison :

[We] can isolate three functional components required for any act of comparison. Such an act has the general semantic form S>T, where S can be called the **standard** of comparison and T the **target**. As these terms imply, the relation is asymmetrical: the standard serves as a baseline reference or point of reference, relative to which the target is evaluated. The operation connecting them, >, will be called **scanning**. The term “scanning” reflects the directionality of the operation: there is in some sense a “movement” from S to T, with the value of T depending on its degree of “departure” from S.

Il est bien entendu que la définition de Langacker s’inscrit dans un système théorique beaucoup plus large, mais elle fait apparaître la notion de standard, ou norme, qui permet de dire l’égal, le plus et le moins et par là même sert à étalonner les éléments étudiés. Or, c’est bien là l’enjeu majeur auquel aspire Lear : apprécier autrui à sa juste valeur, traiter chacun avec équité, selon son mérite, à l’instar d’Albany qui promet à la scène finale :

All friends shall taste / The wages of their virtue and all foes / The cup of their deservings.
V. iii. 301-303

C’est ainsi que le roi renonce à se conformer aux règles de succession par ordre de primogéniture qui prédominaient en Angleterre à l’époque jacobéenne, car elles ne tiennent compte que de critères objectifs (le sexe et la date de naissance) et constituent à ce titre un obstacle à son entreprise, fondée sur le principe de rétribution.

Il est sans doute nécessaire ici de revenir brièvement sur ce terme, qui peut s’avérer ambigu dans le contexte de l’étude d’une œuvre en anglais. Si « rétribution » est en français synonyme de rémunération ou de récompense selon les cas, *retribution* en anglais désigne un châtement inspiré par un sentiment de vengeance, destiné à dédommager l’offensé en punissant l’offenseur. Or il semble bien que la pièce fonctionne selon ces deux axes, du moins jusqu’à un certain point, comme le suggère en particulier le recours à une série de personnages antithétiques, qui participent à la structuration symbolique de la pièce. Goneril ou Regan peuvent en effet chacune apparaître comme le double négatif de Cordelia, Edmund comme celui d’Edgar, ou le duc de Bourgogne celui du roi de France, pour ne citer que quelques exemples. La formule est certes très courante, en particulier dans les contes traditionnels sur lesquels se fonde en partie la pièce, comme l’ont montré Sigmund Freud [1960 : 62-64], William Frost [1960 : 168-169] ou plus récemment Janet Adelman [1978 : 1-21]. Du reste, les sources dont disposait Shakespeare pour les intrigues principale et secondaire reposent sur de semblables oppositions. Cependant, Shakespeare semble exploiter encore davantage le procédé, en ajoutant à son intrigue un second prétendant pour Cordelia. En effet, dans *The True Chronicle History of King LEIR*, le roi d’Irlande, quoique destiné à épouser Cordella, n’apparaît jamais sur la scène et ne peut donc être considéré comme le rival du roi de France. De plus, les circonstances de leur union sont différentes : dans la pièce historique, la princesse, que son père a bannie, rencontre le souverain fortuitement à la scène 7 alors que, déguisé en pèlerin, il se rend à la cour d’Angleterre afin de constater par lui-même si la beauté des filles de Leir est conforme à la rumeur. Le roi de France ne conclut donc aucun marché préalable avec Leir pour fixer le montant de la dot de Cordella et n’est pas contraint de se mesurer à un adversaire. Le duc de Bourgogne, que Shakespeare introduit dans sa tragédie, sert à l’évidence de faire-valoir au roi de France et souligne par contraste la magnanimité et le désintéressement dont fait preuve ce dernier, vertus qui seront justement récompensées par l’obtention de la main de Cordelia, en dépit des arguments avancés par Lear

pour le dissuader de contracter ce mariage. Mais la présence du duc permet aussi de distinguer entre deux systèmes de rétribution parfois concurrents dans l'œuvre : l'un, imaginé par Lear et dépendant de l'évaluation subjective à laquelle il soumet les autres personnages, qui condamnerait Cordelia à être rejetée par ses deux prétendants, l'autre, fondé sur les règles conventionnelles de la justice poétique, qui punit la cupidité et honore la générosité. Toutefois, le dénouement suggère une situation plus complexe encore, puisque Shakespeare, en punissant même les innocents, semble aller à l'encontre du schéma tragique traditionnel pour aboutir à une situation souvent perçue comme non équitable.

L'histoire de la pièce au théâtre atteste en effet des réticences du public quant au sort réservé à Cordelia en particulier. Si l'on dispose de peu d'informations sur la fréquence des représentations du *Roi Lear* au cours du XVII^e siècle, on sait cependant que l'adaptation de la tragédie par Nahum Tate en 1681 connut un tel succès que sa version remaniée, qui se terminait par le mariage d'Edgar et Cordelia, fut préférée à l'œuvre originale pendant près de cent cinquante ans [Muir 1972 : 50-51]. Il fallut attendre 1823 et la mise en scène d'Edmund Kean, peut-être influencé par un essai de Charles Lamb qui plaidait en ce sens, pour revenir – brièvement – au texte de Shakespeare, définitivement rétabli en 1838 seulement. La critique a du reste aussi très tôt exprimé des réserves sur la scène finale. Le commentaire de Samuel Johnson [1969 : 29] tiré de la préface de son édition de 1765 est significatif à cet égard :

In the present case, the public has decided. Cordelia, from the time of Tate, has always retired with victory and felicity. And, if my sensations could add anything to the general suffrage, I might relate, I was many years ago so shocked by Cordelia's death that I know not whether I ever endured to read again the last scenes of the play till I undertook to revise them as an editor.

Au cours des dernières décennies, les critiques se sont attachés à analyser les sentiments suscités par le dénouement et souvent interrogés sur la question de la rédemption qui, pour certains, justifierait en partie les épreuves endurées par les personnages alors que pour d'autres une telle interprétation, d'inspiration chrétienne, masque la dimension nihiliste de la tragédie. Que les souffrances imposées au roi Lear aboutissent à son rachat ou qu'elles relèvent de l'absurde, elles semblent dans les deux cas découler de son erreur initiale. La mort de Cordelia paraît en revanche plus problématique car le personnage ne se rend coupable d'aucune faute.

La pièce semble ainsi déroger aux règles imposées par la justice poétique dans l'intrigue principale alors même qu'elle s'y conforme dans l'intrigue secondaire. En effet, à l'issue du duel qui oppose Edgar à son frère et fait office d'ordalie (« Draw thy sword / That if my speech offend a noble heart / Thy arm may do thee justice » V. iii. 124-126), Edmund est vaincu, il reconnaît ses torts, se repent et s'efforce même de sauver Lear et Cordelia en révélant qu'il a commandé leur mise à mort. Sa fin exemplaire contribue à cautionner le rétablissement d'un pouvoir donné comme légitime dont bénéficie Edgar, qui a mérité que le royaume tout entier lui revienne :

Albany: [...] you to your rights,
With boot and such addition as your honours
Have more than merited.
V. iii. 299-301

Le déroulement de l'intrigue aboutit donc en partie à une conclusion attendue : Edgar est récompensé tandis qu'Edmund, Goneril, Regan, Cornwall, Gloucester et Lear sont punis, quoique le châtement puisse, dans ces deux derniers cas, paraître disproportionné par rapport à la faute initiale. Reste Cordelia, qui en vertu du même principe devrait, comme dans la plupart des sources de Shakespeare, hériter du royaume de son père où pourrait s'épanouir un ordre nouveau, dans lequel chacun serait traité avec une parfaite équité. Or, c'est précisément l'échec de cet idéal, prôné par Lear, que met en scène la tragédie. Shakespeare semble ainsi refuser de remplacer un système de rétribution fondé sur l'évaluation subjective de Lear par un autre système de rétribution fondé cette fois sur une évaluation objective, en ce qu'elle dérive des conventions dramatiques – et ce, pour invalider définitivement le désir initial du roi. L'erreur tragique de Lear ne se résume en effet pas à croire que l'amour peut se mesurer, elle consiste aussi à penser que l'homme peut se substituer à la justice transcendante des dieux, pour récompenser ou condamner chacun selon son mérite. La tragédie dénonce certes la vanité de cette conviction, mais elle paraît aussi suggérer que même la justice immanente est illusoire, puisqu'elle ne parvient pas à empêcher que les innocents soient assassinés.

Il semble en conséquence que *Le roi Lear* puisse être qualifié de tragédie de la démesure : la pièce met en scène des actes d'une profonde cruauté, sans commune mesure avec la gravité des faits qu'ils sanctionnent. Ainsi, le spectateur a sans doute le sentiment que Gloucester se laisse trop aisément abuser par Edmund. Il ne peut cependant qu'être outragé au spectacle des tourments que lui infligent tour à tour Regan et Cornwall et qui se concluent par son énucléation. Lear aussi est coupable ; il manifeste du reste un orgueil excessif propre aux héros tragiques lorsqu'il défie Jupiter au plus fort de la tempête (III. ii. 1-9), mais ses souffrances, selon Kent, dépassent l'endurance humaine :

Vex not his ghost; O, let him pass. He hates him
That would upon the rack of this tough world
Stretch him out longer.
[...]
The wonder is he hath endured so long
V. iii. 312-315

Pourtant, paradoxalement, le roi s'emploie à travers toute l'œuvre à définir une juste mesure, à établir une hiérarchie, comme en témoigne le recours régulier aux comparatifs et aux superlatifs. Il aspire, par cette démarche, à jauger précisément l'amour que lui porte chacune de ses filles pour lui attribuer une part d'héritage exactement proportionnelle à ses sentiments. L'entreprise, qui découle d'une confusion d'ordre lexicologique entre deux sens distincts du verbe « aimer », conduira certes Lear à sa perte, mais elle contribue à placer le langage au cœur même de la tragédie.

Bibliographie

Toutes les citations du *Roi Lear* sont tirées de l'édition de R. A. Foakes, dont les références sont indiquées ci-dessous.

Editions du *Roi Lear* citées

SHAKESPEARE William, *King Lear*, Ed. R. A. Foakes, London, Cengage, 1997.

SHAKESPEARE William, *King Lear*, Ed. Kenneth Muir, London, Methuen, 1972.

Articles et ouvrages critiques

- ADELMAN** Janet, "Introduction", in ADELMAN Janet, *Twentieth Century Interpretations of King Lear: A collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1978 : 1-21.
- DENT** R.W., *Shakespeare's Proverbial Language: An Index*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1981.
- DOLLIMORE** Jonathan, "King Lear and Essentialist Humanism", in BLOOM Harold, *Modern Critical Interpretations: William Shakespeare's King Lear*, New York, Chelsea House Publishers, 1987 : 71-83.
- FREUD** Sigmund, "The Theme of the Three Caskets", in BONHEIM Helmut, *The King Lear Perplex*, Belmont, Cal., Wadsworth Publishing Company, (1913) 1960 : 62-64.
- FROST** William, "Shakespeare's Rituals and the Opening of *King Lear*", in BONHEIM Helmut, *The King Lear Perplex*, Belmont, Cal., Wadsworth Publishing Company, 1960 : 168-169.
- HAWKES** Terence, "Love in *King Lear*", in KERMODE Frank, *King Lear*, London, Macmillan, (1959) 1969 : 179-183.
- JOHNSON** Samuel, "Preface and Notes", in KERMODE Frank, *Shakespeare: King Lear*, London, Macmillan, (1765) 1969 : 27-30.
- LANGACKER** Ronald W, *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical Prerequisites*, Stanford, Cal., Stanford University Press, 1987.
- The True Chronicle History of King LEIR*, B. Flues, R. Brazil and elizabethanauthors.com
- TOURNIER** Jean, *Précis de lexicologie anglaise*, Paris, Nathan, 1991.

Biblical Citations as a Stylistic Standard in Johnson's and Webster's Dictionaries

Cynthia L. Hallen¹ & Tracy B. Spackman²

Abstract

Noah Webster's primary source for the first edition of the 1828 *American Dictionary of the English Language* (ADEL) was Samuel Johnson's 1799 eighth edition of the *Dictionary of the English Language* (DEL). Scholars have made much of the debt that Webster owes to Johnson for entries in the 1828 ADEL. Stylistic analyses have typically focused on the definitions included in the two dictionaries. Far less attention has been paid to the illustrative quotations employed by both authors to exemplify usage. This article focuses on Biblical citations in the letter *S* used by both Johnson and Webster as examples of usage. All citations (both secular and Biblical) under the letter *S* were examined to determine the relative importance of the Bible to the style and content of the dictionaries. Results indicate that though Johnson included more Biblical citations than Webster did, Biblical citations made up a larger proportion of Webster's total citations than they did for Johnson.

In addition to ascertaining frequency of Biblical citations, all Biblical citations shared by both dictionaries were also identified. Results of this analysis confirmed Webster's debt to Johnson, as a great number of Webster's Biblical citations may be found in Johnson's dictionary. A study of the religious convictions of Johnson and Webster is integral to understanding both authors' motivations in constructing their dictionaries. Though both were pious men, Johnson's focus on the Bible was as a great literary work, whereas Webster's focus on the Bible was as a tool for the religious and moral betterment of his readers.

Keywords: Webster Noah – Johnson Samuel – citations – dictionary – Bible – religion

Résumé

Les sources primaires utilisées par Noah Webster pour la première édition de son *American Dictionary of the English Language* (ADEL) publié en 1828 étaient la huitième édition du *Dictionary of the English Language* (DEL) de Samuel Johnson, publié en 1799. La dette de Webster envers Johnson concernant les entrées d'ADEL en 1828 a été mentionnée à plusieurs reprises par les chercheurs. Les analyses stylistiques se sont essentiellement portées sur les définitions dans les deux dictionnaires. Mais il a rarement été fait mention des citations utilisées par les deux auteurs comme exemples ou illustrations. Cet article porte sur les citations pour les mots commençant par la lettre *S*, utilisées aussi bien par Johnson que Webster à titre d'exemples. Nous avons étudié toutes les citations (aussi bien bibliques que non bibliques) utilisées pour les mots commençant par la lettre *S* afin de déterminer l'importance relative de la Bible sur le style et le contenu des dictionnaires. Les résultats indiquent que bien que Johnson ait utilisé plus de citations de la Bible que Webster, les citations bibliques forment une proportion plus importante des citations totales de Webster.

¹ Brigham Young University, USA: cynthia_hallen@byu.edu

² Brigham Young University, USA: tspackman@earthlink.net

Toutes les citations bibliques communes aux deux dictionnaires ont non seulement été identifiées, mais nous avons également établi leur fréquence d'usage. Les résultats de cette analyse ont confirmé la dette de Webster envers Johnson, puisqu'un grand nombre de citations bibliques utilisées par Webster se trouvent dans le dictionnaire de Johnson. La prise en compte des convictions religieuses de Johnson et de Webster fait partie intégrante de la compréhension des motivations des deux auteurs en ce qui concerne leurs choix lexicographiques. Bien que les deux fussent croyants, Johnson voyait la Bible comme une œuvre littéraire remarquable, alors que Webster la voyait comme un moyen d'élévation religieuse et morale de ses lecteurs.

Mots-clés : Webster Noah – Johnson Samuel – citations – dictionnaire – Bible – religion

Introduction

The great lexicographers Samuel Johnson and Noah Webster both used citations from great books as a stylistic standard for ascertaining and exemplifying the headwords in their great dictionaries. The title page of Johnson's *Dictionary of the English Language* explains that the words therein are "illustrated in their different significations by examples from the best writers." Johnson mentions that he has published the dictionary "for the use of such as aspire to exactness of criticism, or elegance of style" [1799: Preface]. Although he emphasizes that he wants the dictionary to serve as a "glossary or expository index to poetical writers" [1799: Preface] such as Spenser, Shakespeare, and Milton, his entries include hundreds of citations from the Bible. The English translation of the Bible is one of the great books that Johnson uses as a standard for proper diction. The authors of Biblical passages are among the best writers that Johnson selects for establishing stylistic eloquence.

Building on the traditions of Johnson's lexicography, Noah Webster based his dictionary entries on the stylistic foundation of "a particular examination of the best English Writers, with a view to a comparison of their style and phraseology, with those of the best American writers" [1828: Preface]. Webster concedes that American authors may have "neglected to cultivate taste, and the embellishments of style" [1828: Preface], but he celebrates the genuine idiom of Franklin and Washington. He celebrates the style of Mr. Ames, Mr. Harper, Mr. Barlow, Chancellor Kent, President Smith, and the authors of the *Federalist* as some of the best models of composition that America has produced. Although his preface highlights exemplary American writers, Webster included hundreds of Biblical passages in his *American Dictionary of the English Language*. Alan Snyder [1990: 348] states that Webster's "definitions and definitional illustrations abound with Biblical references."

Both Johnson and Webster were pious men who unabashedly shared biblical citations and other religious material in their works. Certainly their primary intent was to provide lexicographical reference works with stylistic authority; however, they both sought to educate their readers with beyond lexical and stylistic matters. Johnson included citations from the King James translation of the Bible as a way of modeling elegant English usage. Webster had a similar purpose, but he also had a desire to educate on matters of religious faith and morality.

1. Johnson's Dictionary

In 1755, Samuel Johnson published the first edition of *A Dictionary of the English Language*, a two-volume folio work containing approximately 40,000 terms. Johnson used Nathan Bailey's dictionary as a working base for his wordlist and definitions. Allen Reddick [1996: 15] quotes H. B. Wheatley's claim that Johnson's dictionary was:

the first English dictionary that could in any way be considered as a standard, all its predecessors being mere lists of words in comparison. For a century at least literary men had been sighing for some standard, and Johnson did what Dryden, Waller, Pope, Swift and others had only talked about.

Johnson's dictionary reigned as the most authoritative English dictionary for well over a century, seeing a total of eleven revisions.

Many of Johnson's usage examples came from religious texts, especially from the Bible, as well as from secular sources [Chapin 1968] & [Quinlan 1964]. Johnson, in the Preface of the 1755 first edition of his dictionary, states that his usage examples come from writers

“whose works I regard as *the wells of English undefiled*, as the pure sources of genuine diction.” Johnson saw his literary examples as serving two purposes: 1) to exemplify the various “shades of meaning” of his headwords, and 2) to be “useful to some other end than illustrating a word.” Johnson speaks specifically about the selection and incorporation of his numerous usage examples in his 1755 Preface:

I shall not think my employment useless or ignoble, if by my assistance foreign nations, and distant ages, gain access to the propagators of knowledge, and understand the teachers of truth; if my labours afford light to the repositories of science, and add celebrity to *Bacon*, to *Hooker*, to *Milton*, and to *Boyle*. (italics in the original)

Johnson’s vision for his dictionary was not simply as a list of words and their definitions, but also as a work of historical value, one to which “a reader might turn for enlightenment and instruction as well as guidance and direction” [Korshin 1974: 300].

2. Johnson’s Religious Roots

Samuel Johnson, literary man and lexicographer, was born September 18, 1709, the son of a bookseller in Lichfield, Staffordshire. His mother and father were staunch members of the Church of England, relying upon the Bible and the Anglican prayer book for religious instruction. Although Johnson was raised in a pious home, during adolescence he shied away from religion. This religious indifference, however, came to an end while he was attending Oxford College. As quoted in Quinlan [1964: 5], Johnson reports:

I took up “Law’s Serious Call to a Holy Life,” expecting to find it a dull book, (as such books generally are,) and perhaps to laugh at it. But I found Law quite an overmatch for me; and this was the first occasion of my thinking in earnest of religion, after I became capable of rational inquiry.

When illness, depression, and life’s disappointments shook his world, Johnson was reminded of the existence of God. From that time forward, he devoted much thought to religious belief and to the disposition of his own heart [Quinlan 1964].

Johnson’s belief in God is evidenced in the many sermons and prayers he wrote in his adult years. Quinlan [1964: 3] suggests that “Johnson himself was probably more devout and certainly better informed on Christian doctrine than most clergymen of his time.” His eloquence of phrase and profound knowledge of doctrine enabled him to write approximately forty sermons for various members of the clergy to give in their Sunday meetings [Quinlan 1964: 86].

Johnson’s piousness can also be seen in the moral tone of his most popular literary magazine, *The Rambler*, for which he was the chief editor and contributor. In launching *The Rambler*, Johnson wrote a prayer expressing dependence upon a higher power:

Almighty God, the giver of all good things, without whose help all Labour is ineffectual, and without whose grace all wisdom is folly, grant, I beseech Thee, that in this my undertaking thy Holy Spirit may not be withheld from me, but that I may promote thy glory, and the Salvation both of myself and others, – Grant this O Lord for the sake of Jesus Christ. Amen. Lord bless me. So be it. [as quoted in DeMaria 1993: 145]

Throughout his life, Johnson wrote prayers in the Biblical idiom, such as this petition he recorded for July 25th, 1776:

O God, who hast ordained that whatever is to be desired should be sought by labour, and who, by thy blessing, bringest honest labour to good effect, look with mercy upon my studies and endeavors. Grant me, O Lord, to design only what is lawful and right; and afford me calmness of mind, and steadiness of purpose, that I may so do thy will in this short life, as to obtain happiness in the world to come, for the sake of Jesus Christ our Lord. Amen. [as quoted in Boswell 1924: 64-65]

Johnson included quotations from the King James Bible as he constructed a dictionary based on the usage of the most highly regarded English writers. Shakespeare, Spenser, Dryden, Bacon, Milton, Boyle, and the Bible were stylistic sources that he used “to preserve the purity and ascertain the meaning of our English idiom” [as quoted in Jackson 2000: 3]. Although a review of scholarly literature on Johnson yielded only modest discussion of his religious background, Johnson’s faith is evident, especially in the Biblical citations that permeated his great English dictionary.

3. Webster’s Dictionary

Published in 1828 as a two-volume quarto work, twenty years after he first began working on it, Noah Webster’s *American Dictionary of the English Language* contained approximately 70,000 terms, about 20,000 more than Johnson’s first edition. A large portion of these additional words were scientific and technical terms. The additional words also consisted of terms that were either coined in America or had undergone a slight change in meaning due to uniquely American usage.

Webster’s dictionary was hailed as “a work of great learning and research, comprising a much more full vocabulary of the language than Johnson’s dictionary, and combining many and great improvements with respect both to the etymology and definitions of words” [as quoted in Landau 2001: 73]. Webster’s dictionary became the standard in America, just as Johnson’s had become the standard for English lexicography.

Although Webster admired Johnson’s dictionary and used it as a standard for creating his lexicon, he wanted to make improvements. In the Introduction to his *American Dictionary of the English Language*, Webster pays tribute to Johnson, but also warns the reader of errors:

Dr. Johnson was one of the greatest men that the English nation has ever produced; and when the exhibition of truth depended on his own gigantic powers of intellect, he seldom erred. But in the compilation of his dictionary, he manifested a great defect of research, by means of which he often fell into mistakes. [as quoted in Micklethwait 2000: 172-173]

One of the things about Johnson’s dictionary that Webster criticized was his prolific use of illustrative quotations. Webster held the belief that illustrative quotations were unnecessary in many entries. He felt that definitions should be concise and speak for themselves.

For those instances in which he deemed a usage example necessary, Webster either provided his own or borrowed an appropriate one from Johnson. The following is an example of an instance when Webster provided his own Biblical citation as an alternative to Johnson’s. Using a scripture concordance, we have added the chapter and verse numbers for the citations:

Johnson (SADDLE, v.t.): Def. #1. To cover with a saddle.
I will *saddle* me an ass that I may ride thereon.
2 Samuel [19:26].

Webster (SADDLE, v.t.): Def. #1. To put a saddle on.
Abraham rose early in the morning and *saddled* his ass. **Genesis 22 [vs. 3].**

In contrast, in the example below, Webster borrowed his Biblical citation directly from Johnson:

Johnson (SNARE, v.t.): Def. #1. To entrap; to entangle; to catch in a noose.
The wicked is *snared* in the work of his own hands.
Psalms [9:16].

Webster (SNARE, v.t.): Def. #1. To catch with a snare; to ensnare; to entangle;
to bring into unexpected evil, perplexity or danger.
The wicked is *snared* in the work of his own hands. **Psalms 9 [vs. 16].**

In his pioneering article, “Noah Webster’s Debt to Samuel Johnson”, Joseph Reed [1962] attempts to show just how prolifically Webster borrowed from Johnson, in spite of the criticisms that Webster raised about Johnson’s dictionary. Reed collated and analyzed all of the entries under the letter *L* from Johnson’s 1799 edition and Webster’s 1828 edition. Reed opted to use Johnson’s 1799 8th edition dictionary because scholars agree that Webster referred to this edition while drafting the first edition of his 1828 dictionary.

Webster’s copy of Johnson’s 1799 edition containing some manuscript notes is located in the New York Public Library. Reed was able to examine this copy during his analysis. Reed’s findings show that approximately one third of Webster’s definitions were copied from Johnson or showed definite signs of Johnson’s influence. Webster cited fewer authorities and provided fewer quotations than Johnson. However, of the total percentage of Webster’s examples found within the subset *L*, 66% were taken from Johnson. More than half of Webster’s illustrations not found in Johnson’s dictionary under the letter *L*, however, were from the Bible and the Encyclopedia. This result prompted Reed [1964: 104] to suggest that “Johnson had quoted liberally from the Bible, but apparently not nearly often enough to please Webster.”

In his 1828 Preface, Webster tells readers the other kinds of improvements that he deemed necessary. Johnson’s dictionary (as well as other extant English dictionaries) lacked modern scientific terms – terms that had been introduced into the language through the great strides made in the field of science during Webster’s lifetime. There was also a paucity of knowledge regarding word etymologies. Webster felt strongly that the orthography of the English language needed improvement. Additionally, America, with its new and varied experiences, needed new terms to describe these distinctly American experiences. Webster states in his Preface that “the principal differences between the people of this country and of all others, arise from different forms of government, different laws, institutions and customs.” Webster wanted a dictionary “suited to the people of the United States.” And, following Johnson’s ambition to honor in print the great writers of England, Webster wanted to “give celebrity” to American authors such as Franklin, Washington, Adams, Jay, and Madison.

Webster’s finished 1828 dictionary was also “an attempt to furnish an American Work which shall be a guide to the youth of the United States” [Preface]. Finally, Webster hoped that his dictionary would prove “a more useful instrument for the propagation of science, arts,

civilization, and Christianity” [Preface]. He wanted his readers not only to have access to linguistic information regarding their language, but also to receive instruction in all aspects of academia and Christianity. Webster propagated Christian belief is through the use of Biblical citations as examples of usage in his dictionary.

4. Webster’s Religious Roots

More is known about Webster’s religious background than Johnson’s. Noah Webster was born into a religious family in West Hartford, Connecticut, on October 16, 1758. His ancestral line consisted of Separatists and Puritans who came to America to build new lives based on the principle of religious freedom. Ten years before Noah’s birth, many people in New England had experienced a Great Awakening, a religious revival that spread throughout the country. Even after the revival faded, religion continued to hold high prominence in many homes of the new American republic.

The Websters were Congregationalists, and young Noah’s parents saw to their children’s religious and moral upbringing. Webster and his siblings worked long hours in the fields, prayed several times a day, faithfully attended church meetings, and obeyed the laws of the Sabbath [Shoemaker 1966]. Webster’s education before age fourteen “was limited to the ‘nurture and admonition of the Lord’” [Shoemaker 1966: 7]. During the late eighteenth century, New England grammar schools and textbooks emphasized religious and moral teachings over the secular.

Webster’s mother was the great granddaughter of William Bradford, Governor of Plymouth Colony and self-taught linguist. Webster’s granddaughter, Emily Ellsworth Fowler Ford [1912: 8], described Bradford as having a “heroic mind, trained by severe study and filled with the rewards of scholarship”. Following the tradition of education from his mother’s side, Noah made the decision at age fourteen that he would attend college. Accounts are given of his father finding him under a tree with a Latin grammar, instead of out in the field plowing. Realizing the intellectual bent of his young son’s mind, Noah’s father hired the Reverend Nathan Perkins as a tutor. Noah continued his preparatory studies with the Reverend Perkins until his departure for Yale College in 1774.

Webster’s moral and religious training continued at Yale College since the principal mission of the institution of this college was “to educate Persons for the work of the Ministry” [as quoted in Shoemaker, 1966: 11]. Webster graduated with a bachelor’s degree in 1778 and was awarded a Master of Arts degree three years later in 1781. Those who did not choose a life in the ministry after graduation from Yale carried their religious education with them into whatever profession they chose [Snyder 1990].

Common Sense moral philosophy was the reigning philosophy taught at Yale during Webster’s time there. This philosophy espoused the belief that common sense and reason are attributes given to humankind by God, and both powers could and should be used to explain the truths of revelation [Snyder 1990]. Webster’s Yale education introduced him to new concepts:

It did not erase the religious instruction of his childhood; rather, it sought to enhance arguments for Christian orthodoxy through rational means. [Snyder 1990: 24]

Webster “left college as an independent thinker and investigator of religious creeds. The very nature of his intellect made him an analyzer and discoverer, and he could no more accept

religious truths at second hand than he could accept philological dogmas” [Ford 1912: 34]. Webster left college an educated and rational thinker.

After his graduation from Yale College at twenty years old, Webster experienced a period of intense uncertainty. Left to fend for himself, Webster struggled to know what direction his life should take and which profession to pursue. It was in this confused state of mind that the young Webster discovered the writings of the English lexicographer, Samuel Johnson. After reading a piece in Johnson’s literary magazine, *The Rambler*, Webster realized the moral direction his life should take, and he resolved to lead a religious life from that point on [Snyder 1990]. Concerned about the disintegration of the ideals for which he and fellow patriots had fought in the Revolutionary War, Webster was ready for a spiritual reawakening and a significant shift in his religious beliefs. In the spring of 1808, he turned from politics to religion and found an answer to all problems: “belief in an omnipotent God” [Rollins 1980: 107].

Many of Webster’s New England neighbors had participated in the Second Great Awakening, a religious revival that occurred in New England at the beginning of the nineteenth century. Webster’s wife and two oldest daughters participated in the enthusiastic evangelical meetings of the Calvinist minister Moses Stuart in the New Haven area. Greatly alarmed, Webster tried to persuade his family to attend the highly rational and authoritarian Episcopal Church. He feared that religious differences would weaken family ties, reporting that “extreme reluctance against a separation from my dear family in public worship filled my mind with unusual solicitude” [as quoted in Rollins 1980: 113]. When his attempts to persuade family members failed, he became even more troubled.

Finally, Webster’s two daughters came to him for counsel regarding the new religious ideas that had impressed them. So Webster began to study the Bible in earnest, “with a special view toward comprehending certain of the doctrines which he had felt [...] were against reason” [Ford 1912: 35]. He began a serious investigation of the creeds of the Episcopal and Congregational churches. Webster also turned to Moses Stuart, who helped him realize that there were fewer differences between these churches than he had originally thought. Still, his mind was in turmoil, and he wrestled with religious concerns. Then one day, after an intense mental and spiritual inner struggle, peace came. He tells of the conversion in a letter he wrote to his brother-in-law, Thomas Dawes, dated December 20, 1808:

The impressions however grew stronger till at length I could not pursue my studies without frequent interruptions. My mind was suddenly arrested, without any previous circumstances of the time to draw it to this subject as it were fastened to the awakening and upon my own conduct. I closed my books, yielded to the influence which could not be resisted or mistaken and was led by a spontaneous impulse to repentance, prayer and entire submission and surrender of myself to my maker and redeemer. My submission appeared to be cheerful and was soon followed by the peace of mind which the world can neither give nor take away. [as quoted in Rollins 1980: 113]

Webster’s conversion was profound and lasting. After 1808, Rollins writes, “God occupied the center of everything Webster thought and wrote” [1980: 54]. The concluding paragraph of the Preface to the *American Dictionary of the English Language* reads:

To that great and benevolent Being, who, during the preparation of this work, has sustained a feeble constitution, amidst obstacles and toils, disappointments, infirmities and depression [...] I would present the tribute of my most grateful acknowledgements.

To this end, Christian doctrine from the Bible was infused into Webster's dictionary, particularly in the illustrations of his headwords. Micklethwait [2000: 186] agrees that

Christianity is to be found in the dictionary in meanings and definitions, in quotations from the Bible and in Webster's own sentences illustrating the use of words.

Webster's belief in God became a theme resonating throughout his works, especially in the Biblical citations of his great dictionary.

5. Biblical Citations in Both Dictionaries

Both Johnson and Webster included numerous quotations from the Bible to exemplify the various senses of the headwords in their dictionaries. Given the prolific number of Biblical citations employed in their respective dictionaries, a comparative study is warranted. The collection of the data for this article involved searching entries for the letter *S* in electronic versions of Noah Webster's 1828 first edition of the *American Dictionary of the English Language* (ADEL) and Samuel Johnson's 1799 eighth edition of the *Dictionary of the English Language* (DEL). Our analysis enabled us to calculate the number of Biblical citations compared to other source authors in the letter *S*, to inventory all of the Biblical citations included in Johnson's and Webster's definitions, and to identify how many of Webster's Biblical citations may have come from Johnson's.

5.1. Authorities Cited

In the letter *S* of the 1799 dictionary, Johnson cited 296 different authors as illustrations for definitions, while Webster cited 378 different authors. Both lexicographers frequently cited the Bible, Dryden, the Encyclopedia, Milton, Shakespeare, and Swift. Shakespeare was the first most cited author in Johnson, and the second most cited author in Webster. The Bible was the fifth most cited source of the 296 different sources used by Johnson for illustrative purposes, and the Bible was the third most cited source in Webster's 378 sources cited for illustration.

Table 1 below shows the importance of the Bible as a source of citations relative to the other sources cited by both Johnson and Webster:

	Johnson	Webster
Total # of all citations	14064	6237
# of sources	296	378
Most cited sources	1. Shakespeare (2814) 2. Dryden (1153) 3. Milton (1061) 4. Swift (523) 5. Bible (522)	1. Encyclopedia (684) 2. Shakespeare (578) 3. Bible (512) 4. Dryden (443) 5. Milton (289)

Table 1. Citations included as examples in Johnson's and Webster's dictionaries

Johnson used 14,064 author citations all together for the letter *S*, while Webster used 6,237 author citations in the letter *S* for the 1828 dictionary. In other words, Johnson used more than double the amount of author citations overall.

5.2. Biblical Citations

Johnson and Webster used a similar number of Biblical citations to illustrate the various usages of the headwords listed under the letter *S*. Of the 14,064 illustrative citations given by Johnson, 522 citations were culled from the Bible. Of the 6,237 citations given by Webster, 512 were taken from the Bible. As was found by Kusujiro Miyoshi [2007] in his study of Biblical citations in the letter *L*, Johnson included more Biblical citations per headword (1.78) than did Webster (1.21). Even though Johnson had more Biblical citations by token, Webster had a much higher percentage of Biblical citations overall in entries for the letter *S*. For Webster, the Bible comprised 8.2% of all of citations in the subset studied. For Johnson, the Bible comprised 3.7% of all of his citations.

Table 2 below is a summary of the citations from each Biblical book cited by both Johnson and Webster.

	Johnson	Webster
Total # of Biblical citations	522	512
# of Biblical books cited	54	56
Average # of citations per headword	1.78	1.21
# of New Testament citations	138	184
# of Old Testament citations	384	328
Most cited books: New Testament	<ol style="list-style-type: none"> 1. Acts (23) 2. Matthew (18) 3. Luke (18) 4. Hebrews (8) 5. John (8) 6. Mark (8) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Matthew (36) 2. Luke (19) 3. Acts (17) 4. Hebrews (14) 5. John (11)
Most cited books: Old Testament	<ol style="list-style-type: none"> 1. Genesis (44) 2. Psalms (43) 3. Exodus (37) 4. Isaiah (36) 5. Job (32) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Psalms (47) 2. Genesis (45) 3. Proverbs (29) 4. Isaiah (28) 5. Exodus (25)

Table 2. Biblical citations found in Johnson's and Webster's dictionaries

Johnson extracted his citations from 54 books of the Bible, whereas Webster drew his from 56 books. Johnson quoted somewhat more heavily from the Old Testament (384 citations versus Webster's 328 citations), whereas Webster quoted somewhat more heavily from the New Testament (184 citations versus Johnson's 138).

Of *S* headwords whose definitions included illustrations from Biblical citations, there were 154 headwords common to both Johnson and Webster. Given the common practice of lexicographers to borrow from predecessors in the construction of their own dictionaries, the question may well be asked as to how many of the Biblical citations Webster included as examples of usage for the 154 shared headwords were identical to those included by Johnson. In other words, one may wonder the degree to which Webster simply copied the Biblical citations of Johnson in the construction of his own dictionary.

For example, Noah Webster uses the same biblical citations as Johnson for the headwords SACRIFICE (Exodus 3:18, 13:15), SAD (Matthew 6), SADDLE (Genesis 22), and SAFE (Phillipians 3:1). Johnson has biblical citations for the headwords SAIL SANG, SAW, and SCORCH, but Webster does not use any biblical citations for those entries. Webster uses biblical citations for the entries SABAOTH, SABBATH, and SACKCLOTH, whereas Johnson has citations from other sources such as the Common Prayer Book and Shakespeare instead. Johnson has no entry for SADDUCEAN in the 1799 DEL, so Webster provides his own Biblical citation for that headword in the 1828 ADEL.

5.3. Webster's Biblical Borrowings

For Johnson, there were 341 verses used as examples for the various meanings of the 154 shared headwords. For Webster, there were 346 verses used as examples for the 154 shared headwords. There were 179 identical verses used as examples for the 154 shared headwords. In other words, Webster appears to have borrowed approximately 52% of Johnson's Biblical citations for those headwords they shared. Fifty-two percent of the Biblical citations included by Webster as examples of usage were found in Johnson's dictionary, indicating Webster's extensive borrowings from Johnson. Though the data indicates Webster may well have borrowed approximately half of his Biblical citations from Johnson, given the long history of borrowing in lexicographical practice, these findings are not too surprising.

6. Biblical Citations in Both Dictionaries

Lexicographers have acknowledged the prolific number of Biblical citations in Johnson's and Webster's dictionaries. In his published doctoral dissertation, Kusujiro Miyoshi [2007] devotes one chapter to a comparison of Biblical citations found in entries under the letter *L* in both Johnson's and Webster's dictionaries. In Miyoshi's analysis of the Biblical citations from both dictionaries, 182 Biblical citations were found in Webster's dictionary, whereas 270 Biblical citations were found in Johnson's. Miyoshi suggests that the surprising number of Biblical citations found in Johnson's dictionary casts some doubt on the idea held by many scholars that Webster sought to increase the religious content in his dictionary beyond that found in Johnson's (see, for example, Reed [1962]). According to Miyoshi, this relatively small number of Biblical citations in Webster's dictionary indicates the Bible as a source was not as important to Webster as Reed and other scholars claim.

However, one thing Miyoshi does not discuss is the fact that Webster did not have nearly as many citations, Biblical or secular, in his dictionary as Johnson. Therefore, having fewer biblical citations does not necessarily indicate the Bible to be less important to Webster. Based on his analysis of the Biblical citations found within the entries under the letter *L* in both Johnson's and Webster's dictionaries, Miyoshi [2007: 99] draws the following conclusion regarding Webster's incorporation of Biblical citations:

Webster quoted from the Bible mainly for the purpose of improving English usage among Americans.

Miyoshi's does not mention that Webster incorporated Biblical citations in his dictionary for the religious and moral improvement of his readers.

7. Selection for Moral Education

One reason Webster may have selected alternative Biblical citations was his desire for the 1828 dictionary to serve as a source of moral education. Webster's copy of Johnson's 1799 edition includes a black mark next to an example from Swift for the word LAME (v.t.): 'If you happen to let a child fall, and *lame* it, never confess.' Considering this an illustration of child negligence and therefore a poor moral example, Webster omitted this example in his own dictionary under the entry for LAME and includes only the name of Dryden as an alternative authority [Reed 1962: 99].

The following examples used to illustrate similar definitions given by both authors for the headword SHORT evidence Webster's extensive borrowing, but may also indicate his intent to select examples of usage of a more didactic cast:

Johnson (SHORT, adj.): Def. #3. Not long in time or duration.
They change the night into day: the light is *short*
because of darkness. **Job 17 (vs. 12).**

Webster (SHORT, adj.): Def. #2. Not extended in time; not of long duration.
The triumphing of the wicked is *short*. **Job 20 (vs. 5).**

Both authors give examples from Job. However, it appears that Webster rejected Johnson's citation in favor of another, more instructive verse in Job, a verse that carries a clear moral message.

Future research might explore some additional reasons why Webster selected alternative Biblical citations. Also instructive would be a triangulated study of Johnson's dictionary, Webster's dictionary, and Murray's *Oxford English Dictionary* (OED), looking specifically at the historical existence and significance of Biblical citation as a lexicographical or literary tool. Webster frequently expounded upon his definitions, offering a Christian context, so a study of the faith-based commentaries in Johnson's and Webster's entries could prove enlightening. In addition, it would be of interest to study the historical use of Biblical citation and faith-based language in the editions following Webster's death in 1843. A preliminary search of editions of the dictionary following Webster's death indicates that, by as early as the 1847 edition, Biblical citations began to be removed. Such a study might reveal which citations were removed in each edition and offer potential explanations for the removal of Biblical citations from the dictionary.

The inclusion of Biblical citations by both Samuel Johnson and Noah Webster accomplished the goals set by both for their dictionaries. For both men, the Bible was central to their personal religious beliefs, as well as the success of their dictionaries. However, despite their common convictions in the Bible as the word of God, their dictionaries were to serve different purposes. Johnson's dictionary was to serve as a literary anthology, whereas Webster's was to function as a pedagogical tool for the moral education of the citizens of a new nation. For Johnson, the Bible was primarily an authority to be referenced for stylistic uses of terms defined in his dictionary. For Webster, the Bible was an authority referenced to teach moral precepts. He believed in the power of words, and the power of The Word [King James Bible: John 1:1]. In this sense, Webster's dictionary was to be an evangelical tool, whereas Johnson's dictionary itself was a literary work.

Noah Webster wanted to emulate Johnson's great dictionary, but he wanted to make it greater in quantity and quality. Lexicographical similarities and differences in Johnson and Webster are apparent in the first definition of their corresponding entries for the noun STYLE:

- Johnson:** STYLE. n. [*stylus*, Latin.] 1. Manner of writing with regard to language. Swift.
- Webster:** STYLE, n. [L. *stylus*; D. and G. *styl*; It. *stile*; Sp. *estilo*; Fr. *style* or *stile*; Gr. *στυλος*, a column, a pen or bodkin; from the root of the Teutonic *stellen*, to set or place.] 1. Manner of writing with regard to language, or the choirs and arrangement of words; as, a harsh style; a dry style; a tumid or bombastic style; a loose style; a terse style; a laconic or verbose style; a flowing style; a lofty style; an elegant style; an epistolary style. The character of style depends chiefly on a happy selection and arrangement of words. *Proper words in proper places, make the true definition of style.* Swift. *Let some lord but own the happy lines, / How the wit brightens and the style refines!* Pope.

Webster expands Johnson's etymology. He begins with Johnson's basic definition and expands it. He includes the citation by Swift, but he adds the actual passage, and then he adds a citation with a passage from Pope.

Webster followed Johnson's method of using citations to establish stylistic authority, but he wanted to emphasize comparative etymology, so he reduced the number of overall literary and Biblical citations in the *American Dictionary of the English Language*. He incorporated many of Johnson's Biblical citations in the 1828 ADEL, but he deleted some, altered some, and added new ones, especially for the new entries that he included as he expanded the size of the dictionary corpus.

Bibliography

- ATKINSON A. D., "Dr. Johnson and science", *Notes and Queries*, Vol. 195 (Aug 5), 1950: 338-341.
- The Bible, King James Version*, The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints, 'The Scriptures' (Edition 1.1) [Computer software], Salt Lake City, Utah, Intellectual Reserve, Inc., 2005.
- BOSWELL J., *Life of Johnson*, London, Oxford University, 1924.
- CARTER S. L., *The Culture of Disbelief*, New York, BasicBooks, 1993.
- CHAPIN C. F., *The Religious Thought of Samuel Johnson*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1968.
- CLIFFORD J. L., *Young Sam Johnson*, New York, McGraw Hill, 1955.
- DEMARIA R., *Johnson's Dictionary and the Language of Learning*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1986.
- DEMARIA R., *The Life of Samuel Johnson*, Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1993.
- ELLIS J., *American Creation: Triumphs and Tragedies at the Founding of the Republic*, New York, Knopf, 2007.
- FORD E. E. F., *Notes on the Life of Noah Webster*, New York, Privately printed, 1912.
- GREEN D., *Samuel Johnson*, New York, Twayne Publishers, 1970.

- JACKSON I.** “Johnson’s *Plan* and its Predecessors,” in JOHNSON Samuel (Ed.), *A Dictionary of the English Language*, [Computer software], Oakland, California, Octavo, (1755) 2005.
- JOHNSON S.**, *The Dictionary of the English Language*, Brigham Young University, Eighteenth Century Collection Online Website, 1799:
<http://galenet.galegroup.com.eri.lib.byu.edu/servlet/ECCO>
- JOHNSON S.**, *A Dictionary of the English Language* [Computer software], Oakland, California, Octavo, (1755) 2005.
- KORSHIN P. J.**, “Johnson and the Renaissance Dictionary”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 35.2, 1974: 300-312.
- LANDAU S. I.**, *Dictionaries: The Art and Craft of Lexicography*, New York, Cambridge University Press, 2001.
- LANDAU S. I.**, “Johnson’s Influence on Webster and Worcester in Early American Lexicography”, *International Journal of Lexicography*, Vol. 18.2, 2005: 217-229.
- MICKLETHWAIT D.**, *Noah Webster and the American Dictionary*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2000.
- MIYOSHI K.**, *Johnson’s and Webster’s Verbal Examples*, Tübingen, Germany, Max Niemeyer Verlag, 2007.
- QUINLAN M. J.**, *Samuel Johnson*, Madison, University of Wisconsin Press, 1964.
- REDDICK A.**, *The Making of Johnson’s Dictionary*, New York, Cambridge University Press, 1996.
- REDDICK A.**, “Johnson’s *Dictionary of the English Language* and its text: quotations, context, anti-thematics”, *The Yearbook of English Studies*, Vol. 28, 1998: 66-76.
- REED J. W.**, “Noah Webster’s debt to Samuel Johnson”, *American Speech*, Vol. 37.2, 1962: 95-105.
- ROLLINS R. M.**, *The Long Journey of Noah Webster*, College Station, University of Pennsylvania Press, 1980.
- SHOEMAKER E. C.**, *Noah Webster: Pioneer of Learning*, New York, AMS Press, 1966.
- SLEDD J. H.**, & **KOLB G. J.**, *Dr. Johnson’s Dictionary: Essays in the Biography of a Book*, Chicago, University of Chicago Press, 1955.
- SNYDER K. A.**, *Defining Noah Webster: Mind and Morals in the Early Republic*, Lanham, Maryland, University Press of America, 1990.
- STAUDENRAUS P. J.**, “Mr. Webster’s Dictionary: A Personal Document of the Age of Benevolence”, *Mid-America*, Vol. 45:3, 1963: 193-201.
- WEBSTER N.** *American Dictionary of the English Language*, Noah Webster’s 1828 dictionary, [Computer software], Independence, Missouri, Christian Technologies Inc., (1828) 2004

A Corpus-Based Case Study in Prepositional AT/TO- Infinitive Alternation using the Lemma “AIM”

Kate James¹

Abstract

The lemma ‘AIM’ in its verbal form presents a case of prepositional (*at*)/to-infinitive alternation. This study demonstrates that whilst users of monolingual and bilingual dictionaries would conclude that the pair is equivalent in use, a corpus study of the two forms enables certain clear distinctions to be made. The most significant of these may be found to be the predominant pattern of use of *AIM+at* in more formal styles with *AIM+to* being preferred in less formal discourse. Other uses are examined in context concerning clausal polarity, tense, and collocational elements of semantic significance. The relevance of such a corpus-based study is examined in relation to possible use in the field of stylistics. This study concludes by demonstrating the importance of corpus study to supplement information given in dictionaries, and suggesting the highlighting of distinctions in underlying principles through the use of such data, as well as noting possible relevance to the stylistician.

Keywords: *aim to – aim at* – corpus – lexicology – stylistics – discourse

Résumé

L’item lexical verbal ‘AIM’ présente une alternance prépositionnelle dans sa forme infinitive (*at/to*). Les utilisateurs de dictionnaires mono- ou bilingues pourraient conclure que les deux formes sont utilisées de façon identique. Cependant, cette étude essaie de démontrer que des différences bien identifiables existent. Une des plus significatives concerne l’utilisation de *AIM + at* dans un contexte formel, alors que l’utilisation de *AIM + to* semble prédominer dans une situation plus informelle. D’autres utilisations sont examinées dans leur contexte concernant la polarité clausale, le temps, et des éléments contextuels qui comportent une importance sémantique. La pertinence de cette étude appliquée au domaine de la stylistique est également examinée. En conclusion, cette étude démontrera l’importance des études de corpus afin de fournir des informations supplémentaires dans les définitions de dictionnaires. Elle notera également l’importance qu’il y a à différencier les principes lexicaux fondamentaux par l’utilisation de ces données. La pertinence de ces données pour le stylisticien sera discutée.

Mots-clés : *aim to – aim at* – corpus – lexicologie – stylistique – registre de langue

¹ Université d’Auvergne, IUT, 100 rue de l’Egalité, 15000 Aurillac : kate.james@iut.u-clermont1.fr

Introduction

Traditionally, the corpus-driven lexicographer is concerned with determining the meaning and pattern of words through large-scale data analysis, whereas the stylistician can be seen to concentrate on the variability of linguistic forms in a text and the resulting connotations and artistic effects thus created. Both, however, can be described as using empirical approaches, whether based on language usage determined through corpora analysis, or linguistic evidence in the text, and as pointed out by Mahlberg [2006]:

[B]oth are interested in HOW we say what we say.

Thus, some overlap may be seen in corpus-based lexical and stylistic investigations. As Stubbs [2005] points out:

Individual texts can be explained only against a background of what is normal and expected in general language use, and this is precisely the comparative information that quantitative corpus data can provide.

As well as the more usual questions of a semantic nature, grammatical features may also interest the lexicographer, keen to distinguish patterns of usage. This may also be of concern to the stylistician, desirous to identify inherent stylistic qualities of a text. In this paper, a study of preposition choice following the lemma 'AIM' will be examined from a corpus-based viewpoint for lexicological purposes. Attempts will then be made to determine relevance to stylistics.

The lemma 'AIM' in its verbal form presents a case of prepositional (*at*)/*to*-infinitive alternation. Faced with such a choice, the user or learner of English may confront certain difficulties as to the use of the "correct" form, and seek to discover patterns of differing use based on a variety of sources. According to Sinclair [1991: 37], the three main sources of lexicographic evidence listed in order of popularity are:

1. dictionaries
2. [native speaker] users' ideas about their language
3. observation of language in use

These categories, based on a lexicographer's study of the language, may mirror the procedure adopted by a learner seeking to justify the choice of one word form rather than the other although the accessibility or value of each source will vary. As Stubbs [2000] points out, defending the value of observing language in use by means of corpora in such a search:

Native speakers have only very poor intuitions about many pragmatic aspects of language. If they had better intuitions then these pragmatic aspects would be recorded in dictionaries, but they often aren't. Corpus studies show up patterns which are not visible in single examples...Corpus linguistics is based on methods of observation which make repetitions visible, and the fact of repetition makes quantitative methods essential.

Echoing these concerns, Aarts [1991: 46] states that intuitive grammar, when combined with a corpus study, becomes an observation-based grammar. Structures such as 'AIM' *at/to* may necessitate such a study, described by Itkonen [1980: 344] as being suited to

unclear cases, i.e. less than well-established rules, as well as actual linguistic behaviour in general, [which] must be investigated by means of observation.

If the observation of language allows certain rules of use to be established, this may also be of significance to the stylistician.

1. Corpus use

Although modern dictionaries are corpus-based, Stubbs [2000] points out that

patterns are not explicitly recorded [...] The examples in the dictionary confirm [corpus] data, but the underlying principles are not given.

This may imply that only a corpus study of a given word will enable correct patterns to be found by comparing data using quantitative techniques. This idea is supported by Aarts [1988] who claims that

only linguists who use corpus data themselves will know that a corpus yields a much greater variety of constructions than one can either find in the literature or think up oneself.

Using corpora, the great quantity and variety of constructions may be accessed and visualised as a whole and, as Sinclair [1991: 100] states,

language looks rather different when you look at a lot of it at once.

The corpus used in this study is the smaller collection of corpora from the Bank of English (BoE), the CobuildDirect (CobuildBoE) corpus comprising 56 million words. The individual corpora which make up this corpus may be found in Appendix 1. The corpus was accessed using Telnet and data collected using COBUILD corpus access software (CAS). After loading saved files for home use, certain data were further treated with VisualBasic programming using Microsoft Excel software for ease of access.

2. Corpus analysis

2.1. Corpus query

2.1.1. Query form

The data analysed were obtained using the queries **aim@+0,2at+VERB** and **aim@+0,2to+VERB**. The results obtained were then further selected by retaining only the verbal forms of *AIM*, thus rejecting the nominal usages *aim* and *aims*. As corpus tagging is automatic, accuracy may not be total [Potter 1999: 35] and errors are thus likely to be found; indeed, Kennedy estimates the margin of error as being 3% to 4% [Kennedy 1998: 212].

In order to check the accuracy of the data obtained for this study, a manual verification was carried out on the data bearing verbal tagging as well as the non-retained data with nominal tagging. No obvious errors were noted concerning data obtained for verbal group tagging whereas in data selected for nominal tagging, 35 cases of the verbal form of *AIM* were

found. The incorporation of these omissions to collected data allowed a slight error margin of 1.7% to be corrected. The errors are consistent with De Roses's identification of the five most frequent tagging errors concerning, in this case, singular nouns assigned instead of a verb [De Rose 1991: 9-14]. Figure 1 shows the number of examples found in the corpus as well as in each sub-corpus, expressing in each case the estimated number of occurrences found per million words of text. 843 cases of *AIM at* and 1195 instances of *AIM to* can thus be found.

Corpus	aim@+0,2to+VER	
	Number of occurrences	Average/ million words
sunnow	218	37.
ukephem	177	56.7
times	171	29.7
today	167	31.8
ukmags	141	28.8
oznews	113	21.2
ukbooks	74	13.8
bbc	52	19.9
usbooks	37	6.6
ukspok	28	3.0
npr	11	3.5
usephem	6	4.9
TOTAL	1195	

Corpus	aim@+0,2at+VERB	
	Number of occurrences	Average/ million words
bbc	207	7
oznews	167	31.3
npr	115	36.8
times	100	17.3
today	59	11.2
sunnow	47	8.1
ukbooks	39	7.3
ukmags	34	6.9
ukephem	33	10.6
usbooks	27	4.8
ukspok	9	1.0
usephem	6	4.9
TOTAL	843	

Figure 1: Frequency of occurrence and average frequency per million words of *AIM at* and *AIM to*

It may be noted that the average number of occurrences changes, sometimes considerably, depending on the sub-corpus examined and on the form requested. Possible reasons for this difference will be proposed in 3.2.

2.1.2. Distance span

The corpus query was defined in order to allow the inclusion of sentences with two words occurring between the lemma *AIM* and *to* or *at*. This distance was determined by changing the distance values of the original query, starting with **0,0** and continuing up to **0,5**. The optimal distance span for *AIM at* was found to be **0,2**, the number of relevant cases steadying after this value. This was also found to be a reasonable distance span for *AIM to*, evoking a maximum of relevant concordances with a minimum of non-relevant ones, only two occurrences being excluded. As *as* and *to* complement the meaning of *AIM*, no relevant cases seem likely after a span of **0,5**.

Results show that both *AIM to* and *AIM at* are separated by intervening words in relatively few cases (seventeen times with *AIM at* and twelve times with *AIM to*), that most cases involve quantifiers or adverbs and that very few are used more than once in the data collected. The only co-occurrence pattern which is significantly repeated is *AIM only/not only at* which occurs six times. However, the small proportion of occurrences with intermittent words does not on its own allow conclusions to be made as to possible differences of use concerning *AIM to* and *AIM at*.

2.2. Lexical profile

The study of *AIM at/to* separated from its surrounding context would give little results or, as Sinclair [1996] states

the idea of a word carrying meaning of its own [can] be relegated to the margins of linguistic interest.

Stubbs [2001: 63] develops this idea stating that

meaning is typically dispersed over several word-forms which habitually co-occur in text [...] [and] these co-occurring word forms ‘share’ semantic features.

The lemma *AIM at/to*, as well as having an individual semantic definition, may also be seen as being strongly attached to its surrounding context and as such could be considered part of an extended unit of meaning as defined by Sinclair [1996].

The analysis of *AIM at/to* will be based on Sinclair’s model of extended lexical units [1996] & [1998] as developed by Stubbs [2001: 87], who specifies possible constituents of the unit and the relation between them. Both aspects will be analysed using corpus data according to the aforementioned model, given as follows:

- 1) collocation
- 2) colligation
- 3) semantic preference
- 4) discourse prosody
- 5) strength of attraction
- 6) position and positional mobility
- 7) distribution in text types

As Sinclair [1998] mentions, the first four categories are increasingly abstract and according to Stubbs [2001: 88] are all “probabilistic and non directional”, thus needing to be complemented by the last three relations which give more concrete statistical data and define the limits of application. Collocation and semantic preference seem here to be closely related and will be treated together. The strength of attraction, defined by Stubbs [2001: 88] as being “the probability of occurrence of a collocate, grammatical category, lexical set or discourse prosody” given the occurrence of a node will be discussed in each individual part of this study, statistical percentages being given according to actual occurrence.

2.2.1. Collocation and semantic preference

Sinclair [1991: 170] describes collocation as ‘the occurrence of two or more words within a short space of each other in a text’ and has further noted that the probabilities of lexical items are affected mainly within a span of around four [Sinclair *et al.* 1970] & [Sinclair 1985].

Looking at collocations occurring directly to the left of the node, it can be seen that the choice of lexical item tends to vary according to the subsequent use of *AIM to* or *AIM at*. Comparing the t score pictures in figure 2, it may be noted that the subsequent use of *AIM at* seems to result from the choice of more precise nominal subjects, such as *talks*, *campaign*, *measure* or *strategy*, thus reflecting the possibly more journalistic or formal tone of the

surrounding text. This point will be examined in more detail when considering the distribution in text types. The t scores of nouns occurring in the first twenty collocates of the node at N-1 are also given in figure 3. It may be noted that *AIM at* is not only preceded by a significantly higher number of nominal occurrences but also that the t-score is always greater than 2, a value that Barnbrook [1996: 98] considers to be indicative of the most interesting cases of collocation using this method of calculation. The immediate left collocations (N-1) of *AIM to* contain more grammatical words, such as *which* or quantifiers; both aspects shall be studied in 3.2.2. when considering colligation, which may here be seen as the grammatical company a word keeps, or avoids keeping, either within its own group or at a higher rank.

AIM at

a	a	is	NODE	at	ending	the
the	new	talks	NODE	only	reducing	a
of	which	was	NODE	particular	improving	out
announced	move	are	NODE	solely	getting	an
talks	spending	campaign	NODE	deliberate	helping	up
new	talks	were	NODE	specific	bringing	its
series	visit	measures	NODE	mainly	resolving	difference
launched	peace	be	NODE	directly	forcing	people
an	bill	strategy	NODE	less	preventing	them
in	economic	plan	NODE	not	curbing	relations
tough	week	package	NODE	<f>	boosting	computer
operation	advertisin	policy	NODE	more	giving	iraq
conference	un	laws	NODE	in	increasing	young
meeting	latest	course	NODE	it	making	president
round	training	initiative	NODE	protecting	tensions	
by	plan	project	NODE	securing	tension	
week	special	programme	NODE	establishi	criticism	
monitor	yesterday	been	NODE	providing	violence	
welcome	intensive	today	NODE	creating	students	
scheme	proposals	initiative	NODE	developing	parents	
believed	policies	proposals	NODE	finding	down	
visit	would	programmes	NODE	keeping	public	
these	project	efforts	NODE	at	both	

AIM to

p>	we	we	NODE	to	make	the
said	<p>	which	NODE	continuous	help	a
season	the	he	NODE	successful	provide	up
</h>	this	is	NODE	generally	raise	them
new	<h>	it	NODE	eventually	give	an
<h>	now	will	NODE	therefore	get	back
boss	london	are	NODE	instead	keep	out
national	programme	should	NODE	above	build	pound
the	will	also	NODE	low	cut	students
now	which	they	NODE	further	show	its
unit	i	i	NODE	at	reduce	his
trade	and	company	NODE	also	put	it
lives	group	course	NODE	them	bring	all
says	jason	project	NODE	</h>	promote	together
year	how	now	NODE	not	achieve	each
war		m	NODE	one	develop	awareness
south	scheme	would	NODE	for	improve	improve

this	tour	degree	NODE	he	offer	people
1998	campaign	programme	NODE	in	become	scotland
preparator	bill	book	NODE	<p>	win	parents
hindu	labour	re	NODE	end	your	
maintenanc	start	always	NODE	prove	local	
raising	service	labour	NODE	attract	within	

Figure 2: t score pictures for the queries aim@+0,2at+VERB and aim@+0,2to+VERB

aim@+0,2at+VERB		
N-1	t-score	Number of occurrences
talks	7.13	51
campaign	3.97	16
measures	3.73	14
strategy	3.45	12
plan	3.12	10
package	2.99	9
policy	2.78	8
laws	2.63	7
course	2.51	7
initiative	2.44	6
project	2.42	6
programme	2.40	6

aim@+0,2to+VERB		
N-1	t-score	Number of occurrences
company	3.19	11
course	3.16	11
project	2.96	9
degree	2.41	6
programme	2.38	6
book	2.34	6

Figure 3: t scores and number of actual occurrences of nouns appearing in the top 20 N-1 collocates of *AIM at* and *AIM to*

A study of verbs falling directly to the right (N+1) of *AIM at* reveals that a total of 286 different verbal types are used with 116 being used more than once. With *AIM to*, these figures are 407 and 168 respectively. The collocations representing more than 1% of all usage at N+1 are given in figure 4 in order of frequency. This indicates that a wide semantic choice is available and the study of each individual case would be unlikely to show general patterns. However, when comparing the most popular collocations of both forms of the lemma, it can be seen that *AIM to* tends to favour the use of verbs possessing less semantic precision such as *MAKE*, *GET*, *PUT*. These are often used as phrasal verbs (*make up*, *get back*, *put up*) or as part of idiomatic use (*make the most of it*, *get a crack at*, *put it right*), implying text types of low perceived formality. The occurrence of these three verbs is lower following *AIM at*. Greater semantic precision may once again be detected in N+1 collocates of *AIM at*, reflecting observations made concerning nouns at N-1.

<i>AIM at</i>		
N+1 collocate	Number of occurrences	% of usage as collocate
ending	50	5.93
improving	29	3.44
reducing	29	3.44
helping	25	2.97
getting	24	2.85
bringing	19	2.25
forcing	17	2.02

<i>AIM to</i>		
N+1 collocate	Number of occurrences	% of usage as collocate
make	47	3.93
help	37	3.10
provide	37	3.10
get	26	2.18
raise	26	2.18
give	25	2.09
keep	20	1.67

resolving	17	2.02	build	18	1.51
preventing	15	1.78	improve	18	1.51
curbing	14	1.66	cut	17	1.42
boosting	13	1.54	put	17	1.42
giving	13	1.54	bring	16	1.34
increasing	12	1.42	show	16	1.34
making	12	1.42	develop	15	1.26
protecting	11	1.30	become	14	1.17
providing	11	1.30	end	14	1.17
establishing	10	1.19	promote	14	1.17
finding	10	1.19	win	14	1.17
securing	10	1.19	offer	13	1.09
creating	9	1.07	prove	13	1.09
developing	9	1.07	reduce	13	1.09
keeping	9	1.07	attract	12	1.00

Figure 4: N+1 collocation of aim@+0,2at+VERB and aim@+0,2to+VERB

Although a study of individual collocates does not seem pertinent, semantic preference may be seen as being significant, notably through various synonyms conveying the idea of increase, reduction and halting. Corresponding verbs of these denotational synonyms placed at N+1 are shown in figure 5. These account for 22.8% of collocates of *AIM at* compared with 13.3% when *AIM to* is used.

AIM at

“increase”		“decrease”		“halting”	
verb	number of occurrences	verb	number of occurrences	verb	number of occurrences
improving	29	reducing	30	ending	50
boosting	13	curbing	14	stopping	8
increasing	12	cutting	6	stabilising	3
developing	9	slashing	2	blocking	2
raising	6	showing	2	restricting	2
bolstering	2	limiting	1	halting	2
	8.4%		6.5%		7.9%

AIM to

“increase”		“decrease”		“halting”	
verb	number of occurrences	verb	number of occurrences	verb	number of occurrences
raise	26	cut	17	end	14
improve	18	reduce	14	stop	7
develop	15	halve	2	finish	5
promote	14	limit	2	halt	2
boost	7	minimise	2	stabilize	1
increase	6	shrink	2		
add	2	slash	1		
maximise	2				
gain	1				
	7.6%		3.3%		2.4%

Figure 5 : Verbs occurring at N+1 of *AIM at* and *AIM to* representing denotational synonyms of ‘increase’, ‘decrease’ and ‘halt’, no occurrences of negative polarity being found

2.2.2. Colligation

Stubbs [2001: 65] defines colligation as being

the relation between a pair of grammatical categories or, in a slightly wider sense, a pairing of lexis and grammar.

Taking the larger sense of this definition into account and considering both grammatical words and concepts to be included, three areas of interest will be examined, namely tense frequency, relative clause expression and negation.

Firstly, one main point demonstrating a marked preference concerning colligation is the grammatical form of each lemma as presented by the returned corpus query (the number of cases for each form of *AIM at* and *AIM to* may be seen in figure 6). Of the sixteen examples of the form *aim* used with *at*, 8 are caused by a preceding modal verb including one instance of *will*, 3 denote imperative clauses, 1 is an infinitive form and only 4 are used as a declined, present tense verb form. It can thus be seen that *AIM at* attracts the form V-ed in 95% of cases in contrast to *AIM to* where only 6.9% of V-ed can be seen. The notion of V-ed forms implies that a hypothesis may be confirmed as having been successful or not due to its qualities as past tense. This may account for its high frequency of use in the media where precise information is given and confirmation of success or failure is expected. The high rate of occurrence of present tense forms in the sub-corpus **ukephem** may highlight the potential, but not yet accomplished nature of desired outcomes. The passive voice, inducing the V-ed form, may be seen 223 times with *AIM at* compared with only 7 times with *AIM to*. This may in part be due to the use of *AIM at* in a majority of sub-corpora of relatively high formality which often favour the comparatively frequent use of the passive voice.

	<i>AIM at</i>	
form	number of occurrences	% of occurrences
aim	16	1.9
aimed	805	95.5
aiming	8	0.9
aims	14	1.7

	<i>AIM to</i>	
form	number of occurrences	% of occurrences
aim	387	32.4
aimed	83	6.9
aiming	213	17.8
aims	512	42.8

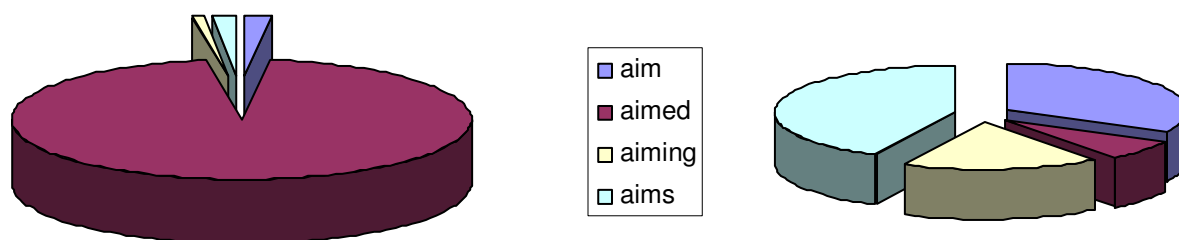


Figure 6: Frequency of occurrence of individual forms of the lemmas *AIM to* and *AIM at* according to the number of occurrences and the relative frequency expressed as a percentage

Observations may also be made concerning negation as very few examples indicating negative polarity may be seen concerning *AIM at/to*. In order to compare the number of instances found, it may be useful to compare results of negation found in other studies. For

example, taking a random sample of 18 million words of the BoE corpus, Halliday and James [1993] concluded that the relation of positive to negative clauses was 9:1. In a slightly different aspect, Tottie extracted a 50.000 word sample of the Survey of English Usage Corpus and, whilst 12.8 cases of negation were detected per 1000 words in written discourse, the occurrence in spoken discourse was discovered to be more than twice as frequent, reaching 27.6 cases per 1000 words [Tottie 1991]. If Tottie's results are to be compared with those of Halliday and James, and also with those found in this study, it is first necessary to find the corresponding ratio of positive to negative clauses by estimating the number of sentences per thousand words. Using Francis and Kucera [1982]'s model of sentence length, given by Kennedy [1998: 158], based on the whole of the Brown Corpus, the average number of words in a phrase amounts to 18.4. Applied to Tottie's statistics, it may be deduced that the relation of positive to negative clauses would amount to 8:1 in written discourse, which roughly corresponds to Halliday and James' findings, and 4:1 in spoken discourse, which may however seem high. Tottie explained the differences in results as being due to the low degree of interaction characteristic of written communication compared with spoken discourse.

A study of *AIM at/to*, however, shows a highly significant difference in statistics compared with the two studies mentioned above as, when considering *AIM at/to*, the relation of positive to negative clauses can be seen to be 100:1. There appears to be no grammatical or semantic reason preventing negation with the lemma studied yet when requesting examples of *AIM* expressing negative polarity, only 19 cases are found: 10 concerning *AIM at* and 9 affecting *AIM to*, with only one appearing in the British spoken sub-corpus. This may be the result of the high proportion of cases of *AIM at/to* found in media or ephemera-based sub-corpora where in both text types goals are asserted. This surprisingly low ratio of positive to negative clauses may also be influenced by the speaker's projected involvement in the action, the semantic notion attached to *AIM at/to* expressing what is desirable from the Agent's point of view; a positive clausal polarity seems here to be adapted to this purpose. The lack of negative clauses thus appears to be influenced by other factors in the unit of meaning which may support Sinclair's notion of semantic prosody [Sinclair 1996].

2.2.3. Discourse prosody

Discourse prosody is defined by Stubbs [2001: 88] as being

a descriptor of speaker attitudes and discourse function.

He further explains this stating that discourse prosodies are evaluative and "often express the speaker's reasons for making the utterance" [Stubbs 2001: 65], echoing Sinclair [1986]'s notion of semantic prosody where meaning is spread over a unit of meaning and not confined to any particular word.

The lack of negative clauses has already been noted in relation to *AIM at/to*, and this is further reinforced by the association of the verb at N+1 as well as collocates at N+2. The desirable or undesirable sense of the main verbal collocates of *AIM at/to* cannot be determined in many cases without reference to the surrounding units. For example, verbs such as *improve*, *develop* or *promote* may carry desirable semantic associations, yet others such as *end*, *force*, *cut*, or *reduce* need to be examined in their surrounding context as they may be associated with undesirable notions. Figure 7 shows twenty randomly selected Key Word in Context (KWIC) concordance lines (with added line numeration) of *AIM at/to + reducing/reduce*. It may be seen that the use of a verb at N+1 having potentially undesirable connotations collocates with a noun at N+2 which also possesses such associations. This collocation of two items having, individually, undesirable connotations tends, when used

together, to project a desirable goal, for example *to reducing teenage smoking* (l. 10) or *reduce emissions of carbon monoxide* (l. 16). This pattern can be seen as being repeated equally throughout the positive clauses of both *AIM at/to* and is also reflected in the negative clauses. For example, in the following line from the sub-corpus **ukbooks** the basic notion of “cultivating a sweet tooth” carries widespread undesirable connotations which can appear to be tentatively neutralized by the speaker’s prior negation:

 this approach is not aimed at cultivating a sweet tooth

1	bbc/06	has donated nine-million dollars to an international programme	aimed	at	reducing	the use of chemicals known as CFCs (chlorofluorocarbons),
2	bbc/06	next month for a second round of talks	aimed	at	reducing	tension over Kashmir. <h> India has made fresh
3	bbc/06	has agreed on large cuts in public spending	aimed	at	reducing	the country's growing budget deficit, caused by unification.
4	oznews/01	2.3 million over four years to develop programmes	aimed	at	reducing	family violence including specific training for relationship counsellors.
5	oznews/01	<p> Goodman and Defiance had been in talks	aimed	at	reducing	operating costs by rationalising some of their rival
6	oznews/01	<p> The State Government had launched several initiatives	aimed	at	reducing	alcohol consumption among young people. <p> AAPINTNEWS
7	sunnov/17	plan is part of a <KPD> 22million package	aimed	at	reducing	truancy and expulsions unveiled yesterday by schools standards
8	ukbooks/08	attention can then be directed at practical policies	aimed	at	reducing	dependency. However, although it might be useful to
9	ukephem/02	part at Glasgow Dental Hospital in a project	aimed	at	reducing	the level of tartar build-up. <p> To qualify,
10	usbooks/09	an 'Adult Choice.' Many tobacco company programs ostensibly	aimed	at	reducing	teenage smoking tell teenagers that they are too
11	sunnov/17	Black scoring avalanche. World champions women not to	aim	to	reduce	weight drastically. Perhaps the best guideline is to
12	sunnov/17	just couldn't get it together. to save electricity	aimed	to	reduce	energy costs by a relatively-small 10 percent over
13	sunnov/17	appalling conditions. The squaddies were goods. Er they	aimed	to	reduce	the budget deficit of from twenty per cent
14	sunnov/17	when you leave Gazza at The bank is	aiming	to	reduce	its equity later this week, offering buyback on
15	sunnov/17	three-quarters full when Sam stepped SELA officials which	aims	to	reduce	foreign debt payments, mainly by encouraging countries to
16	sunnov/17	were extraordinary. We want a plan that	aims	to	reduce	emissions of carbon monoxide by the year 2000.
17	sunnov/17	blamed for 68 deaths and by police nationally,	aims	to	reduce	the number of car accidents on roads over
18	sunnov/17	Josephs in today's DJ Laing million. <p> It	aims	to	reduce	trade barriers in goods and services, promote investment
19	sunnov/17	club. They have already drafted J Group	aims	to	reduce	sports injuries By JAMES SWANWICK AN Australian sports
20	sunnov/17	up to 500 jobs. The PBF, a charity,	aims	to	reduce	the financial impact of paralysis at the time

Figure 7: KWIC concordance lines for AIM at/to+reduce/reducing

2.2.4. Distribution in text types

Before looking at statistical data on the distribution of *AIM at* compared with *AIM to* in various text types, it is first necessary to define the field concerned. For Biber, text types have a strictly linguistic basis being “sets or groupings of texts such that the texts within each set are linguistically similar while sets are linguistically distinct” [Biber and Finegan 1991: 213]. Types are determined by their predominant linguistic features and given functional labels. Readily distinguished categories such as newspapers, novels or broadcasts are considered to be genres. Biber’s definition of genres conforms to the notion of text types as defined by Stubbs [2001: 20] who states that

different text types have different patterns of expectation.

It is this description of text types which shall be considered in this study.

It has been recognised that grammatical categories, vocabulary, and semantic patterns vary according to text type. The distribution of the lexical units *AIM to* and *AIM at* may be seen to follow these predictions as can be noted in the representation of average occurrence in sub-corpora shown in figure 8. In the CobuildBoE corpus, *AIM at* is used with the greatest frequency in the sub-corpus **bbc** which accounts for 36.1% of its total occurrence in all sub-corpora. This strongly contrasts with the use of *AIM to* in the same sub-corpus, accounting for only 7.5% of its use throughout all the sub-corpora. This pattern is reflected less markedly in the highest use of *AIM to* seen in the sub-corpus **ukephem** where the lemma’s occurrence accounts for 17% of its total corpus use. Parallel to this, *AIM at* in this sub-corpus amounts to a mere 4.8% of its use throughout the CobuildBoE, thus emphasising preference for one specific form for a given text type.

	<i>AIM at</i>	<i>AIM to</i>
sub-corpus	% average/million words	% average/million words
bbc/06	36.1	7.5
npr/07	16.7	13.6
oznews/01	14.3	0.8
sunnw/17	3.7	10.8
times/10	7.9	14.2
today/11	5.1	12.2
ukbooks/08	3.3	5.2
ukephem/02	4.8	17.0
ukmags/03	3.2	13.6
ukspok/04	0.4	1.5
usbooks/09	2.2	1.9
usephem/05	2.2	1.8

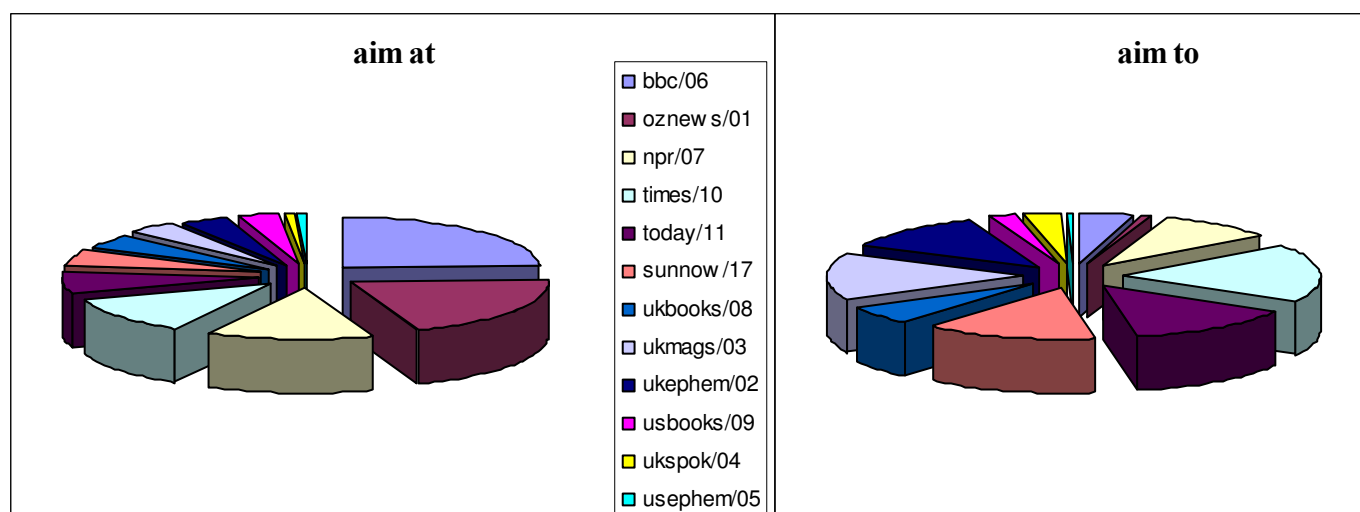


Figure 8: The distribution of *AIM at* and *AIM to* in each sub-corpus expressing the average number of occurrences per million words as a percentage

It may also be noticed that the lemma *AIM at* appears with significantly relative frequency in **oznews** and **npr**, showing the high representation of *AIM at* in radio and newspaper journalism. The sub-corpora **sunnow** and **ukmags** are high in the frequency order of *AIM to* in contrast to their number of occurrences of *AIM at*, possibly due to aspects of N+1 collocates, as shall be seen below. One sub-corpus where all forms of the lemmas appear rarely is **usephem** which only accounts for roughly 2% of occurrences in both cases; this may seem surprising if compared with **ukephem** especially in the case of *AIM to*.

Collocations may also appear significant if examined according to text type. This is, not surprisingly, the case with sub-corpora with marked tendencies to favour one form in particular. If collocates appearing 10 times or more in any one sub-corpus are selected, certain lexical preferences may be seen. Searching all sub-corpora, 60% of the use of the verb *ending* as immediate N+1 collocate may be found in the sub-corpus **bbc**, 70% of the use of *resolving* and 30% of *reducing*. With *AIM to*, the sub-corpus **ukephem**, for example, appears to favour the use of *provide* (50% of use as a collocate) and *help* (28% of use). The sub-corpus **sunnow** appears to favour more semantically general collocates such as *make*, accounting for 40% of its use in N+1 collocation. This is coherent with evidence found of the high occurrence of *AIM to* in this sub-corpus as well as the marked preference shown by the lemma for more semantically general verbs at N+1.

2.3. General discussion of results

It may be seen from corpus evidence that there are no notable semantic differences between *AIM at* and *AIM to* and thus other factors may lead to the preference of one form rather than the other. Drawing on all aspects treated, several hypotheses may be proposed.

The relatively high frequency of *AIM at* has been noted in radio corpora, especially **bbc**, thus leading to possible conclusions as to the predictability of occurrence of *at* rather than *to*. The relatively high level of perceived formality of corpora such as **bbc** or **npr** may partly be responsible for this choice due to aforementioned collocational considerations, whether to the left or right of the node. Indeed, precise and formal N-1 collocates appearing simultaneously with verbs possessing precise semantic meaning at N+1 seem to indicate two linked tendencies: firstly, the high probability of such a combination appearing in sub-corpora such

as **bbc**, **npr**, or **oznews** and secondly, the high number of occurrences of *AIM at*. This is a stark contrast to observations made when considering ephemera, magazine or tabloid corpora (**ukephem**, **ukmags**, **sunnow**) where the occurrence of *AIM to* largely predominates. In such corpora, less semantic precision may be noted whether at N-1 or N+1 and the level of perceived formality may be considered as being low.

The tense of each form of the lemma may also be considered of importance. The high majority of the form V-ed used with *AIM at* has already been discussed yet reasons for this may be proposed by considering the general pattern of V-ing clauses as complements which express actualisation contrasting with the notion of to-infinitive clauses which indicate potentiality. This latter may result in the majority of present tense use seen with *AIM to*, as the Agent expresses present desires which may or may not be actualised, the unsure outcome not justifying the choice of a past tense; this may especially justify the frequent use of *AIM to* in **ukephem** where the potentiality of actions is emphasised.

The absence of the lemma in all its forms in spoken discourse may also be noted, leading to conclude on the possibility of preference for more semantically general verbs or units such as *want* or *would like to*.

The results given have been found using only the BoE. However, further scope may be given to this issue by examining in greater detail the structure “it is aimed at/ it is aimed to” by looking it up through a readily available web-based search engine. Using Yahoo, for example, one notices that the structure ‘*AIM to*’ is much more common than ‘*AIM at*’ with a ratio of over 90% to 10%, mainly because “it is aimed at” accepts both a noun (people, children...) or a “V-ing” structure while “it is aimed to” is almost always followed by a verb and hardly ever by a noun.

From a stylistician’s point of view, the patterns revealed by corpus analysis may be revealing, as they often determine the impact of a phrase. The seemingly natural tendency, for example, of using more semantically precise lexical items as collocates of *AIM at*, is an indication of the register of language desired by an author. Also, the observation that both lemmas tend not to collocate with occurrences of negative polarity may draw attention to the exceptions.

The main area of overlap between a corpus-driven study and stylistics may be seen in applications to discourse prosody. For example, the stylistician may note in an individual text that collocates at both N+1 and N+2 positions may individually have undesirable connotations, but when used together become a rather positive goal (see examples 2.2.3). What may be of generally more use to the stylistician is the possibility given by corpus tools to indicate that this is a norm, thus allowing deviations from this norm to be highlighted.

Conclusion

Despite few distinctions being made in dictionaries, *AIM at* seems to follow different patterns of use compared with *AIM to*. The corpus evidence may be seen to support Stubbs’ idea that data confirms dictionary examples without giving underlying principles. This may be applied to the frequent use of the V-ed form with *AIM at*; thus, in a dictionary such as CCELD, it may be useful to mention that this is the most usual form met. Two equivalent examples, namely *AIM at/to* + VERB, should also be given to reduce confusion.

Certain points or typical patterns which may not be obvious when comparing relatively few examples of such a word form may be observed more efficiently using corpus techniques, confirming the idea formulated by Stubbs [2000] that “the crucial shift is from studying what is possible to what is probable”. From a learner’s point of view, it may also seem important for words to be studied according to surrounding context and not as isolated units.

The description of patterns and highlighting of repeated occurrences may therefore be of use not only to the lexicographer, but also to the stylistician. By determining typical usage with large amounts of data, deviation from this norm may be easier to spot. In a broader scope, corpus tools compiled by and for the lexicologist may prove to be a useful resource for the stylistician in all areas of stylistics, and not only where lexical matters are concerned. Continuing technical advances and the growth in available resources may hasten further the sharing of the lexicographer's toolkit with mainstream stylistics.

Bibliography

- AARTS J., "Corpus Linguistics: an appraisal", Paper read at the fifteenth International Conference on Literary and Linguistic Computing, Jerusalem, June 1988, in AJIMER K. & ALTENBERG B., *English Corpus Linguistics*, New York, Longman, 1991: 45-46.
- AARTS J., "Intuition-based and observation-based grammars", in AJIMER K. & ALTENBERG B., *English Corpus Linguistics*, New York, Longman, 1991: 46.
- BARNBROOK G., *Language and Computers*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996.
- BIBER D. & FINNEGAN E., "On the exploitation of computerized corpora in variation studies", in AJIMER K. & ALTENBERG B., *English Corpus Linguistics*, New York, Longman, 1991: 213.
- DE ROSE S., "An analysis of probabilistic grammatical tagging methods", in JOHANSSON S. & STENSTRÖM A-B., *English Computer Corpora*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1991: 9-14.
- FRANCIS W. N. & KUCERA H., *Frequency Analysis of English Usage: Lexicon and Grammar*, Boston, Houghton Mifflin, 1982.
- HALLIDAY M. A. K. & JAMES A., "A quantitative study of polarity and primary tense in the English finite clause", in SINCLAIR J., HOEY M. & FOX G. (eds), *Techniques of Description: Spoken and Written Discourse*, London, Routledge, 1993: 60.
- ITKONEN E., "Qualitative vs quantitative analysis in linguistics", in PERRY T., *Evidence and Argumentation in Linguistics*, Berlin, de Gruyter, 1980: 344.
- KENNEDY G., *An Introduction to Corpus Linguistics*, Longman, 1998.
- MAHLBERG M., "Corpus stylistics: methodology, theory, and patterns in literary texts", 2006: <http://ahds.ac.uk/litlangling/events/approaches/mahlberg.htm>, accessed 10/02/10.
- POTTER L., *A Guide to Using the CobuildDirect Corpus*, Birmingham, University of Birmingham, 1999.
- SINCLAIR J., "Lexicographic evidence", in ILSON R. (ed.), *Dictionaries, Lexicography and Language Learning*, Pergamon and the British Council, 1985: 81-94.
- SINCLAIR J., "The search for units of meaning", *Textus*, 9, 1996: 79-106.
- SINCLAIR J., "The lexical item", in WEIGLAND E. (ed.), *Contrastive Lexical Semantics*, Amsterdam, Benjamins, 1998: 1-24.
- SINCLAIR J., *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- STUBBS M., "Society, education and language: the last 2,000 (and the next 20?) years of language teaching", in TRAPPES-LOMAX H. (ed.), *Change and Continuity in Applied Linguistics*, Clevedon, BAAL and Multilingual Matters, 2000: 15-34.
- STUBBS M., *Words and Phrases: Corpus Studies of Lexical Semantics*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001.
- STUBBS M., "Conrad in the computer: examples of quantitative stylistic method", *Language and Literature*, 14: 1, 2005: 5-24.
- TOTTIE G., *Negation in English Speech and Writing*, London, Academic Press, 1991.

Entre sémantique lexicale et sémantique textuelle : une analyse lexicale et stylistique de *Before I Say Goodbye* de Ruth Picardie

Catherine Paulin¹

Abstract

This paper offers a double reading of a particular text *Before I Say Goodbye* (BISG) by Ruth Picardie: systemic and variationist, somewhere between language and discourse. The written text is close to orality: it is a set of exchanges of emails between Ruth Picardie and her friends, editorials published in the *Observer Life columns* and answers by readers. As the title clearly indicates, the isotopy is that of the end of life. The stance adopted here is that of the reception of the text: the target is to apprehend the impact that a particular discourse has on the co-construction of the meaning of lexical items in an analytical way.

The first part consists in a study of the semantic construction of lexical items which have undergone functional shift otherwise known as conversion. The point is to contrast the discourse value of lexicalised and perfectly stabilised denominal verbs to that of denominal verbs which are less commonly used, less stabilised and which, therefore, have more to do with authorial expressivity.

In the second part, the idea is to distinguish between prototypical meaning in language and what could be prototypical meaning in a specific type of discourse. In BISG, the most recurrent construction of movement and perception verbs engenders recategorisation: the semantic bleaching of verbs such as *feel*, *look*, *go* and *turn* allows them to be in a relation with the existential truth of the subject.

The third part is devoted to sounds and rhythm and the construction of meaning in the discursive chain.

In as much as the systemic dimension of language is valued in the role it plays in the co-construction of lexical meaning, the emphasis is put on the need to perceive and analyze the dialogical relation it has with the socio-historical dimension which is inbuilt in any speech act.

Keywords: co-construction of meaning – play on signifiers and sounds – lexical meaning – discursive meaning – metaphor – functional shift – semantic shift

Résumé

Cet article propose une lecture entre système et variation, entre langue et discours, d'un texte particulier *Before I Say Goodbye*² (BISG) de Ruth Picardie. Il s'agit d'un discours écrit proche de l'oralité : c'est un recueil d'échanges de courriers électroniques entre Ruth Picardie et ses amis, d'éditoriaux publiés dans *Observer Life columns* et de réponses de lecteurs. Comme le titre de l'ouvrage l'indique, l'isotopie est celle de la fin de vie. Le point de vue adopté dans l'article est celui de la réception du texte : l'objectif est d'appréhender, dans une démarche analytique, l'impact du discours sur la co-construction du sens d'unités lexicales.

La première partie consiste en une étude de la construction sémantique d'unités lexicales par transfert catégoriel. Il s'agit de contraster la valeur en discours de verbes dénominaux lexicalisés à celle de verbes dénominaux qui relèvent davantage de la créativité de l'auteur.

¹ Université de Franche Comté – Besançon, Laseldi EA02281 : catherine.paulin@univ-fcomte.fr

² Penguin Books, 1998. Le titre est suivi d'un sous-titre « *The bottom line is, I'm dying* ».

Dans la seconde partie, il s'agit de dégager le sens discursif le plus saillant d'unités lexicales verbales en discours. En effet, dans ce texte, la construction des verbes de mouvement et des verbes de perception engendre leur recatégorisation sémantique. La perte de poids sémantique lexical que connaissent les verbes *feel*, *look*, *sound*, *go* et *turn* dans BISG leur confère un rôle de cadrage du scénario verbal : ces unités verbales entrent en discours dans un rapport à la vérité du sujet qui devient son propre objet.

La troisième partie est consacrée au rapport entre phonie, jeux phonétiques et rythmiques et construction du sens dans la chaîne discursive.

Il n'est nullement question de rejeter la part systémique – du système langue – dans la co-construction du sens lexical et textuel mais de la faire dialoguer avec la dimension discursive, sociale et historique inhérente à tout acte de parole, à toute production-réception de sens.

Mots-clés : co-construction du sens – corporalité – jeux de sons et co-construction – sens lexical – sens discursif – métaphore – transfert catégoriel – transfert sémantique

Introduction

Le lexicologue s'intéresse aux mots de la langue, à la morpho-sémantique. Si l'on accepte l'idée selon laquelle le stylisticien aurait une approche du texte par ses formes, par toutes les strates qui font que les formes font sens, on accepte dès lors que la lexicologie et la stylistique s'inscrivent dans un continuum qui irait du plus systémique au plus discursif et textuel. Le propos de cet article se situe entre langue et discours. Les mots de la langue sont appréhendés dans le rapport qu'ils entretiennent avec le co-texte, la situation et le sujet de parole. La tension entre stabilité et flexibilité est au cœur de nos préoccupations comme l'est aussi le rapport nécessairement dialogique entre la pensée et la parole intérieures. Recevoir un discours, c'est intégrer la dimension sociale, historique de tout acte de parole ; c'est aussi recevoir la parole de l'Autre, qui peut être une fenêtre ouverte sur « ces autres moi » qui sommeillent en chacun de nous.

Nous nous sommes placée du point de vue de la réception du texte avec pour objectif de considérer l'impact qu'a le discours sur la construction du sens des unités verbales, sur les choix effectués et les effets pragmatiques produits. Une première remarque s'impose : l'expressivité, les phénomènes expressifs marqués sont sensiblement plus fréquents dans les courriers électroniques qui n'ont pas été l'objet d'un travail éditorial et sont très proches de la langue orale³. Nous partons de l'idée selon laquelle un état de langue neutre n'existe pas ou plutôt n'a qu'une existence théorique et du fait que l'énonciation individuelle⁴ constitue une manifestation de variations qui s'intègrent dans un discours particulier. Le discours et le genre dans lequel il s'inscrit imposent des contraintes, des choix, un style grammaticalisé que nous proposons de considérer comme intégré à la langue ou récupéré par celle-ci. Il s'agit donc de proposer une interprétation de faits de discours, en contexte, en prenant en compte ce qui relève du linguistique, du pragmatique, de l'énonciatif. Les notions d'« écart expressif », de « fréquence », de « registre » sont convoquées pour une « analyse variationniste » de la langue puisque l'objet auquel nous « essayons » notre analyse est la langue de l'individu dans un contexte particulier, dans ce qu'elle a d'idiosyncratique et de collectif. La langue de l'individu est elle-même dépendante de son environnement social et historique et n'est nullement stable. Nous rejoignons l'approche de Labov pour qui la variabilité est inhérente au système⁵. Selon Lecercle [1996 : 189], il n'est pas de langue proprement dite, mais des rapports de force entre des variantes pragmatiques, dialectales :

Les mots peuvent être identiques, mais dans la bouche d'un enfant, d'un amoureux, ou d'un témoin dans un procès, l'énoncé n'est pas le même. Et il ne suffit pas d'écarter ceci en déclarant qu'il s'agit d'une variation « pragmatique ». Les mots ne sont que le véhicule d'un continuum de transformations sémantiques. Idiolectes et dialectes subvertissent la langue dont ils sont censés être des réalisations. La subversion réside dans le fait qu'il n'y a pas de langue proprement dite (autrement dit, pas de langue sans un reste qui la subvertit), mais un continuum de dialectes, en situation de « rapport de force » réciproque.

³ On note la haute fréquence d'énoncés sans sujet : le sujet *I* étant récupérable ou sous-entendu dans le contexte.

⁴ Nous revenons rapidement sur ce concept car nous pensons que l'énonciation individuelle est nécessairement le produit d'interactions, que l'énonciation se construit dans son rapport à l'altérité, à l'état socio-historique dans lequel elle se produit. En bref, elle est nécessairement non seulement individuelle mais collective.

⁵ Nous ne développerons pas ici une approche critique de la notion de système mais ajouterons simplement que la notion est à relativiser : il ne s'agit pas pour nous d'un état stable, mais toujours variable.

1. Construction du sens par transfert catégoriel et valeur en discours des verbes dénominaux : degrés de lexicalisation

Le corpus⁶ est le produit d'un relevé aussi exhaustif que possible des occurrences sur l'ensemble du texte⁷ : emails, éditoriaux et lettres de lecteurs. Travailler sur le verbe nous amène à contraster les catégories du nom et du verbe. Tous deux mots prédicatifs, le premier sert à dénommer un objet, une personne, un animal, une entité nationale, géographique, conceptuelle... tandis que le second sert à exprimer une action, un état, un devenir et se caractérise par une morphologie liée aux concepts de personne, de temps, de mode, parfois d'aspect. Selon le *Dictionnaire Historique de la Langue Française*⁸ :

[D]ans la langue grammaticale, *verbum* désigne le verbe, opposé au nom, *vocabulum* (=> *vocable*), opposition qui calque celle de *rhèma / onoma* en grec.

Se pose la question de la spécificité des verbes dénominaux par rapport aux autres verbes qui ne sont pas construits par conversion. Le verbe permet de mettre en relation différents rôles qui interviennent dans la conceptualisation de l'action ou de l'événement ; le nom projette des propriétés ou *qualia*⁹ sur le verbe. Le verbe dénominal incorpore un argument – *shadow argument* dans la métalangue de Pustejovsky. Il a partie liée à la catégorie du verbe et à celle du nom. Plutôt que d'opposer les catégories du verbe et du nom, nous allons nous intéresser à ce qui les rapproche : le nom, comme le verbe, projette un de ses sens selon son environnement syntaxique et sémantique. Pustejovsky [1998 : 91] prend l'exemple des noms *window* et *door* et démontre que leur sens varie en fonction du rôle qu'ils jouent dans l'énoncé : figure (*figure*) ou fond (*ground*) :

- (8) a. John crawled through the window.
- b. Mary broke the window.
- (9) a. Mary painted the door.
- b. Mary walked through the door.

Les noms comme les verbes sont relationnels ; ainsi, dans les exemples sus-cités, les noms établissent-ils une relation entre les éléments constitutifs de l'entité ou entre la figure (*figure*) et le fond (*ground*). A ce titre, ils sont ambigus : ils peuvent renvoyer à l'objet, à une partie de celui-ci ou encore à l'une de ses caractéristiques. On reconnaît bien là les associations logiques entre contenant / contenu : *glass* ; produit / producteur : *press* ; processus / résultat : *examination* ; lieu / habitants : *city*, etc. L'ambiguïté est levée en fonction du contexte : le nom a potentiellement certaines *qualia* qui se réalisent ou non en fonction de sa structure argumentale. La structure en *qualia* appliquée au verbe permet d'appréhender la catégorie en termes de ses niveaux de représentation : nous faisons ici allusion à la classification sémantique selon le type et la structure de l'action ou de l'événement, la structure argumentale, les *qualia* ou qualités que le mot projette. Tant au niveau du verbe que du nom, il y a interaction entre structure argumentale et *qualia*.

⁶ Voir annexe 1.

⁷ A noter cependant que nous avons exclu de ce relevé les pages écrites par la sœur de Ruth Picardie, Justine Picardie ainsi que celles *After Words* écrites par son compagnon, le père de ses enfants Matt Seaton, très peu de temps après sa mort.

⁸ Le Robert, Paris, 1994.

⁹ Voir Pustejovsky [1998]. Nous renvoyons au chapitre 6 « Qualia Structure » dans lequel l'auteur définit, pages 85 et 86, la structure en *qualia* selon quatre critères : 1. Constitutif, à savoir la relation que l'entité a avec ses parties ou éléments constitutifs ; 2. Formel, à savoir ce qui distingue l'entité d'autres entités dans un domaine élargi ; 3. Télique, qui a trait au but ou encore à la fonction ; 4. Agentif, qui a trait à l'origine.

Les 54 occurrences de verbes dénominaux que j'ai relevées dans BISG présentent divers degrés d'expressivité en fonction de différents critères :

1. **Degré d'usure** : la conversion est plus ou moins « usée » au point parfois d'être tellement courante qu'elle n'est plus perçue, et perd donc de son expressivité au sens où tout écart par rapport à une norme intégrée n'existe pas.

2. **Registre** : le registre familier, le « parler cru » est vecteur d'expressivité supplémentaire. Dans les courriers électroniques, le lecteur est confronté à une forme d'oral scripturalisé.

3. **Dimension métaphorique** ou non du nom qui a fait l'objet de la conversion.

Pour une analyse de ces conversions de nom à verbe, je reprends la typologie de Tournier [1993 : 101-104] qui distingue quatre grands types de relation sémantique entre le nom et le verbe :

1. de création (prototype MAKE), soit près d'un tiers des conversions N > V ;
2. de mouvement (prototype PUT ON, PROVIDE WITH, PUT IN, PUT INTO, REMOVE), soit près de 28% des conversions N > V ;
3. d'instrument (prototype USE), soit environ un quart des conversions N > V ;
4. de comportement (prototype BEHAVE), soit environ un huitième des conversions N > V et enfin les autres types, soit environ un cas sur vingt, pour lesquels les relations peuvent être très diverses.

Ces données sont chiffrées à partir de données lexicographiques, hors contexte. L'échantillon sur BISG de 54 occurrences est certes très réduit mais proportionnellement important sur 91 pages ; ce qui est frappant est le renversement de la tendance constatée par Tournier en langue puisque les « autres types » comptent pour presque la moitié des occurrences (soit 26 sur 54) ; suit la relation de mouvement, soit près d'un quart des occurrences (soit 11 sur 54) ; puis la relation de comportement (soit 10 sur 54) et enfin la relation d'instrument (soit 7 sur 54). Ce qui est vrai dans le système de la langue ne l'est pas dans ce type de discours. Nous nous autorisons une forme de généralisation puisque nous avons travaillé sur quelques autres écrits intimes ou textes autobiographiques [Paulin : 2007, 2002, 2001] et cela, même si nous avons fait le choix dans cette contribution, de traiter d'un texte unique, dans son intégralité. S'en suivent quelques remarques : la forte proportion des autres types nous paraît en partie due au fait que c'est un sens métasémique du nom qui fait l'objet de la conversion. A titre d'exemples : *book* (8 à 13), *face* (23 à 28), *peg* (41), etc. Lorsque le nom converti en verbe est suivi d'une particule adverbiale (cas de conversion + composition), nous qualifions la construction de bicentrique, construction qui met en évidence l'incomplétude sémantique du verbe qui joue un rôle presque secondaire comparé à la particule adverbiale qui devient l'élément central qui prédique à propos du sujet : par exemple, *block out* (6), *fob off* (30), *gun down* (33), *peter out* (42), *rule out* (46), *spirit off* (48), etc. Lorsque la particule adverbiale joue un rôle d'intensifieur, elle permet à l'énonciateur un positionnement aspectuo-modal sur la relation sujet / prédicat : tel est le cas de *end up* (22) (+ renforcement de la télicité, *qualia* contenue dans le nom *end*). Le cas de la construction avec le pronom IT non référentiel en fonction objet illustre bien le fait que c'est la construction qui fait sens et non l'unité verbale seule, comme dans *You can wear it after I've kopped it* (16) ; *I would love to have your underwear after you've copped it* ; *The Movie would be great. Maybe you should make it after I've pegged it* (41).

Pustejovsky [1998 : 56] écrit :

[...] the meaning is determined more by the context than by any inherent properties of the language lexicon.

Il apparaît que ce ne sont pas seulement les propriétés sémantiques et syntaxiques des éléments lexicaux qui permettent leur polysémisation mais que celle-ci est facilitée par la connaissance extralinguistique qui joue, elle aussi, un rôle dans le changement de sens des unités, et, en fonction des différents contextes pragmatiques dans lesquels elles sont employées. Le contexte pragmatique facilite, voire déclenche, la polysémisation d'un mot ou d'une expression. De plus, nous ne pensons pas qu'il faille limiter l'importance du contexte aux seules relations intersubjectives mais plutôt qu'il faille l'élargir au type de texte, en fonction de ses isotopies, du genre dans lequel il s'inscrit. Le sens des constructions verbales nous semble donc être co-construit dans l'interaction des propriétés sémantiques des unités, du contexte pragmatique et du genre discursif et textuel qui s'inscrit nécessairement dans une société, à une époque donnée, dans sa dimension socio-culturelle et socio-historique. Nous plaçons pour la (ré)conciliation du sens lexical des unités, du sens constructionnel et du sens contextuel dans une acception large .

Pustejovsky [1998 : 76] nous permet de tirer une première conclusion pour ce qui est des verbes dénominaux :

[...] all lexical items are relational to a certain degree, but the manner in which this property is expressed functionally will of course differ from category to category, as well as between semantic classes.

Le verbe dénominal, en incorporant un argument nominal à sa sphère, est particulièrement relationnel puisqu'il combine les relations et projections attribuables au nom incorporé et les relations actanciennes attribuables à la catégorie du verbe.

Le texte BISG comporte d'autres types de conversion. Cependant, nous avons constaté que c'est toujours dans le domaine verbo-nominal que le transfert catégoriel est de loin le plus productif, avec 9 occurrences de conversion du verbe vers le nom sur 11 occurrences. Ceci confirme la tendance en langue.

La polarité verbo-nominale est complexe, y compris dans les cas de conversion $V > N$ et ceci même si les relations sémantiques possibles sont plus limitées que pour les conversions $N > V$. Dans le sens $V > N$, le nom désigne le plus souvent le procès : *a lock-down* (2), l'objet résultant : *a little pay-back* (5), l'agent du procès (pas d'occurrence dans BISG). L'interprétation des verbes dénominaux repose sur les propriétés sémantiques, physiques et culturelles de ce que désigne le nom ainsi que sur les propriétés actanciennes du verbe. Dans les cas de conversion $V > N$, l'interprétation du nom repose essentiellement sur la classe sémantique du verbe de départ : activité, état, perception, etc., et aussi sur le rôle thématique que le nom a dans l'énoncé

Nous ferons une remarque ponctuelle sur un type de conversion mineur particule adverbiale $> V$: *Have you outed yourself?* (4) Cette conversion de *out* (Adv vers V), loin d'être rare (1020 occurrences de « you have outed yourself » sur Google en 0,33 seconde) met en relief le rôle prédicatif saillant de la particule adverbiale dans *go out*. L'ajout d'un argument *yourself* co-référentiel du sujet grammatical permet un fort centrage sur celui-ci. L'ensemble de la construction confère un fort degré d'expressivité à l'énoncé.

Parmi les cas de conversion verticale qui ne sont pas lexicalisées, nous remarquons que ce ne sont pas des syntagmes figés mais des relations prédicatives, séquences fortuites, nominalisées ou en position pré-nominale (*what-surname-to-give-the-kids dilemma*, p. 59), qui sont les plus fréquentes.

2. Sens constructionnel des verbes de perception : *feel, look, sound* et des verbes de mouvement : *go, turn*¹⁰

La récurrence de périphrases verbales est frappante : leur complexité permet de construire le sens avec expressivité et est adaptée à la caractérisation du sujet, terme que nous prenons ici au sens de sujet grammatical et de sujet humain. La très grande majorité des énoncés comporte un sujet grammatical animé humain, instancié ou non, le plus souvent le pronom personnel de la première personne du singulier. Ces périphrases verbales ne sont cependant pas inédites mais bel et bien grammaticales : l'expressivité apparaît comme inscrite dans la grammaire de la langue qui permet de faire des choix en fonction des opérations de la pensée que le locuteur souhaite révéler, plus ou moins consciemment. Les périphrases verbales permettent au locuteur de re-construire le sens : contrairement à ce qui se passe avec les verbes simples, l'arbitraire n'est pas absolu, la construction est en quelque sorte motivée. Les périphrases signifient en analysant ce qui n'équivaut pas à dire que leur sens se déduit de la somme des sens des éléments constitutifs, loin s'en faut.

Every grammatical construction encodes a certain meaning, which can be revealed and rigorously stated, so that the meanings of different constructions can be compared in a precise and illuminating fashion, both within one language and across language boundaries.

Grammar is not semantically arbitrary. On the contrary, grammatical distinctions are motivated (in the synchronic sense) by semantic distinctions; every grammatical construction is a vehicle of a certain semantic structure; and this is its *raison d'être*, and the criterion determining its range of use. [Wierzbicka 1988: 3]

I maintain that grammatical constructions embody certain meanings; and I try to reveal these meanings, to show exactly what they are, and how the use of a given construction can be predicted from its meaning. [Wierzbicka 1988: 7]

A propos des verbes de perception et de mouvement qui ne « disent » ni la perception sensorielle ni le mouvement – c'est l'écrasante majorité des cas dans ce texte, à tel point que nous ne pensons pas avoir remarqué d'emploi « littéral » de *feel* – nous voudrions aborder la notion de *subjectification* telle que la définit Langacker [1990 : 315-341]. Nous préférons conserver le terme de *subjectification* dans un premier temps afin d'éviter l'ambiguïté que la traduction pourrait introduire. Cependant, et par commodité, nous parlerons ensuite de *subjectivation*. Nous partons de l'idée selon laquelle le sens d'une expression – verbale pour ce qui nous concerne – ne peut être réduit à une caractérisation objective d'une situation. La façon dont l'énonciateur construit la situation et la décrit à des fins expressives est particulièrement importante pour le sémanticien [Langacker 1990 : 315]. Nous nous attacherons dans les remarques qui suivent au regard que l'énonciateur porte sur la scène, à la manière dont il se situe par rapport au fond – dans le sens de *ground* chez les cognitivistes. C'est par rapport au point de vue, c'est-à-dire à la position qu'a l'énonciateur par rapport à la scène, que le co-énonciateur « calcule » le degré de subjectivité ou d'objectivité de ce qui est prédiqué. Le terme subjectif est employé lorsque le sujet expérientiel, l'individu qui perçoit, fait partie de la situation, du fond (*ground*) sans être en mesure de pouvoir « objectiver » au sens de se détacher de la figure (*figure*), d'avoir une vision extérieure. Langacker développe l'idée selon laquelle plus « l'individu percevant » est immergé dans l'expérience de perception qu'il a, plus il perd conscience de lui-même et de l'angle duquel il perçoit. De ce

¹⁰ Le corpus est donné en annexe 2.

fait, l'objet de la perception est « subjectivé » car très fortement lié au « sujet percevant ». Nous reviendrons sur ces notions dans le contexte textuel et thématique particulier qui nous occupe ici. Avant cela, il nous paraît nécessaire d'ajouter que les notions d'objectivité et de subjectivité ainsi définies sont applicables à toute situation : aucune situation d'énonciation ne saurait être dénuée de point de vue. Nous partons de l'idée selon laquelle le choix de l'unité verbale et de la construction permet de faire fluctuer le degré de subjectivation. La difficulté réside dans le fait que l'on ne voit vraiment et que l'on ne donne à voir que ce par rapport à quoi on se positionne verbalement en tant que sujet. Il semblerait que nous établissions entre les verbes de perception et de mouvement et leurs emplois « non littéraux » un rapport de vérité : celle du sujet qui, en choisissant ces verbes non « neutres » et en se situant sur la scène, devient l'objet de son dire. Nous impliquons ainsi qu'il n'y a pas de réalité du sujet pour lui-même sans subjectivation préalable. Nos objets ont-ils une existence, une réalité s'ils ne sont pas reliés à nous-mêmes ? La perte de poids lexical (*semantic bleaching*) que connaissent les verbes *feel*, *look*, *sound*, et aussi *go* et *turn* dans BISG leur confère un « poids sur le fond » : ils prédisent à propos du sujet qu'ils placent sur la scène et qui devient son propre objet. Nous sommes d'accord pour penser que le verbe non tensé, à un mode non fini, dit un type de procès ; que le verbe à un mode fini, affecté des marques de personne et des marques aspectuo-temporelles, situe le procès dans le temps et par rapport à une situation. Le temps, l'aspect, la modalité ont trait au *fond*. Il nous paraît raisonnable de penser que les métasémies verbales aussi : qu'elles permettent non seulement de dire un type de procès mais qu'elles permettent aussi de le situer par rapport à l'énonciateur. La grammaticalisation – au sens large – des verbes à laquelle nous faisons allusion en évoquant la notion de *semantic bleaching* leur confère non plus tant une valeur processuelle qu'une valeur de *grounding predicates*. Nous adoptons ici l'expression de Langacker de *true grounding predicates* [Langacker 1990 : 321] :

We can reasonably suppose that only “grammaticized” (as opposed to “lexical”) elements can serve as true grounding predications. For the moment, it is sufficient to note that a grammaticized element is quite schematic semantically (i.e it lacks the specificity and rich detail typical of lexical items) and tends to assume a “relativistic” or “topological” character rather than indicating a specific shape or value (cf. Talmy 1988b).

Ce haut degré de subjectivation va de pair avec l'évolution sémantique des verbes de perception et de mouvement. Ainsi, on passe du plus lexical au plus grammatical sans qu'il y ait de rupture. La perte de poids sémantique de ces verbes est certes relative, et, de plus, elle s'accompagne du fait que le sens propositionnel se charge « d'expressivité textuelle » : il ne s'agit plus de prédiquer ou de décrire une situation extérieure au sujet percevant mais de l'évaluer de l'intérieur, voire de l'intérioriser. Ce double processus de subjectivation – objectivation permet au sujet d'évaluer et d'intérioriser ce qui lui arrive en en faisant son « objet subjectivé ». Nous touchons bien ici au textuel, à l'écriture de l'intime, au contextuel thématique. Il nous semble que nous passons aussi de la subjectivation au sens étroit à la subjectivation au sens large, à l'émergence du sujet qui fait de lui-même son objet verbal.

La décoloration sémantique des verbes *feel*, *look*, *sound*, *go* et *turn* permet d'expliquer, dans une large mesure, la récurrence de leur emploi en tant que copules dans BISG. Nous avons relevé 27 occurrences de la construction S – V – Adj. prédicatif à la 1^{ère} personne contre 5 occurrences seulement à la 2^{ème} personne et 5 occurrences à la 3^{ème} personne. La prépondérance de la 1^{ère} personne tient au fait qu'il s'agit « d'une mise en scène du moi ». Le verbe *feel* est très largement dominant. En revanche, parmi les 5 occurrences de la 2^{ème} et de la 3^{ème} personne, on remarque que *look* est employé deux fois à la 2^{ème} personne, une fois à la

3^{ème} personne (sur 7 occurrences) et que *sound* n'est employé qu'à la 2^{ème} personne (1 occurrence) et à la 3^{ème} personne (1 occurrence). Nous en déduisons que le verbe *feel* facilite l'objectivation du sujet par lui-même plus que les deux autres verbes de perception *look* et *sound*. Dans les énoncés à la 2^{ème} et à la 3^{ème} personne, l'énonciateur sur la scène est le point d'ancrage subjectif à partir duquel la caractérisation du sujet grammatical est opérée, à titre d'exemples :

I guess most of my friends simply feel desperately sorry for Matt, me and the children (p. 73) ; *You look so well* (p. 48), *But your house always looks fabulously chic and clean* (p. 25) ; *You didn't sound your normal chipper self* (p. 19), *All this* (complementary alternative treatment) *may sound ridiculous* (p. 76).

L'emploi du verbe copule BE ne permettrait pas de placer l'énonciateur sur le même plan que le sujet grammatical dans le fond. Avec BE, la caractérisation du sujet grammatical ne serait pas cependant totalement neutre, ce qui tient à la valuation que posent l'adjectif prédicatif ou encore d'autres modalisateurs lexicaux ou grammaticaux ou quantifieurs tels que *so*, *desperately*, *simply*, *fabulously*, *a bit*, *less*.

Avec un verbe de mouvement employé pour indiquer le changement d'état, l'énonciateur conceptualise subjectivement le changement d'état du sujet grammatical. Selon l'unité verbale et la construction – avec particule adverbiale ou syntagme nominal prépositionnel – il y a ou non télélicité. La subjectivation du changement d'état tient au fait que l'énonciateur localise mentalement le chemin parcouru entre un état initial et un état ultérieur (atteint ou non) par rapport à un point de référence qui fait partie du fond :

The foregoing instance of subjectification represents a general type characterized by the following central property: spatial motion on the part of an objectively construed participant is replaced by subjective motion (mental scanning) on the part of the conceptualizer. [Langacker 1990 : 327]

The directionality inherent to these latter expressions, and the sense of "movement" they inspire, can only be attributed to subjective motion by the conceptualizer, who traces a mental path by scanning in a particular direction along the subject's expanse. [Langacker 1990 : 328]

Les énoncés construits avec un verbe de mouvement-changement d'état concernent presque tous l'énonciateur co-référentiel au sujet grammatical *I*. Lorsque le sujet grammatical n'est pas co-référentiel au sujet-énonciateur, le double processus subjectivation – objectivation dont il a été question nous paraît se répéter. Prenons un exemple : [...] *the treatment turned into a huge pressure* (p. 77). L'unité verbale, la construction verbale ainsi que la présence d'éléments lexicaux modalisants convergent pour indiquer que le sujet grammatical est perçu comme « mouvant » par le sujet-énonciateur qui suit sa trajectoire. Dans l'énoncé de la page 38, *the diagnosis turns you into a grumpy, bitter, envious old cow*, le pronom générique *you* masque et signale en même temps que le changement est calculé par le sujet-énonciateur qui est inclus dans la sphère du sujet grammatical. La construction confère une valeur causative à l'unité verbale.

Dans BISG, l'emploi qui est fait des verbes de perception et des verbes de mouvement-changement d'état est certes conforme à ce que le système-langue permet mais ce sont les emplois dits « dérivés », par extension d'un sens qui serait premier, qui sont, d'une part, les plus récurrents et qui, d'autre part, caractérisent ce type d'écriture. Le double mouvement subjectivation – objectivation permet à l'individu de devenir son propre objet : en ce sens,

l'écriture permet peut-être une forme de détachement du sujet devant son objet, ici la mort. Au niveau des constructions, le complément prépositionnel, dans lequel la préposition joue le rôle prédicatif prépondérant, permet de préciser l'état ou l'aboutissement du changement d'état du sujet grammatical perçu subjectivement par le sujet-énonciateur. La préposition INTO qui, selon notre relevé est systématiquement employée dans BISG avec le verbe *turn*, ajoute en termes de télélicité au sémantisme du verbe. Dans les constructions V + Adj., V + syntagme nominal, la complémentation joue toujours le rôle prédicatif essentiel. L'unité verbale continue cependant d'assurer la référence au procès qui est précisé notionnellement par la complémentation. Tesnière [1996 : 159] nous renseignait déjà à ce propos : c'est le complément qui « fait fonction de verbe » et c'est le verbe qui « sert à marquer le rôle verbal » du complément.

Pour ce qui est des constructions propositionnelles, avec le verbe composé (V + part. adv.) *turn out*, dans les deux occurrences de construction propositionnelle : infinitive en TO et proposition à mode fini (aux pages 27 et 29 du texte), l'ensemble de la construction confère à l'unité une valeur de « verbe de survenance » :

Interviewed Robbie (to his friends) for Style; became slightly in love. He **turned out to have shrunk**. (p. 27)

Well, after weeks of hassling (by me) and faffing (by Guy's) it **turns out I do have skull 'involvement'**. (p. 29)

La prédication principale est à l'extérieur du verbe qui, quant à lui, permet à l'énonciateur d'ajouter un commentaire modal – épistémique – sur son contenu. Le verbe et l'ensemble de la construction condensent des significations modales et pragmatiques qui s'établissent entre le sujet énonciateur, le sujet grammatical et la complémentation propositionnelle. Dans le cas où IT est support de prédication (p. 29), c'est la maladie, auquel renvoie l'euphémisme *skull 'involvement'* qui fait l'objet du positionnement de l'énonciateur.

La complémentation propositionnelle du verbe *feel* nous amène à faire une remarque relative au fait que, d'une part, perception et connaissance sont intrinsèquement liées, et, d'autre part, le sens de l'unité est largement conditionné par le contexte discursif et textuel : le verbe en soi n'a que peu de « matière notionnelle », son sens tient aux relations qu'il permet entre tous les éléments de la situation discursive, pragmatique et textuelle. Nous touchons ici à un paradoxe : d'un côté, le sens dit lexical est davantage variable que le sens grammatical qui est lié à la catégorie et qui a quelque chose de plus stable et de plus universel, mais, en même temps, la plasticité du sens lexical tient aux constructions grammaticales qui existent en puissance dans les lexèmes :

The meaning of an expression is the result of integrating the meaning of the lexical item into the meanings of constructions. [Pustejovsky 1998 : 58].

Nous soulignons l'emploi du pluriel *meanings of constructions* : les constructions en général et les constructions propositionnelles en particulier sont polysémiques même si l'on peut accepter qu'à une construction propositionnelle « correspond » un sens prototypique. De plus, le contexte textuel et la connaissance que le lecteur a de la situation jouent le rôle de déclencheur de l'acception qu'il a des unités verbales et des constructions qui sont toutes deux pragmatiquement motivées. Le verbe et la construction contribuent à générer une polysémie qui est relationnelle et logiquement organisée. Avec *feel*, on oscille entre « je sens » et « je sais quelque chose » et « quelque chose me dit que ». La notion verbale *feel* nécessite au minimum un expérient qu'il soit exprimé ou non, et une entité perçue, qui est contenue dans la complémentation propositionnelle et fait l'objet du compte-rendu de l'expérience.

L'intentionnalité liée à l'unité *feel* implique que la perception du sujet expérimenté n'est pas l'aboutissement d'un choix. *Feel* permet de mettre en tension le sujet expérimenté et l'objet de la perception ou de la connaissance qui s'impose à lui. Ces propos sont à revoir lorsque *feel* est construit avec FOR, dans *feel for something*, le sens de la préposition confère une valeur de visée à l'ensemble de la construction. *Feel* est de très loin le verbe de perception-connaissance intentionnel sans visée le plus employé, ce qui nous paraît coller avec la thématique du texte.

Nous poursuivons l'idée selon laquelle la thématique et l'écriture intime imposent l'emploi de périphrases verbales, de certaines constructions plutôt que de verbes simples. La complexité de la périphrase permet de mieux construire, avec une force expressive accrue, ce que le sens a d'individuel et aussi d'inscrit dans le collectif sociétal. Les verbes de perception lorsqu'ils sont construits avec AS IF ou avec LIKE + GN, permettent d'énoncer la perception de ce qui n'est pas, de ce qui est virtuel mais construit par rapport au sujet-énonciateur qui, ainsi, dit toute la dimension subjective de sa propre réalité. C'est ce que le récepteur entend page 54 :

Much better than Mogadon, which makes you feel as if you've been hit over the head by a frying pan.

L'interprétation de *feel like* est comparable : la construction ne fait que poser la tension entre un sujet et un objet sans dire quoi que ce soit de l'actualisation de celui-ci. Le verbe et la construction permettent un travail modal sur la relation prédicative : ils ne catégorisent pas la référence mais permettent un positionnement subjectif, appréciatif de l'énonciateur. *Look* et *sound* LIKE n'informent pas quant à la « réalité objective » du sujet grammatical mais à la manière dont il est perçu. La construction « subjectivise » – le point de référence étant l'énonciateur – des relations pragmatiques co-construites par les pronoms, le type d'énoncé – les énoncés interrogatifs ou injonctifs en particulier – le lexique appréciatif.

Nous cherchons à souligner la prégnance du discours, de sa thématique, du récit intime sur la construction du sens des verbes et des constructions verbales par le récepteur. Nous avons affaire à une sorte de « micro-système ». L'analyse repose sur la réception en un temps T du discours mais cette approche synchronique ne doit cependant pas nier le fait que toute production langagière est à situer dans un contexte socio-historique. L'interprétation de certaines locutions verbales telles que *go nuts*, *go bonkers*, *be dotty*, *kick the bucket*, etc. repose sur le fait que nous avons intégré leur histoire, celle de leur charge métaphorique, et qu'elles font sens en bloc, en tant que telles. D'autres locutions verbales comme *let go (of sth)*, *be up to sth*, *keep so going*, *be on the mend* semblent typiques de l'époque dans laquelle nous vivons et du centrage sur l'état psychologique des individus qui la caractérise. L'ensemble de ces locutions illustrent parfaitement la non-compositionnalité du sens qui émerge de la construction comme du contexte discursif, textuel et socio-historique.

3. Métaphores, hypallages, rythme, son et construction du sens

Nous ne traiterons pas des verbes dénominaux métaphoriques que nous avons mentionnés dans le point 1. L'ensemble des métaphores concourt à donner une couleur stylistique particulière au texte. Comme nous l'avons signalé, leur force expressive est inversement proportionnelle à leur degré de lexicalisation et d'usure. Nous nous en tiendrons ici à quelques remarques relatives à des éléments métaphoriques autres que les verbes dénominaux et aux hypallages du texte pour lesquels la question du degré de lexicalisation et d'usure se pose. Nous préciserons les liens que nous établissons entre style et force expressive. Retenons deux séquences hypallagiques :

Don't you love the way journalists lie: 'dusty' pink? How about screaming fuchsia? And, 'she intends to redecorate with a more subtle bone-coloured scheme'... (p. 19)

Dusty pink est une collocation si bien intégrée à la langue que l'utilisateur n'a plus guère conscience de sa dimension hypallagique. L'expression *screaming fuchsia* qui repose sur une métaphore intersensorielle est, elle aussi, intégrée, mais dans une moindre mesure et elle jouit *de facto* d'une plus grande force expressive. De la même manière, et à titre d'exemples, les métaphores verbales suivantes confèrent une dimension expressive au discours même si elles ne constituent pas un écart par rapport à la norme :

*I wish **summer** would **hurry up**: I never know what shoes to wear in the winter.*
(p. 26)
[...] *when he peacefully **slipped away**.* (p. 63)

Dans l'exemple suivant (p.72), d'un niveau de langue familier, dans lequel le pronom IT n'est pas anaphorique au sens strict (pas de reprise endophorique), nous notons qu'en dépit d'une forme de figement de la collocation¹¹ qui n'est pas un hapax, la force expressive de la relation S / P *my former niceness / cut it* reste intacte :

*I can't believe my popularity is simply due to the fact that I'm not yet looking as scary as my fellow patients... Nor can it be **my former niceness**, which **never used to cut it** when turning up for birthday dinners.* (p. 72)

Métaphores, hypallages, périphrases verbales, même si elles sont stabilisées – comme *go nuts*, *go bonkers*, *go a bit bonkers*, *be dotty*, *be a bit dotty*, *be up to (something)*, *catch sight (of something)*, *keep someone going*, *be on the mend*, qui sont toutes présentes dans BISG – contribuent à dynamiser le rapport entre expression et expressivité. Nous avons employé ce concept imprécis à plusieurs reprises. Son imprécision nous semble liée au fait qu'il est employé tant pour ce qui relève de la dimension stable du lexique que de la dimension plus variable qui relève des choix discursifs et stylistiques d'un locuteur-énonciateur. Cependant, ce sont plus particulièrement les métaphores et hypallages « vives » du texte, non encore usées par une (très) haute fréquence d'emploi, qui sont significatives non seulement pour ce qu'elles disent mais aussi, et peut-être plus encore, parce qu'elles « ont l'air de vouloir dire quelque chose¹² ». La distinction entre dire et vouloir dire nous paraît essentielle. Nous souhaitons ajouter que même les mots du lexique stabilisé, institué ont trait, dans leur dimension métasémique ou connotative, au vouloir dire du locuteur-énonciateur. Nous sommes là du côté de la réception, du sens virtuel qui est à reconstruire, qui demande de nous entrevoir, pénétrons le vouloir dire du locuteur-énonciateur. Dans BISG, l'expression vise l'expressivité : elle n'est pas utilitaire, destinée à dire un contenu nouveau. Le style, les choix lexicaux constituent l'essentiel du discours : son vouloir dire. Quand il s'agit de vie humaine ou de fin de vie, c'est l'indicible, ce vouloir dire caché, qui recèle le sens. Le recours – conscient ou non – à des lexies construites – par conversion ou par métasémie – des

¹¹ Le nom *niceness* attire *not cut it*. Nous avons relevé sur Internet dans un registre comparable à BISG : « Why is it that **niceness alone** doesn't seem to **cut it** for anyone? [...] For every nice guy who has been turned down by a woman there's undoubtedly a nice girl who's been turned down by a guy... », in « The Problem with Niceness », *Newageknight*, Thu May 7, 2009. Le surlignement est le nôtre comme dans les passages de BISG que nous citons.

¹² Nous empruntons cette expression à Ruyter Raymond [1955], « L'expressivité », *Revue de métaphysique et de morale* : 69-100. Nous devons cette référence à Philippe Monneret dans son introduction à *La fonction expressive*, volume 2, à paraître dans *Recherches en linguistique* aux Presses Universitaires de Franche-Comté.

constructions polylexémiques, plutôt qu'à des lexies simples à partir desquelles aucun processus lexicogénique ne pourrait être inféré, permet que se surajoute le vouloir dire du locuteur-énonciateur à la réalité des états, des actions, des événements.

Les sons et le rythme possèdent aussi un pouvoir d'expression et d'expressivité. Le sens s'attache non seulement aux unités morphémiques mais également aux phonèmes. Les morphèmes et les phonèmes ont des caractéristiques communes en ce qu'ils ont trait aux connotations, au pouvoir évocateur – autre que dénotatif – des mots qui permettent au sujet d'inscrire son vouloir dire dans son discours. Le rythme, en ce qu'il incarne « l'organisation du mouvement de la parole » [Meschonnic 2007 : 45] est lui aussi expressif : le corps de la langue dépasse les unités-mots. C'est dans la corporalité langagière que s'inscrit une grande part de l'expressivité du sujet dans un style qui le caractérise. En ce sens, les répétitions lexicales – ou syntaxiques – les séries prosodiques, les ruptures... sont signifiantes. Prenons quelques exemples :

1) Répétition lexicale, écho, mise en abyme, effet de vertige :

*A bearded, yoga-practising Kathy Acker type would say that it's marching on because the chemo **compromises** your immune system, but it's pretty **compromised** anyway, otherwise I wouldn't have cancer.* (p. 12)

2) Récurrence de phonèmes et pouvoir évocateur des sonorités :

*Well, after weeks of **hassling** (by me) and **faffing** (by Guy's) it turns out I do have skull 'involvement' ...* (p. 29)

*Supposed to go on a 'mental journey' while holding hands and listening to new **age bonging**, but all I could think about was **abdominal bloating**.* (p. 30)

*So now I have strict instructions that if anyone asks I am to say you are soon to be blooming with rude health. She **is bonkers as conkers** of course, but possibly right.* (p. 30, il s'agit ici de paronomase).

3) Polysémie, ambiguïté et sons :

*Isn't it so utterly **bamboozling** to discover that something so beautiful, fantastically talented and unique as me or you depends on some clump of dysfunctional plasma – balls or calcium concentrates.* (p. 29, *bamboozling*, qui n'est pas un hapax, a ici le sens de « confusing »)

Selon Meschonnic [1982 : 100],

Les rythmes sont la part la plus archaïque dans le langage. Ils sont dans le discours un mode linguistique pré-individuel, inconscient tout comme le fonctionnement du langage.

Et pourtant, le rythme, qui est presque étranger au sujet, en s'imposant à lui, lui permet de le faire sien et de se révéler. A ce carrefour entre le discours intentionnel et le discours « involontaire », apparaissent métaphores, visions, néologismes qui, loin de « ne pas parler », sont non seulement intelligibles mais encore chargés d'expressivité. Le texte de BISG, son style proche de l'oralité dans des échanges électroniques ou épistolaires rédigés dans une langue familière, urbaine et bien d'aujourd'hui nous offre des jeux sur les sons chargés de signification.

Conclusion

Même s'il n'a pas été directement question ni de prototype ni de sens dérivationnel dans les pages qui précèdent, ces notions étaient présentes en filigrane. Nous discuterons brièvement de la pertinence de la notion de « prototype » quant il s'agit de faire une analyse discursive et textuelle. Kleiber (1990 : 26] adopte la « règle frégéenne de la détermination de la référence par le sens » qui implique, d'une part, que l'appartenance à une catégorie est conditionnée par le partage de conditions nécessaires et suffisantes (CNS), et, d'autre part, que, pour être en mesure d'employer un mot, il faut en connaître le sens. Les CNS ne sont donc pas des traits « objectifs » mais des traits qui prennent en considération les locuteurs, la culture, etc. Cette approche du sens, autonome et détaché de la référence au réel¹³, érige en principe l'opposition des catégories. La question n'est donc plus « qu'est-ce-qu'un verbe ? », mais « en quoi le verbe diffère-t-il des autres catégories, en particulier de celle du nom ? » On pourrait répondre que le verbe entretient un rapport serré avec un sujet thématique / topic, ce qui revient à centrer la réflexion non plus tant sur l'appartenance catégorielle que sur la prédication. Nous nous garderons de contraster le verbe et le nom en terme de « contenu prédicatif » et aussi étant donné l'importance du « trafic intercatégoriel » verbe – nom. Et, comme Kleiber [1990 : 51] le fait dans la version étendue du prototype, plutôt que de considérer que tous les membres d'une catégorie présentent des CNS communes à tous, nous adoptons l'idée que « c'est une ressemblance de famille qui les regroupe ensemble ». Parmi les six critères que développe Kleiber, nous retiendrons ici les deux derniers :

- 5) L'appartenance à une catégorie s'effectue sur la base du degré de similarité avec le prototype ;
- 6) Elle ne s'opère pas de façon analytique, mais de façon globale¹⁴.

Les membres d'une catégorie n'ont pas un degré d'appartenance plein et égal. Un verbe, dans le système langue, est plus ou moins proche du modèle prototypique, plus ou moins verbe. Kleiber [1990 : 54] définit la « ressemblance de famille » comme

la structuration qui permet aux membres d'une catégorie d'être reliés les uns aux autres sans qu'ils aient une propriété en commun qui définisse la catégorie.

Il n'y a donc plus de prototype mais des effets prototypiques : la catégorisation est alors justifiée par des « liens d'association » entre les différents membres et non par un rapport entre les différents membres et le prototype. Les rapports entre le centre et la périphérie ont changé. La notion de « ressemblance de famille » s'accompagne d'un glissement de la notion de catégorie à celle du sens d'un terme pour ce qui est des mots polysémiques. Il s'agit de décrire les relations entre les différentes acceptions du mot :

¹³ La structuration anthropomorphe du sens est commune aux théories culiolienne et guillaumienne.

¹⁴ Les quatre premiers critères que définit Kleiber sont les suivants :

- 1) La catégorie a une structure interne prototypique ;
- 2) Le degré de représentativité d'un exemplaire correspond à son degré d'appartenance à la catégorie ;
- 3) Les frontières des catégories et des concepts sont floues ;
- 4) Les membres d'une catégorie ne présentent pas des propriétés communes à tous les membres ; c'est une ressemblance de famille qui les regroupe ensemble.

Il y a des liens entre les différents sens qui sont tels qu'aucun trait commun n'est exigé. La seule contrainte est que tout sens partage au moins une propriété avec une autre. [Kleiber 1990 : 179]

Cette approche décentrée, non dérivationnelle, de la polysémie lexicale nous paraît probante, cependant, si on s'accorde à penser que le sens est avant tout un objet mental, il est nécessaire d'y ajouter la dimension cognitive et psychologique : connaître le sens d'un mot, c'est aussi être dans un certain état psychologique, c'est le faire sien. On touche là aux limites du système-langue, ou, en tout cas, on ressent le besoin de l'assouplir, de lui conférer une dimension « discursive-variationniste ». Avant d'aller plus avant dans ce sens, nous ajouterons que ce qui vient d'être dit d'unités lexicales est transférable aux constructions. Les archétypes conceptuels associés aux constructions comme « la construction attributive permet de conceptualiser l'état ou l'aboutissement du changement d'état », « la construction prépositionnelle et, dans une certaine mesure, la construction avec particule adverbiale permet de conceptualiser le changement d'état en tant que processus », sont des valeurs ou des effets prototypiques. Énoncer ce que semble être la valeur la plus représentative d'une construction relève de l'idéalisation.

Pourquoi ce long détour par la prototypicité selon Kleiber et son application aux lexèmes polysémiques ? Pour dire que « le sens prototypique des unités lexicales dans un discours donné » est à « calculer » en fonction du type de discours. Dans BISG, le sens prototypique de *feel* est celui d'un verbe copule dans la construction attributive. Nous sommes loin de la construction S V O et du toucher tactile. Le sens prototypique de l'unité dans le texte pris comme corpus est en fonction du type de discours ; ce qui revient à admettre la relativité de la notion de prototypicité. Comment pourrait-on garantir la primauté du schéma S V O, le sens de perception tactile de *feel*, à titre d'exemple, dans ce type de discours ? Nous revenons à notre point de départ : le style grammaticalisé ; le type de discours, la textualité ont une influence sur la « prototypicité relativisée », la prototypicité des unités en discours. *Subjectification* et perte de poids lexical sémantique sont systématisés dans l'écriture de l'intime à notre époque. Le genre a-t-il sa propre grammaire verbale ?

Bibliographie

- ADAM Jean-Michel, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan Université, 1999.
- ADAM Jean-Michel, *Les Textes : Types et Prototypes. Récit, Description, Argumentation, Explication et Dialogue*, Paris, Nathan Université, 1992.
- KLEIBER Georges, *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- LANGACKER Ronald, *Concept, Image, and Symbol. The Cognitive Basis of Grammar*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1990.
- LECERCLE Jean-Jacques, *La violence du langage*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : Anthropologie du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- MESCHONNIC Henri, *Ethique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.
- PAULIN Catherine, « Interénonciativité dans "A Lady of Letters" et "Soldiering On" de Alan Bennett, dans *Talking Heads* », BBC Books, Actes du colloque international « Le destinataire dans les écrits intimes », Editions Universitaires de Dijon, Textes réunis et présentés par CRINQUAND Sylvie, 2001 : 49-57.

- PAULIN** Catherine, « Lecture linguistique de *Faces in the Water* de Janet Frame : et si le texte était à la folie ce que l'extra-lucidité est au délire ? », Actes du colloque international « Frontières et syncrétisme », Série Littérature et Histoire des Pays de Langues Européennes, n°61, Presses Universitaires de Franche-Comté, Textes réunis et présentés par BEN ABBES Hédi, 2002 : 23-39.
- PAULIN** Catherine, « L'implicite dans "Swans" de Janet Frame : lecture linguistique », in LEPALUDIER Laurent (éd), *L'implicite dans la nouvelle de langue anglaise*, Presses Universitaires de Rennes, 2005 : 43-55.
- PAULIN** Catherine, « Le journal intime de Sylvia Plath (Décembre 1985 – Novembre 1959) : un médium malaisé », in DAHAN-GAIDA Laurence (dir.), Actes du colloque international « Le tiers », Série Littérature et Histoire des Pays de Langues Européennes, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007 : 165-180.
- PUSTEJOVSKY** James, *The Generative Lexicon*, Cambridge Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1998.
- SEARLE** John, *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- TESNIERE** Lucien, *Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, (1959) 1966.
- TOURNIER** Jean, *Précis de lexicologie anglaise*, troisième édition, Paris, Nathan Université, 1993.

Annexe 1

Construction du sens et transfert catégoriel : verbes dénominaux et autres types de conversion

Verbes dénominaux :

1. *Poison*, p. 6 : There's always the chance that I **might be poisoning** but I couldn't just let the little bastard virus sit and multiply. (Autre type)
2. *Arse*, p. 23 : [...] you are probably just busy or **can't be arsed** to e-mail. (Autre type)
3. *Balloon*, p. 23 : [...] I **have ballooned** to inhuman proportions.
4. *Balloon*, p. 32 : [...] I **have ballooned** further. (Relation de comportement : BEHAVE LIKE)
5. *Blitz*, p. 31 : I **could have had** it all **blitzed** in one go. (Les médecins et les traitements) (Relation de comportement : BEHAVE LIKE)
6. *Block out*, p. 62 : When your loved one goes, either you want to **block it out**, or you want to hang onto whatever you can... (Relation de mouvement : REMOVE)
7. *Bloom*, p. 45 : So now I have strict instructions that if anyone asks I am to say you are soon to **be blooming** with rude health. (Relation de comportement : BEHAVE LIKE)
8. *Book*, p. 27 : **Have booked** holiday to Majorca.
9. *Book*, p. 31 : [...] **have booked** a room at a restaurant in St John Street.
10. *Book*, p. 31 : [...] **am booked** in for CT scan of my chest.
11. *Book*, p. 36 : **Shall I book** somewhere?
12. *Book*, p. 80 : So we [...] **booked** a flotilla holiday in the Sporades... (Autre type)
13. *Book up*, p. 36 : [...] it gets all **booked up**. (Autre type + ténacité)
14. *Bugger up*, p. 50 : By the time you've **buggered up** the morning, you might as well finish off your husband's birthday cake for lunch. (Relation de comportement : BEHAVE LIKE)
15. *Burden*, p. 62 : Anyway, I'm not writing this to **burden** you – that's the last thing you need. (Relation de mouvement : PUT INTO)
16. *Cop, kop*, p. 20 : You can wear it after I've **kopped it**.
17. *Cop, kop*, p. 20 : I would love to have your underwear after you've **copped it**. (Relation de comportement : BEHAVE LIKE ?)
18. *Clutch*, p. 21 : So **I'm not clutching** on to the miracle cure theory. (Relation d'instrument : USE)
19. *Crop*, p. 39 : All right, the chemotherapy means you have to Hoover your hair off the pillow every morning, but it's finally forced you to have your bush **cropped**, which would look fabulously Jean Seberg if you weighed less than 10 stone. (Relation de mouvement : REMOVE)
20. *Dust*, p. 85 : However I need only to refer to you to one of the pregnancy manuals **dusting** up my shelves... (Relation de mouvement : PUT ON)
21. *End*, p. 29 : Perhaps it's better to **end** one's life as a vegetable, rather than in pain. (Autre type)
22. *End up*, p. 78 : [...] I **ended up** with a brain tumor, despite confident declarations from all and sundry that I was on the mend. (Autre type)
23. *Face*, p. 8 : I **couldn't face** dealing with sorrow.
24. *Face*, p. 15 : Cut the crap. **Face** the music.
25. *Face*, p. 21 : (let's **face** it, so much has been wrong there must be a chance of this one). (Il s'agit d'un traitement)
26. *Face*, p. 31 : But let's **face** it, the temple has been completely desecrated already.
27. *Face*, p. 54 : [...] but **can't face** any more treatment. (Autre type)

28. *Face up to*, p. 21 : [...] they don't know what you really have to **face up to**. (Autre type)
29. *Favour*, p. 21 : I **favour** more optimistic targets. (Autre type)
30. *Fob off*, p. 31 : They haven't been sitting on any results, it just took two weeks to convince me I needed a CT scan because X-rays aren't sensitive enough. I think from now on they won't **fob me off**. (Relation de mouvement : REMOVE)
31. *Fret*, p. 23 : The problem with you being ill is that when I don't hear from you, I **fret** and worry, almost completely needlessly. (Relation de comportement : BEHAVE LIKE)
32. *Garden-ING*, p. 63 : Beyond the day mark I think it would have been like a weekend – pottering about, **gardening**, going to our favourite pub. (Autre type)
33. *Gun down*, p. 29 : Anyway, more fucking treatment looms, though not before I **gun down** the entire oncology department. (Relation d'instrument : USE)
34. *Grieve*, p. 61 : Make yourself real in your letters to your children – they **will grieve**, they **must grieve**, but by knowing you as a real person, warts and all, it will help their recovery... (Autre type)
35. *Harbour*, p. 21 : That said, I **do harbour** a number of fantasies. (Relation de mouvement : PUT IN)
36. *Head off*, p. 68 : (I think you **headed off** to the High, while I went to Bishop Kirk and Abingdon). (Relation de mouvement)
37. *Hobnob*, p. 11 : [...] you are the only person I know who **hobnobs** with royalty in quack waiting rooms. (Autre type)
38. *Hoover*, p. 39 : All right, the chemotherapy means you have to **hoover** your hair off the pillow every morning... (Relation d'instrument : USE)
39. *Kid*, p. 32 : I **kid** you **not**. (Relation de comportement : BEHAVE LIKE)
40. *Pack in*, p. 39 : Still, it ain't over till the fat lady's thin. Or until her liver **packs in**. Or something. (Autre type)
41. *Peg*, p. 34 : The Movie would be great. Maybe you should make it after I've **pegged it**. (Autre type)
42. *Peter out*, p. 32 : So your mad last para remains unread – aren't endings a bugger? I always peter out oddly. (Relation de comportement : BEHAVE LIKE)
43. *Pin*, p. 66 : I have your articles **pinned** on my wall in the office as they keep me going. (Relation d'instrument : USE)
44. *Pump*, p. 34 : Do you really have to take one of your drugs with grapefruit? Sound dangerously complementary to me. Mind you, Guy's **are pumping** me full of yew tree needles. (Relation d'instrument : USE)
45. *Ram*, p. 38 : You **ram** a non-organic carrot up the arse of the next person who advises you to start drinking homeopathic frogs' urine. (Relation d'instrument : USE)
46. *Rule out*, p. 35 : Sadly, I am a Top London Atheist but death-bed conversion to Judaism not yet **ruled out**. (Relation de mouvement : REMOVE)
47. *Snog*, p. 33 : Now I am very worried about who else I **may have** inadvertently **snogged** – Michael Cook? (Autre type)
48. *Spirit off*, p. 80 : I was eighteen and in my first year of UCL when Dad **was first spirited off** to hospital under mysterious circumstances. (Relation de mouvement : PUT INTO)
49. *Stomach*, p. 77 : I embarked on a weekly Chinese herb and acupuncture regime (£50 a week), which involved wolfing 24 horse tablets a day and drinking as much horrid tea as I **could stomach**. (Relation de mouvement : PUT INTO)
50. *Toy*, p. 49 : Instead of **toying** with a little home-made broth at lunchtime, I have developed an obsession for crisps. (Relation de comportement : BEHAVE TOWARDS)
51. *Update oneself*, p. 65 : I've tried to get hold of series 4 of E.R., so you **could update yourself** on the romantic shenanigans of gorgeous George and Nurse Hathaway. (Autre type)
52. *Water*, p. 59 : [...] Matt never **waters** the garden... (Relation de mouvement : PUT ON)

53. *Wheel*, p. 72 : On really bad days, a listless young man would also be in the basement waiting area, **wheeled** to and from the ward by orderlies wearing rubber aprons and gloves, which I interpreted as cancer plus some God-awful infectious disease. (Relation d'instrument : USE)

54. *Woolf*, p. 77 : I embarked on a weekly Chinese herb and acupuncture regime (£50 a week), which involved **wolfing** 24 horse tablets a day and drinking as much horrid tea as I could stomach. (relation de comportement : BEHAVE LIKE)

Autres conversions :

1. *Go*, N, p. 18 : But I'd like to straight there from the Departure lounge, and not pass **go** or waste time with a funeral.

2. *Lock down*, N, p. 22 : There's been a **lock-down** here and no mail going in and out for a week, but am hoping this will get out.

3. *Odd*, N, p. 45 : I have seen so many people defy **the odds** but make no mistake you have a steep hill in front of you but you can reach the summit.

4. *Out oneself*, V, p. 23 : **Have you outed yourself** yet?

5. *Pay-back*, N, p. 49 : I was hoping for a **little pay-back**...

6. *Hoot-ING*, N, p. 15 : How is **your hooting** going? I thought the Kathy Acker piece was a stream of consciousness mess which couldn't win anyone over to her cause – no evidence, just her declaration that 'I'm cured' – nine months after diagnosis, with no objective assessment?

7. 10. *Sigh, advice, need, care* N, p. 61 : a **sigh** of relief, my **advice**, their primary **need**, loving **care**

8. *Wonder*, N, 71 : And my popularity wasn't just a **one-month wonder**.

Conversions verticales :

p. 36 : A **Fashion Victim Writes** retired due to illness, but am coming back as **A Cancer Victim Moans**. That will be interesting.

p. 52 : I hate you are rendered powerless: that it pulls all the strings and you, **Ms-in-control-of-her-life-Picardie**, control nothing.

p. 59 : Still, I'm trying to look on the bright side. [...] And it's one way of solving the post-feminist, double-barrelled **what-surname-to-give-the-kids dilemma**. (His. Who wants to be named after a dead psot-feminist?)

Annexe 2

Sens constructionnel des verbes de perception : *feel, look, sound* et sens constructionnel des verbes de mouvement : *go, turn*. Expressions périphrastiques vs. verbes simples

Feel :

+ syntagme adjectival :

p. 2 : [...] the antibiotics started working within 24 hours and I now **feel fine**.

p. 2 : Imagine four days of the worst hangover combined with the worst flu, where you can hardly move, **feel poisoned**, and **half-asleep** but **not pleasantly out of it** all the time. **Felt too wretched** even to listen to the radio.

p. 2 : I was only sick once (different anti-emetics), had a smaller dose, but it **felt worst** (cumulative effect).

p. 12 : [...] she **is feeling less weepy** today (Sunday).

p. 29 : Please **feel free** to be rude about him.

p. 35 : I **feel pretty well, other than tired and downhearted**.

p. 51 : So, it looks like curtains this year. Death seems unreal since I **feel relatively well**.

p. 51 : Not really anything left in the treatment bag, which means it's probably curtains this year, which still **feels unreal** since I **feel relatively well**.

p. 53 : I veer between weeping, **feeling totally emotionally and physically drained** and being unable to believe I am going to die this year...

p. 54 : Doesn't make you **feel groggy** in the morning... (Temazepam, a drug)

p. 56 : I **feel a bit awkward** about writing this to you, and it's not my style.

p. 57 : Still, I'm pretty scared. Not that breast cancer has been a picnic so far: all those hats I made people buy when I thought I was going bald and then **felt guilty** about not wearing.

p.60 : I've just read your article 'Before I Say Goodbye' in the Observer today and **feel so moved** I must write to you.

p. 62 : I **felt so glad** that you had kids.

p. 65 : [...] **do feel free** to contact me.

p. 66 : I became completely certain that they went on in an afterlife – a life I'd never believed in before? Even after nearly 5 years I remember how strongly I felt their spirit with me – it has made me **feel far less frightened of death**...

p. 72 : Unfortunately, all this suffering didn't make me **feel better** about my state of health, or fill me with sympathy for others, but made me **feel sick, unheroic and afraid**.

p. 73 : [...] but can I be your best friend again so everyone **will feel sorry** for me at the funeral?

p. 73 : I guess most of my friends simply **feel desperately sorry** for Matt, me and the children...

+ syntagme nominal :

p. 61 : I still **feel loss** that I do not have a 'real' mother but also aware that I have unwittingly turned her into a paragon of virtue, a perfect version of motherhood – but forever younger than me.

p. 17 : ([...] Now I accept the reality of the situation, it's not such a disaster.)

I **felt the same** about infertility – that hoping and praying for a baby was disempowering and that by saying, 'We can't have kids' I took control and could let go of some of the grief. [...] I know this isn't your approach at all, but I hope you can understand why I **feel this way** right now.

+ contenu propositionnel :

p. 18 : [...] – you wouldn't believe the number of acquaintances who suddenly want to be your best friend and **feel they are entitled to regular, blow by blow accounts of your emotional / physiological state.**

p. 40 : I grew to love you and **feel you were the sister I never had.**

p. 45 : I **felt I had to write** to say how much I admire your courage.

p. 46 : I **feel we denied her the chance to get better** because we denied her feelings and fears.

p. 54 : Much better than Mogadon, which makes **you feel as if you've been hit over the head** by a frying pan.

p. 56 : Please forgive me if this letter is crass or a load of presumptuous cheek – it was simply **an impulse I felt I should follow.**

p. 61 : My advice (I **feel that is too demanding** but can't think of another word) is to make sure you continue to be allowed to live after your death – however uncomfortable this may be for your partner and family.

p. 64 : Everyone who loves you, will love you still. Everyone who lives you have touched, **will feel their lives diminished by your passing.**

p. 66 : I became completely certain that they went on in an afterlife – a life I'd never believed in before? Even after nearly 5 years I remember how strongly **I felt their spirit with me** – it has made me feel far less frightened of death...

p. 80 : I was so moved by your frank and amusing article in Life recently, that I **I felt I had to write** and impart my experience as one of the 'deserted survivors' that may offer some solace to you and your family.

Look :

+ Syntagme adjectival :

p. 12 : Shall I make a silly film to show on BBC2 after our deaths? Over-exposed and black and white to make us **look gorgeous**, lots of slo mo running on the beach and Tom Cruise and Nicole Kidman narrating our e-mail correspondence.

p. 25 : But your house always **looks fabulously chic and clean.**

p. 27 : Looked at my bone scan again which **looked 'hot'** in the right place.

p. 48 : 'You **look so fat.**'

p. 48 : 'To make me **look less greedy.**

p. 48 : 'You **look so well.**' Actually I **don't look particularly well.**

+ Particule adverbiale :

p. 59 : And, **looking back**, I don't have many regrets.

Sound :

p. 19 : You **didn't sound your normal chipper self.**

p. 76 : All this (complementary alternative treatment) **may sound ridiculous.**

Go, turn :

Go + Adjectif prédicatif :

p. 57 : Still, I'm pretty scared. Not that breast cancer has been a picnic so far: all those hats I made people buy when I thought I **was going bald** and then felt guilty about not wearing.

p. 58 : Turning into a bruised lemon is, I reckon, better than **going mad**.

Go + Particule adverbiale :

p. 29 : Well, after weeks of hassling (by me) and faffing (by Guy's) **it turns out** I do have skull 'involvement'...

Turn + INTO GN :

p. 31 : I was only joking about **turning into a vegetable**, but I am starting to want to know exactly how one dies of breast cancer.

p. 38 : As you'd expect, the diagnosis **turns you into a grumpy, bitter, envious old cow**.

p. 39 : Abruptly, you enter the bleak euphemistic world of palliative care. Pollyanna commits suicide. Your chic crop **turns into a toilet brush**.

p. 58 : **Turning into a bruised lemon** is, I reckon, better than going mad.

p. 77 : And even though I turned down his offer of low-level oxygen administration..., the treatment **turned into a huge pressure**.

p. 38 : As you'd expect, the diagnosis **turns you into a grumpy, bitter, envious old cow**.

+ Particule Adverbiale :

p. 27 : Interviewed Robbie (to his friends) for Style; became slightly in love. He **turned out** to have shrunk.

p. 29 : Well, after weeks of hassling (by me) and faffing (by Guy's) **it turns out** I do have skull 'involvement'.

p. 72 : I can't believe my popularity is simply due to the fact that I'm not yet looking as scary as my fellow patients... Nor can it be my former niceness, which never used to cut it when **turning up for birthday dinners**.

p. 77 : And even though I **turned down** his offer of low-level oxygen administration..., the treatment turned into a huge pressure.

p. 82 : [...] time having **run out**.

Feel / look / sound like :

p. 12 : Sometimes **I feel like putting a message** on the answerphone.

p. 31 : **I feel like I'm fighting the NHS** the whole time.

p. 2 : [...] since he is not at all attractive though very funny and **looks like Dr. Green** in ER.

p. 14 : Come and stand next to me and you'll **look like you're in profile**.

p. 20 : But **I look like such a slob** most of the time.

p. 34 : [...] unexpected questions... (such as **do I look like my mum?**)

p. 34 : We've borrowed a HI-8 Sony video camera from friends who live in Vietnam and buy state of the art electronic goods in Singapore, so the kids will know what I **looked like (tired and self-conscious)**.

p. 79 : For just £250, I started **looking like a film star**.

- p. 87-88 : I'm so fat at the moment – the steroids make me **look like I have a goitre**...
- p. 94 : (lettre manuscrite à son fils) You are nearly two and the sweetest boy in the whole world. You **look like an angel**.
- p. 95 : (lettre manuscrite à sa fille) You **look just like me**. Hooray!
- p. 20 : (Yuck, I **sound like a perv**)

Autres périphrases verbales :

- p. 7 : I think I'd rather **go nuts** than die in agony.
- p. 17 : ([...] Now I accept the reality of the situation, it's not such a disaster.)
I felt the same about infertility – that hoping and praying for a baby was disempowering and that by saying, 'We can't have kids' I took control and **could let go of some of the grief**.
- p. 94 : (lettre manuscrite à son fils) You are the best thing that ever happened to me and Daddy and the hardest thing **to let go**.
- p. 58 : Great. I'm going to die, but I'm going to **go bonkers** first.
- p. 87 : The Gower was fab, though started **going a bit bonkers** and having Prozac-induced panic attacks in the supermarket.
- p. 63 : The thought that you want them to be happy – as I know my David wanted me to – will be the real challenge for your family early on. But reading your article and trying to imagine your family, they **will be up to it**, even if it takes time. And time is what they have.
- p. 64 : Gary said 'you know me mum, I'm **a bit dotty**.'
- p. 65 : If there are any other progs from C4 that you'd like me to **lay my hands on**, do feel free to contact me.
- p. 66 : I think that she felt the Observer had somehow become a medical journal and was to be hidden at all costs from anyone who might throw a wobbler if they **caught sight** of the article.
- p. 66 : I have your articles pinned on my wall in the office as they **keep me going**.
- p. 67 : I am hoping to **do my bit** in good old East Yorkshire.
- p. 68 : [...] but I hope that the knowledge of the impression you made today might slightly **lift your spirits**.
- p. 71 : People I haven't seen for years for years want to **take me out for lunch**.
- p. 78 : [...] I ended up with a brain tumor, despite confident declarations from all and sundry that I **was on the mend**.
- p. 82 : It's very expensive this stuff (aftershave) you know. I'm hoping to finish it before I **kick the bucket**.

John McGahern's stylistic and narratological art

Beatrix Busse¹
Dan McIntyre²
Nina Nørgaard³
Michael Toolan⁴

Abstract

The Irish writer John McGahern is acknowledged as a master stylist in both his novels and his short stories. In this article we discuss the stylistic and narratological factors that contribute to the artistry in McGahern's short story writing. We analyse three stories: "A Slip-up", "All Sorts of Impossible Things", and "Creatures of the Earth", using a combination of qualitative and quantitative methodologies. The stylistic devices that we concentrate on are speech and thought presentation, negative polarity, lexico-semantic foregrounding, prospection and projection, collocation and semantic prosody, and keyness. We argue that by analysing these devices it is possible to gain an insight into the way in which McGahern draws the reader into his stories and generates empathetic responses to his characters. Consequently, these stylistic techniques may be seen as integral to McGahern's style as a writer.

Keywords: style – McGahern – keyness – negation – speech and thought presentation – empathy

Résumé

John McGahern, écrivain irlandais, est reconnu comme étant un styliste d'exception, que ce soit dans ses romans ou dans ses nouvelles. Dans cet article, nous analysons quelques-uns des traits stylistiques et narratologiques qui contribuent à faire de John McGahern un maître de la nouvelle. Nous proposons une étude qualitative et quantitative de trois nouvelles, « A Slip-Up », « All sorts of Impossible Things » et « Creatures of the Earth », fondée sur la présentation des paroles et des pensées, la polarité négative, le *foregrounding* lexico-sémantique, l'anticipation et la projection, la collocation et la prosodie sémantique ainsi que la fréquence d'utilisation de mots-clés. La thèse défendue ici est que l'étude de ces éléments permet de comprendre comment McGahern parvient à impliquer le lecteur dans ses récits et à générer de l'empathie pour ses personnages. En conséquence, ces traits stylistiques peuvent être perçus comme faisant partie intégrante de l'art narratif de McGahern.

Mots-clés : style – McGahern – fréquence d'utilisation de mots-clés – négation – présentation des paroles et des pensées – empathie

¹ University of Bern, Switzerland: beatrix.busse@ens.unibe.ch

² University of Huddersfield, England: D.McIntyre@hud.ac.uk

³ University of Southern Denmark, Denmark: noergaard@language.sdu.dk

⁴ University of Birmingham, England: M.Toolan@bham.ac.uk

*Everything interesting begins with one
person in one place...⁵*

1. Introduction

At a recent international short story conference held in Cork, an opening session invited four of Ireland's leading contemporary writers of short stories (Mary Morrissey, William Wall, Claire Keegan, and Colm Toibin) to talk about the literary influences on their work. Each in turn singled out John McGahern as a particularly inspiring precursor, describing his short fiction as especially fresh and liberating to them when they began writing. We concur with this recognition of his influence, and would echo others (see, for example, the recent special issue on him of the *Journal of the Short Story in English*: Maisonnat [2009] in regarding him as the leading Irish writer of fiction in the latter part of the twentieth century (he died in 2006). The writer Joseph O'Connor cites one of the "short, plain sentences" in the story "Sierra Leone": *Her hair shone dark blue in the light*, and remarks: "It is a sentence that could be written by almost anyone, but few writers are as aware as McGahern was of that strange ache in the heart caused by ordinary precise words, placed carefully, in order, quietly" [O'Connor 2008: 17]. McGahern is one of those authors often called "a writer's writer", which we interpret as alluding to something exceptional, distinctive, and powerful in his style and technique. What then is the nature of McGahern's unique style? In this article, based on our several presentations to the Cork conference, we offer a synthesis of our stylistic analyses of key features of his short story style. Our commentary is remote from anything like a definitive characterization; to begin with, it considers the linguistic detail in just a few of his stories only, and is entirely silent about his novels. Rather it is offered as notes towards the full account of McGahern's style that his narrative art deserves.

The essay that follows is organized into eight sections, each devoted to a significant aspect of McGahern's narrative style in the three stories we have analysed in detail ("A Slip-up", "All Sorts of Impossible Things", and "Creatures of the Earth"; hereafter these titles will sometimes be abbreviated as "Slip-up", "Impossible Things" and "Creatures", respectively). These eight aspects of McGahern's narrative style, we suggest, form an interrelated set, capturing some of the characteristics which make his writing so distinctive. Superficially our topics may seem disparate – negation, speech and thought presentation, lexico-semantic foregrounding, strategies for embedding discourse and creating 'islands' of direct speech, narrative reticence and retroversion rather than dynamism – but taken together they powerfully contribute to the articulation of a situation, and often at the story's close a key poignant moment in that situation, which we take to be a hallmark of McGahern's writing. These stylistics resources are thus, we propose, crucial means by which McGahern draws the reader into a story, causing them to engage with one or more of its characters, and to empathize with them. Without that particular and careful deployment of each of these resources, the reader's involvement and empathy, their palpable experiencing of the articulated situation, would be greatly reduced.

⁵ Opening words of a one-page draft commentary by McGahern on Listowel co. Kerry, catalogued as non-fiction item P71/1377 in the National University of Ireland, Galway archive of his work. <http://archives.library.nuigalway.ie/cgi-bin/FramedList.cgi?P71>
All page references to stories by McGahern are to *Creatures of the Earth: New and Selected Stories* (London: Faber, 2006).

2. Negative polarity in narrative discourse. Indicative case: “A Slip-up”

As argued elsewhere [Nørgaard 2007], negative polarity is a significant meaning-making resource worth considering in the analysis of literary texts. In the following, we examine the use of negative polarity in “A Slip-up”, in order to demonstrate how McGahern employs this particular linguistic device as a fairly subtle means of meaning construction.

“A Slip-up” is a story about an elderly couple, Agnes and Michael, who have sold their farm and retired to London. As a fixed routine they go to Tesco’s every morning, where Agnes does the shopping while Michael is waiting outside, daydreaming about the farm. Having done their shopping, Michael has a beer at the pub, while Agnes prepares lunch at home. However, on this particular day Michael does not return for lunch. Agnes gets worried, a search is launched, and Michael is finally found outside Tesco’s where he is still waiting for Agnes who has forgotten to collect him. The story ends at the pub where Michael feels very uncomfortable about this little – but for him major – slip-up.

In terms of their linguistic form, negatives are marked constructions since, typically, they are formed by adding extra (negative) linguistic material to their positive counterpart (*friendly* vs. *unfriendly* and *not friendly*). Negatives may be divided into three general categories, morphological negation (*unfriendly*), syntactic negation (*not friendly*) and inherent negation (*hostile*) (cf. Givon [1993: 202]), of which morphological and syntactic negation are formal categories while inherent negation is a semantic (and thereby less sharply delimited category of words which are positive in form but arguably negative in meaning (cf. e.g. Jespersen 1917: 42). Of interest to literary critics, however, is not so much the formal markedness and different formal categories of negative polarity as the likewise marked pragmatic function of such constructions.

According to psycholinguistic research, negatives are more difficult – and take more time – to process than positive constructions, since the decoding of a negative construction cognitively involves the establishment of the positive counterpart of the construction *as well as* the cancellation of it (cf. e.g. Clark and Clark [1977]). Thus the decoding of e.g. “Peter is not a teacher” involves both the establishment of the proposition that “Peter is a teacher” and the cancellation of it. In some sense, negatives may furthermore be considered more oblique and obscure and thereby less informative than alternative positive constructions: Somebody may tell you that Peter is not a teacher, but what then is he? A mechanic? A nurse? A carpenter? All this has pragmatic repercussions if Grice’s maxims of quantity and manner (i.e. the cooperative principles of making one’s contribution to communication as informative as possible and of avoiding obscurity) are not to be flouted (cf. Grice [1975]. According to Leech, there must be a good reason to use a negative when a positive construction could have been employed instead: “A negative sentence will be avoided if a positive one can be used in its place. Moreover, [...] when negative sentences ARE used, it will be for a special purpose.” [Leech 1983: 101].

But what are the implications of all this for the analysis of literature? If we take a look at the introductory paragraph of “A Slip-up”, we see that the linguistic feature of negative polarity – more specifically syntactic negation – is here employed quite extensively by McGahern:

There was such a strain on the silence between them after he’d eaten that it had to be broken. “Maybe we should **never** have given up the farm and come here. Even though we had **no one** to pass it on to,” Michael said, his head of coarse white hair leaning away from his wife as he spoke. What had happened today would **never** have happened if they’d stayed, he thought, and there’d be **no shame**; but he **did not speak** it. (“Slip-Up”, p. 83, bold added)

In the final clause of this passage, an account of Michael's thoughts is concluded by the statement that "he did not speak it". Since the construction tells us what Michael does *not* do but not what he *does* do, the negative is arguably less informative than a potential positive alternative. Interestingly, leaving out the construction would express more or less the same experiential meaning, but because of McGahern's use of the negative construction, the positive counterpart, "speaking it" (i.e. telling his wife what he is thinking), is established *and* negated by the chosen wording. Thereby, the statement that Michael "did not speak it" tends to make us aware that he could have done so and makes us consider the significance of his silence, i.e. the basic tension and lack of communication between husband and wife and the importance of the slip-up to Michael.

Similarly, in the treatment of negative polarity by cognitive linguistics, emphasis is given to the fact that "negating the frame evokes the frame" [Lakoff 2004]. This is demonstrated neatly by Lakoff's famous example of the proposition "Don't think of a pink elephant" which, he suggests, immediately establishes an image of a pink elephant in the mind of the addressee. This approach is developed further by Paul Werth's text world theory [1999], which is concerned with the ability of discourse to construct mental images – which Werth calls *text worlds* – in our minds. In Werth's view [1999: 253-254], "there are forms of negation [...] which not only delete an entity, but also introduce it at the same time", thereby creating a textual sub-world within a given text world. These cognitive linguistic insights seem useful for describing and understanding how meaning is created linguistically by the remaining negatives in McGahern's introductory passage.

If we look at the two other examples of syntactic negation in the final sentence, *never happened* and *no shame*, it is quite obvious that these negative constructions hold text-world-building properties in Werth's terms. In combination with the conditional *if*-construction, *never happened* and *no shame* thus construct a world where something *did* happen and a feeling of shame *does* exist, thus foreshadowing the narrative to follow, creating suspense and expectations for the revelation of something (rather) shameful.

The last negatives in this extract appear to have similar text-world-building properties. The hypothetical "maybe we should never have given up the farm", constructs the world of having given up the farm in the sense that the negative text-world is a hypothetical – and for Michael ideal – world which clashes with the text-world of its positive counterpart invoked by the negative construction, i.e. the reality of the retired couple's present life. With *no one* it is the other way around. Here the negative text-world is reality which, through its negative form, invokes its positive counterpart where the couple would have had someone (e.g. children) to pass the farm on to. Altogether, quite a lot of meaning is compressed into these lines, largely because of the use of negative constructions which appear to be more – rather than less – informative than possible positive alternative constructions.

Later in the story, negative polarity occurs in the description of Agnes and Michael's daily visit to Tesco's:

When they reached Tesco's he **did not go in**. The brands and bright lights troubled him, and as she made all the purchases he had **no function** within anyhow. So on dry days he stayed outside with the **empty** shopping bag ("Slip-Up", p. 85, bold added)

According to Israel [2004: 708], "negation appears specially suited to mark the exception to a salient pattern." This observation is well in line with Werth's text world theory, according to which the negative may here be seen as "an instruction to modify the world-building parameters which have already been set up" and as "a redefinition of the text-world" [Werth

1999: 252]. While going to Tesco's sets up expectations that one will enter the building and do some shopping, this common pattern of action is here negated, and the negation arguably makes us more acutely aware of the significance of Michael's staying outside than would a positive construction such as "he waited outside". In contrast to the world of Michael's daydreaming where he does different jobs, fixing things back at the farm, these lines capture his present life where his only job is to accompany his wife to Tesco's every day – but even here he has no function but to stand outside with an empty shopping bag.

With *empty* we have an example of inherent negation, i.e. a word that does not have a negative form (is not marked as negative) but whose meaning is clearly of a negative nature. In this sentence, *empty* could have been left out with little change of meaning, but by its presence, the negative polarity of the inherent negation appears to add to the image of impotence that is created by the negative constructions preceding it as well as by the explicit mentioning of Michael's *impotent rage* ("Slip-Up", p. 87) a little later in the narrative.

When accounting for the meaning created by the negative polarity highlighted in the following extract, the linguistic polyphony involved seems worth considering.

When he first began to come with her [to Tesco's] after retiring, the off-licence assistants used to bother him by asking if they could help. As he said "No thanks," he wanted to tell them that he **never** drank in the house. ("Slip-up", 85, bold added)

Proponents of the linguistic theory of polyphony known as ScaPoLine (cf. Nølke [2006] focus on the ability of negatives (as well as other linguistic constructions) to encode different voices, or viewpoints, in texts. The different viewpoints may belong to different characters, the narrator, public opinion, an earlier "version" of the current speaker, etc. and may be realised linguistically at sentence level or even by a single word. If, for instance, somebody tells his neighbour that "my wife is not pregnant", the negation carries instructions that the sentence holds more viewpoints, or voices, than one. Viewpoint 2, "my wife is not pregnant" negates, and thereby entails, another viewpoint, Viewpoint 1, i.e. "my wife is pregnant." The choice of the negative construction is not a random choice out of the blue, but a linguistic way of coding the implicit or explicit view that somebody believes/expects/hopes/etc. that the woman in question is pregnant. The responsibility for the positive viewpoint is usually established by the context of the sentence. In the present case, the context might reveal that the addressee explicitly or implicitly believes that the woman is (or may be) pregnant, but Viewpoint 1 could likewise belong to an earlier "version" of the speaker who might have thought or hoped that his wife was pregnant.

In the extract quoted above, Viewpoint 2, *he never drank in the house* entails Viewpoint 1, *he drank in the house*. In this example, the immediate context of the negative clause enables us to establish who is responsible for Viewpoint 1. Since the off-licence assistants offer Michael their services, he believes that they believe he drinks at home. So while Michael is responsible for Viewpoint 2, Viewpoint 1 must be ascribed to the off-licence assistants. Even if they never actually voiced the claim that Michael is drinking at home, it still seems that what is encoded by the negative construction here is 'their words (as Michael imagines them) in his words' (cf. Bakhtin's concepts of 'the dialogic word' and 'your word in my word').

Another example of polyphony occurs towards the end of the story when Michael and Agnes enter the pub in the evening:

All the saloon regulars looked **unusually** happy and bright as they greeted the old couple in the Royal, and when Michael proffered the coins for the Guinness and

pint of Bass, Dennis pushed them away. “They’re on the house tonight, Michael. You have to make up for that missed bottle of Bass tonight.” (“Slip-Up”, p. 88, bold added)

Here, the morphological negation of *unusually happy* (Viewpoint 2) entails the meaning of ‘usually happy’, i.e. as happy as usual, (Viewpoint 1), but unlike the previous example, it is slightly more difficult to determine unambiguously who is responsible for the two viewpoints in this example. In the immediate co-text preceding the passage quoted above we have been told that, after his slip-up, Michael does not feel like going to the pub, as they normally do; and in the lines following the passage, we are told that “blindly he carried the drinks towards Agnes at the table” – both indicating that the negative construction may be seen as a subtle instance of focalisation. That Michael in embarrassment over his little mishap is actually the one who believes that everybody is unusually happy (at his expense) is supported later by Agnes’ comment that “You see it was all in your mind, Michael. Everybody is the same as usual”; but then what she adds as an afterthought, “Even happier”, creates an interesting co-textual dissonance and viewpoint shift. At this point, it is no longer possible to determine whether the alleged unusual happiness of the pub regulars, expressed by the negative construction *unusually happy*, reflects the situation seen from Michael’s perspective, from the collective perspective of the old couple, or whether the other people in the pub, in fact, are happier than usual. As a matter of fact, we would claim that some of the power of the passage resides in this indeterminacy.

While our observations made about McGahern’s use of negative polarity focus on the occurrence of negatives at the lexico-grammatical level of the text, negative polarity may also be seen as a narrative strategy at a more general level of the text. As a rule, narratives must have, built into their onset, a lack or problem or difficulty; thereafter the sequence of narrated events can be interpreted as reporting an attempt to fill, solve, or resolve the lack or difficulty. So at the narrative level of the story, a general kind of inherent negation can be expected *somewhere* in the opening situation of the story/fabula (it may not get told first, in the narrative discourse, although it often is). Arguably there is a doubled lack in the opening situation of the core story of “A Slip-up”: while Michael waits outside Tesco’s, there is no Agnes to collect him; when Agnes has Michael’s lunch prepared, there is no Michael arrived home to eat it.⁶

3. Speech and thought presentation. Indicative cases: “A Slip-up” and “Creatures of the Earth”

The sophistication and subtlety of the embedding of characters’ speech and thought in the ongoing narrative is also distinctive in McGahern’s short story style. Relatedly, analysing speech and thought presentation in stories such as “Creatures of the Earth” and “A Slip-up” is not a straightforward task. “Creatures of the Earth,” for example, is rich in the presentation of various forms of characters’ *thoughts*, which are generally more difficult to identify in narratives than forms of speech presentation. “A Slip-up,” by contrast, abounds in *embedded* speech presentation, and large sections of the story describe Michael working on the farm he has in fact given up. But it is only in context that we realize that Michael is only imagining working the farm: the style of narration makes the farm-work seem quite real (just as real as the trip to Tesco’s) rather than imagined. This feature of the story poses the question of how

⁶ A more extensive account of the form and functions of negative polarity and of the various linguistic approaches to the phenomenon can be found in Nørgaard [2007] on which the brief review here is based.

to evaluate the relation between reports of his imagination and narration of actual events, and how to annotate these sequences.

This year he must move the pit to higher ground. Last winter the rats had come up from the lake – but why had she not called him? Had she no care? Was she so utterly selfish? [McGahern 1992: 87]

We would point particularly to such moments as these, as powerful in their requiring of reader-engagement, rather in the high modernist style of Virginia Woolf's novels, but here in the much more compressed setting of the short story. While everything here is Michael's Free Indirect Thought, the reader must understand that the first half comes from the imagined world which Michael enters during his Tesco vigils (and perhaps only then), while the dash in the second sentence marks a deictic shift, back to the immediate story world in which Michael's thoughts about his present time situation, seemingly abandoned by Agnes, are conveyed. Combining FIT with deictic shift between distinct story worlds, this creates a powerful sense of immersion within Michael's consciousness.

This section draws on corpus-stylistic methods to investigate discourse presentation in the two McGahern short stories. We aim to show how the forms of discourse presentation (speech or thought; direct, indirect or free indirect, embedded) relate to one another; to suggest what the effects of these interrelationships are on the reader; and to say what is distinctive about McGahern's way of rendering character's speech and thought. Both stories were analysed and marked up electronically, applying the categories and model set out in Semino and Short [2004], outlined briefly below; this enabled us to see whether McGahern's discourse presentation tendencies match or depart from the general norms for 20th-century narrative fiction identified in the Semino and Short study. We link our quantitative profiling to qualitative assessments of the stories' discourse presentation, to show how that discourse presentation shapes our perceptions of characters and their inner worlds as well as what literary critics have called the inward looking perspective in McGahern's fiction. In this respect, one particular emphasis will be on embedded discourse presentation.

3.1. The Semino and Short model, briefly described

Semino and Short [2004] extend the model of discourse presentation as presented in Leech and Short [(1981) 2007] by not only making a distinction between speech, thought and writing presentation, but also by introducing new parallel categories of each scale, such as a category for a minimal presentation of a character's speech – NV and a category in which a character's inner state of mind is reported – NI. The different modes on both the speech and thought presentation scale are illustrated in Tables 1a and 1b.

NV	NRSA	IS	FIS	DS	FDS
narrator's presentation of voice	narrator's presentation of speech acts	indirect speech	free indirect speech	direct speech	free direct speech

Table 1a: Speech presentation categories (Leech and Short, 1981, 2007, and Semino and Short 2004)⁷

⁷ The writing presentation scale is similar to the speech presentation scale in Semino and Short [2004], but will not be further elaborated on here because writing presentation does not occur in the two short stories under investigation.

NI	NT	NRTA	IT	FIT	DS	FDS
internal narration	narrator's presentation of thought	narrator's presentation of thought acts	indirect thought	free indirect thought	direct thought	free direct thought

Table 1b: Speech and Thought presentation categories (Leech and Short, 1981, 2007, and Semino and Short 2004)

3.2. Discourse presentation in “A Slip-up” and “Creatures of the Earth” – quantitative results

Table 2 shows the percentages of tags identified for speech and thought presentation. It also displays the results for ambiguous annotations of discourse presentation, which are summarized under the term “other.” Here the term *tag* denotes not only a reporting clause, such as “he said,” but also any wording that implies a communicative act. For example, in

“What time is it now?”

“Five after three, Michael.” Denis was smiling. (“Slip up”, p. 87)

“What time is it now?” is labeled as direct speech (DS), as is the stretch “Five after three, Michael,” while “Denis was smiling” is labeled as narration (N). The percentages of tags attributed to the different stretches in the two short stories are given in relation to all the annotations made.

In terms of frequency, there are large imbalances between the two modes of presentation when the two short stories are compared, as Table 2 illustrates. Speech presentation is the more frequent mode of discourse presentation (28.42% of the tags are speech presentation tags in “A Slip-up” and 30.42% of all the tags are speech presentation tags in “Creatures”).

discourse presentation mode and narration	percentages	
	“A Slip-up”	“Creatures”
speech presentation	28.42%	30.42%
thought presentation	19.02%	28.94%
other	14.15%	5.43%

Table 2: Percentages of tags identified as discourse presentation in “A Slip-up” and “Creatures”⁸

However, in “Slip-up” and “Creatures,” narration is the mode with the highest frequency. The figures for thought presentation are different in the two short stories: in “A Slip-up,” 19.02% of the tags are thought presentation and, in “Creatures,” 28.94% of the tags are identified as thought presentation. While the percentage rates of tags for speech presentation remains constant in the two short stories, it seems to be the discourse presentation mode of thought presentation which is exploited by McGahern. In comparison with the Semino and Short [2004] results, stretches identified as narration, however, occur far more frequently in both McGahern short stories than in the Semino and Short [2004] corpus (see Table 3). This illustrates the strong narratological control needed in the two short stories.

⁸ Throughout, the tables provide only the figures for clear categories of discourse presentation (and not those for ambiguous categories).

discourse presentation mode and narration	percentages of discourse presentation		
	“A Slip-up”	“Creatures”	20 th -century narrative fiction (Semino and Short 2004)
speech presentation	28.42%	30.42%	50.06%
thought presentation	19.02	28.94%	24.04%
writing presentation	0%	0%	1.65%
Narration	36.59%	37.21%	20.99
Other	14.15%	5.43%	2.9%

Table 3: Percentages of discourse presentation tags and narration presentation tags identified in “Slip-up” and “Creatures” and in the Semino and Short [2004] corpus of narrative fiction

It is more difficult to interpret the quantitative results for tags of thought presentation. “Slip-up” shows parallel figures to those in Semino and Short [2004]. In “Creatures,” thought presentation is comparatively more frequent than in the 20th-century corpus.

3.3. Distributions of speech and thought presentation in “A Slip-up” and “Creatures of the Earth”

It is striking in McGahern’s style that where speech is presented, the most direct and most character-oriented modes of speech presentation, DS and FDS, dominate while other types of speech presentation are less frequent, as Table 4 illustrates.

speech presentation mode	NV	NRSA	IS	FIS	DS	FDS
percentages	2.44%	1.46%	2.93%	0%	18.05%	5.37%

Table 4: Percentages of tags of speech presentation in “Slip-up”

In “Creatures,” also, the most direct versions occur most frequently, but this time the percentage of tags for FDS surpasses that for DS, as Table 5 illustrates.

speech presentation mode	NV	NRSA	IS	FIS	DS	FDS
percentages	1.29	4.91	2.84	3.10	5.68	10.59

Table 5: Percentages of tags of speech presentation in “Creatures of the Earth”

Despite these differences, the choice of the most character-oriented speech presentation modes in both short stories contributes to the effect of vividness and dramatization and reality. It should be noted, however, that in both “Slip-up” and “Creatures” a considerable number of these “direct” speech presentation instances are of embedded speech. Although the reader seems to be referred to events in the past through embedded speech, the fact that these references frequently are referred to by means of direct speech presentation makes these incidences more immediate rather than simply reported.

Within the discourse mode of thought presentation, the indirect thought presentation categories and Free Indirect Thought (FIT) occur more frequently, especially in “Creatures.” In “Slip-up,” IT and, especially, FIT are relatively prominent (5.37% IT and 4.88% FIT). As regards thought presentation in “Creatures,” FIT is even more prominent: 39 instances, by comparison with 22 of IT, and 112 instances (all types) in total.

thought presentation mode	NI	NT	NRTA	IT	FIT	DT	FDT
percentages	3.90%	1.95%	1.46%	5.37%	4.88%	1.46%	0.00%

Table 6: Percentages of tags of thought presentation in “Slip-up”

Thought presentation mode	NI	NT	NRTA	IT	FIT	DT	FDT
percentages	5.17%	0.00%	5.68%	5.68%	10.08%	0.52%	0.26%

Table 7: Percentages of tags of thought presentation in “Creatures of the Earth”

In “A Slip-up,” the reader is confronted with Michael’s imagination of working a farm and Michael switches between the present time and his imagination in the following stretch already quoted at the beginning of this section:

This year he must move the pit to higher ground. Last winter the rats had come up from the lake – but why had she not called him? Had she no care? Was she so utterly selfish? (p. 87)

In this example, the hyphen indicates the switch from his imagination working the farm to the thought presentation mode of FIT through which his anger at his wife for having forgotten him in front of Tesco’s is expressed. Yet, these thoughts remain part of his mind and are never expressed openly to his wife.

In “Creatures,” Mrs. Waldron’s feelings of loss (her husband’s death and the cat’s disappearance) are expressed in FIT. In the following example, the FIT is characterized by a high proliferation of questions.

Her life with her father and mother had passed. Her life with her husband had now passed. Was her whole life, then, all nothing? Was it just what happened and the memory of those happening, like the old classmate she had once chanced upon in the ship’s restaurant during a Holyhead-Dublin crossing? (p. 326)

The foregrounded status of thought presentation in “Slip-up” is further reinforced by the fact that the tags identified as FIT contain far more words, per tag, than the IT tags do (10 instances comprising 300 words). In contrast, IT is most frequently tagged, but these tags amount to a comparatively small proportion of the story’s size in words (only 3.22%; 11 instances totaling 105 words). A parallel pattern can be observed in “Creatures,” where far more words (16% of the story total) occupy the category FIT than the IT one, although the latter is the second most frequent thought-presentation category.

3.4. Direct Speech in McGahern’s stories: the ‘islanded’ speech exchange

Both DS and FDS show a character’s words and bring with them a further faithfulness claim since they purport to be verbatim reports of the speech act value, the grammatical structure and the words of the utterance as well as its propositional content. Toolan has suggested [2001: 129] “the choice of direct speech reporting is also to accept a scenic slowing of pace, and enhanced focus on the specificity and detail of an interaction, and a greater pressure on the author to make such text redeemingly interesting.” The latter factor may hold a clue to the function of forms of direct speech (free or framed) in McGahern’s stories. As noted above, speech presentation is comparatively scarce in the stories (relative to Semino’s and Short’s norms). It may be that the scarcity in itself is a kind of foregrounding. If

McGahern deploys Direct Speech little more than half as much as other 20th century fiction writers, might it be that the DS in his stories is particularly *charged*, or dramatically and interpersonally significant? In these respects, we tentatively propose, McGahern's use of DS may be distinct from the copious use of DS in typical 20th century fiction to record routine or practical deliberation and relatively everyday forms of multi-party interaction and negotiation. How often, for example, are there in McGahern's stories "set piece" sequences of multiple turns of talk (in bar or restaurant, over dinner, in bed, or in a similar situation of potential extended exchange)? We suggest that these are strikingly rare, and that in his short story style it is the delimited and 'islanded' speech exchange, often comprising between two and four conversational contributions, that is the norm. Matching the reticent, inward-turned characters, speech is spare but carefully considered, intended to leave a mark (on the interlocutor and on the reader).

In "Slip-up," for example, the exchange between Michael and his wife after Michael is found is portrayed in DS and conveys Michael's anger not only at being "disturbed in his imagination working the farm," but also at his wife:

"Why did you leave me?" he asked angrily.
 "Oh don't be mad at me, Michael. I must have forgot when I came out."
 "What time is it now?"
 "Five after three, Michael." Denis was smiling. "You've missed your bottle of Bass, but hop in and I'll run you home." (p. 87)

This is the entirety of an 'island' of Direct Speech, preceded by two-and-a-half pages of narrative and followed by several lines of narrative and an (un-narrated) shift of setting (from the supermarket to their home) before the next two-turn conversational exchange.

In "Creatures", through stretches of embedded FDS the process of ageing and Mr. Waldron's dispassionate attitude to it is contrasted with that of his wife, who feels like a "relic" after her husband's death. Here is the entirety of one of these (few) islanded exchanges:

"We are no longer useful. It is as simple as that."
 "It can't be that simple."
 "Not complicated, then, either. They work with sick people but they are not ill. They are outside and above all that. They have to be. They loom like gods in the eyes of most of these poor creatures. Now that I am sick I simply am no longer part of the necessary lie that works. I have to be shut out. Gods can never appear ill or wounded."
 "You never behaved that way."
 "I like to think I was a little different, but maybe not all that different either. Anyhow..." (p. 321)

We suggest that Direct Speech and Free Indirect Thought, although comparatively infrequent in the stories, have a central role in McGahern's narrative style. Direct speech and Free Direct Speech are two means of presenting to the reader (what purport to be) the characters' real words and emotions; and while FIT is a mixed form, in which the narratorial frame remains in place, it is sometimes yet more able to reveal—in a restrained way—the inner life of the character. This strategy of foregrounding the identified aspects of discourse presentation may lead to the question whether the stories' chiefly exploiting these kinds of discourse presentation reflect what Harmon [1976] has described as a more general preoccupation in Irish fiction with the private and the personal.

4. Embedded narration and embedded discourse presentation

Instances of speech and thought presentation may involve the reporting of further speech or thought embedded within them (and this embedding can in theory recur many times). One character can be reported recalling their own or another's words or thoughts. An example from "Creatures" can serve: here, a stretch of NT (narratorial presentation of thought) is used to introduce an embedded segment of discourse presentation which the reader interprets as Mrs. Waldron's vivid memory:

She [Mrs. Waldron] found herself repeating the sentence long after she had closed the book, seeing elements of her own life and people she knew reflected in it, elements of that life seen and given a moral sweetness that was close to smiling. "Smith told me he's given up reading!" her husband informed her boisterously one evening years ago after he came home from the hospital. "What's so funny about that?" (p. 322)

Here, the narration (again, exploiting a deictic shift) projects the reader back to an indefinite time "years ago." The subsequent direct speech question, without a supporting verb of communication, we infer to be Mrs. Waldron's response to her husband. But the latter half of this extract (along with the few lines of dialogue that follow it) we also understand is a Free Indirect Thought recalling by Mrs. Waldron in the story present, years later and after her husband's death. The embedded segment we know is over when the present-time narration resumes as follows (bold added): "Without reading, she would feel her whole life **now** to be spiritually idle." Mrs. Waldron's withdrawal to this and similar cherished memories seems to make the present more bearable to her. In memory, at least, she revives things she did with her husband long ago; and at the same time through this embedded direct mode of discourse presentation their relationship is vividly characterized for the reader.

Embedded discourse presentation is very prominent in "A Slip-Up" too (16.4% as opposed to 12% in the Semino and Short corpus). There it projects the reader between the text worlds presented: the characters' mental worlds, their memories and the narrated present. In embedded speech presentation, direct discourse presentation categories are the most frequent hosts, but the categories of embedded speech presentation are often those that are at the most indirect end of the scale (such as eNRSA, eIS, and eNV), because they are easier to report than direct categories of the respective scales. In "Slip-up," this distribution is different because most of the embedded tags are direct forms. The effect of such embedding can be further illustrated by this example, in which Agnes recalls her conversation with Denis about Michael when the latter was lost, and then reports that conversation to Michael himself:

"What is it, Agnes?" Denis said. "Have you seen Michael?" I asked. "No." Denis shook his head. "He hasn't been in at all today. We were wondering if he was all right. It's the first time he's not showed up for his bottle of Bass since he had that flu last winter." "He's not showed up for his lunch either and he's always on the dot. What can have happened to him?" I started to cry. (p. 84)

This passage reports Agnes's fully-recalled words with Denis and seems intended also to convey to Michael the sincerity of her concern for him. Thus in the course of Agnes's past-tense telling to Michael of what she did – giving "an account of her conduct" – she embeds a seemingly verbatim present-tense-record of her earlier conversation with Denis. The deictic

shift between the two textual worlds and the excessively detailed reporting (consider, for example, the repeated adverbial *then* and the insertion of *inquit* clauses such as *Denis said* and *I asked*) seem intended to justify her behavior and deflect Michael's complaint (childish, of course) that she had neglected him.

Through the embedding of stretches of discourse presentation the characters' mental words and their attempts to cope with their respective situations of exile, loss and separation, are created. The integration of the past and the imagination is shown in the present. The presentation of embedded stretches as DS in a sense asserts that these are not "just memories". Things past are important to and blended in the narrative present, a present in which the reader also is implicitly invited to participate.

5. The language of humiliation

5.1. The phrase that rankles

Over and over again, McGahern's reporting of direct speech, and characters' recall of that speech thereafter, show his brilliant sensitivity to face, identity, and sense of self-worth, which often has a gendered and sexual dimension. Often it is apparent that his main characters – his male characters at least—are rooted (or imprisoned) in a social world which, rightly or wrongly, they assume to be immensely judgemental. That world is quick to mock and belittle, slow or simply unable to love. We know from his *Memoir* that this was very much the world McGahern's father occupied and projected, but ultimately failed to impose on his son. Nothing is so leadenly expressed of course, or spelt out in these naked terms, in the stories: that is why McGahern's style is an art. Instead what we get in the stories are moments such as this, in "A Slip-up", when it is the pub landlord, Denis, who has driven around the local streets and found old Michael standing outside Tesco's, still waiting to be collected by Agnes:

"What time is it now?"

"Five after three, Michael." Denis was smiling. "You've missed your bottle of Bass, but hop in and I'll run you home." (p. 87)

It wouldn't have happened if we'd kept the farm. At least on the farm we'd be away from people, he thought obstinately as he put the food aside that he should have eaten hours before. He flushed like a child with shame as **he heard again, "Five after three, Michael. You've missed your bottle of Bass, but hop in and I'll run you home," and thought** that's how it goes, you go on as usual every day, and then something happens, and you make a mistake, and you're caught. It was Agnes who at last broke this impossible silence. (p. 87-88, bold added)

What is striking about the material here in bold is that it shows us Michael recalling Denis's words (in fact, hearing it again) *immediately* after the episode has been narrated – in the first three lines of the quoted extract – in the story discourse. Michael recalls the precise words, and then, in indirect thought, reflects on what he sees as their import: that they are public confirmation that he has 'fallen' from the usual standards of normality and respectability. Michael thinks in the same phrase, "as usual", that we noted in our Negation section was used by Agnes at first reassuringly and then with probably innocent but undercutting effect near the close of the story (*the same as usual. Even happier...*). But if you fail to maintain the usual, Michael thinks, "you're caught". Not just 'caught out', but caught, punished, beaten down, as, for example, Sharkey and Lennon would wish Coolcarra Queen had caught the hare (in

“Impossible Things”), or Tommy McHugh suspects Mrs Waldron of trying to catch him (in “Creatures”). These characters’ world is one where discipline and punishment are only just below the surface of ordinary conversation, whether it is about hopping in a car to be run home, or using binoculars to watch sheep or the sea.

Michael recalls Denis’s words verbatim; but the most humiliating and infantilizing of them – unmanning, even – are Denis’s invitation to Michael to *hop in*. *Hopping in* is semantically associated with casual informality, as of a movement involving minimal effort or burden, the slightest imposition or consequence. But that is not how Michael sees things; he cannot not ‘hop in’, but in hopping in he feels he has conceded that he is a dependent, in need of being ‘rescued’. Denis has used the language of carers, and Michael (so recently, in his inner world, the vigorous capable farmer) feels himself submitting to being his elderly patient.

There is often in McGahern this focus on a particular locution, and perhaps a particular word within a brief locution, as the nucleus of some shaming or emasculating moment—quite possibly intended as a moment of informality or banter on the part of the interlocutor. That, at least, is one way of looking at a similar moment in “Impossible Things”, which is similarly repeated in character-recollection within the story text. It comes when Tom Lennon declines James Sharkey’s invitation, after they have been racing the hounds, to have a drink before heading home. Of his wife Tom says:

“I told her I’d be back for the dinner. If I’m in time for the dinner she might have something even better for me afterwards,” Tom Lennon joked defensively. (p. 93)

The text is reasonably explicit that Lennon’s defensiveness is to do with his poor health, in particular his deteriorating heart condition; it is equally clear that he is no longer capable of enjoying “something even better” after dinner. He is clearly as powerless as Michael in “A Slip-up”. Nevertheless, it is Sharkey who, a short time later when drinking whiskey in Charlie’s bar, resentfully recalls Tom’s words. His recall of them is subtly triggered by his observing of the barman surreptitiously taking a drink, and doing so so swiftly and furtively that his disapproving wife will not see: Charlie’s actions, so familiar to Sharkey, are presented as a kind of quick and unsatisfactory marital infidelity. And this, too, foregrounds the theme of sexual intimacy, not least to Sharkey, sensitive about his own lack of sexual partner:

While he [Charlie] waited for the coughing to die, he rearranged bottles on the shelves. The teacher [Sharkey] was so intimate with the subterfuge that he might as well have taken part in the act of love. “If I’m home in time for the dinner she might have something even better for me afterwards,” he remembered with resentment. (p. 94)

5.2. Vraisemblable textual detail and psychosexual significance: the case of the empty shopping bag

In “A Slip-up”, why does Michael carry an empty shopping bag, and why is it repeatedly mentioned in the narration? We suggest that answers to these questions point to another respect in which McGahern is a master storyteller: he is able to combine the said and the implied, the ‘seemingly inconsequential’ narrative detail with deep implications about characters’ assumptions as to ‘how to live as usual, so as not to be caught’, in subtle ways.

But first let us establish that there is something puzzling about Michael’s shopping bag. To begin with, it is repeatedly mentioned: seven times in all, often preceded by the adjective *empty*. The commonest phrasing is *Michael...with the empty shopping bag*, so that it becomes in the story his most distinguishing feature. Why is Michael carrying a shopping bag at all? In

our discussions of this point, it was suggested that the empty shopping bag was vaguely symbolic of the scrotum, and of Michael's impotence. This might seem fanciful but for the fact that at the very point in the story when Michael is 'rescued' by Agnes and Denis, his "impotent rage" is mentioned, and this is interrupted by the capable Denis blowing his "horn":

It was in this impotent rage that he heard the horn blow. Denis was there and Agnes was in the car. He went towards them with the empty shopping bag. (p. 87)

We also believe there is a powerful verisimilar motivation for Michael's carrying of the shopping bag, on the couple's daily visits to Tesco's. But to make the purpose clear, it is worth clarifying what the text might allow us to assume. The reader seems allowed to assume that on an ordinary day Agnes would leave Tesco's with all her shopping bagged up in those thin plastic carrier bags that, at least at the time when the story is set, UK supermarkets gave out free. Agnes would then collect Michael, walk him to the pub, leave him there, take the shopping home, put it away, and have his lunch ready by the time he got back from the pub. So what purpose is there for Michael's empty shopping bag?

We suggest that this circumstantial detail is a brilliant (brilliant also because left narratively unexplained) observed detail about certain notions of propriety and respectability within a certain social class of the time McGahern was writing about. That social group depicted are perhaps working class and of Irish origin, but the behaviour probably extends wider than this. People of that class and at that time – especially someone as hypersensitive about 'what people will think (of me/us)' as Michael – did not carry their shopping home in the 'vulgar' plastic bags provided by the supermarket, which were typically semi-transparent so that the neighbours could see just what sort of cornflakes and bacon you had bought. We speculate that (McGahern conceived that) the couple's routine would be for Agnes to bring the Tesco bags of shopping out of the supermarket, their contents then to be transferred to Michael's discreet all-concealing bag, this to be carried by him as far as the pub.

6. Narrative embedding by analeptic projection

One thing we can say, of this story and of quite a few McGahern stories, is that orthodox narrative prospecting (the reader's mindfulness, in the course of reading, of what seems likely to happen next, and finally) is not a foremost consideration. "Impossible Things" is quite retrospective, with low narrative dynamism. Here, some kinds of suspense are banished, and some kinds of closure are announced, in the very first sentence:

They were out coursing on Sunday **a last time** together but they did not know it, the two friends, James Sharkey and Tom Lennon, a teacher and an agricultural instructor. (p. 90, bold added)

So the reader may infer that an elegiac farewell, the negotiation of a transition or passing, is more centrally the theme. Not *that* things are going to change (that is 'pre-announced'), but how one or more people (such as Sharkey) are going to cope with the change: that is the story theme. As much in fact could be said about "Creatures": Mrs Waldron's husband has died, so that transition has happened (and in its wake, smaller changes such as the likely departure into coupledom of her daughter Eileen, like her other children, is reported as imminent). What is to be narrated is how Mrs Waldron will negotiate this fading of the light (as the story puts things).

There is a simple grammatical clue in this McGahern story that suggests it will be elegiac and retrospective as much as it will be driven forward, i.e. a clue that it will be low in narrativity: the frequency of past perfect reporting, effecting analepses to earlier times and events than the narrative present. Here is a typical instance from “Creatures”, about Mrs Waldron’s beloved cat, Fats:

She had started to hunt again and had brought mice and small birds, even a frog, into the bedroom through the partially open window as she had done in Castlebar when she was young. (p. 326)

As is well recognised, there is no requirement that for consistency the past perfect must be continually marked in a narrative analepsis (where simple past is used for the story present): more often there is a return to use of the simple past, but on the understanding that the entire narrated passage introduced by a distant past marker (i.e. auxiliary *had*) refers to that distant past occasion. Even so, the item *had* – which admittedly will sometimes be a main verb, not an auxiliary – occurs 71 times in “Creatures”, comprising 1.2% of the text, twice as frequent here as it is in the British National Corpus sample of imaginative writing and the British Books section of the Cobuild Bank of English (both frequencies are close to 0.6%). This is some quantitative indication of a strongly analeptic or retrospective tendency (low narrative dynamism) in this story. The frequency of *had* is elevated also, but to a lesser degree, in “A Slip Up” (at 0.91%); while that in “Impossible Things” is close to the reference norm, at 0.54%.

7. Corpus stylistic analysis of “Creatures of the Earth”

For several of the following sections, we will particularly use the text-processing software suites called WordSmith Tools and Wmatrix, both of which are becoming widely-used by stylisticians to make both preliminary and more probing lexical and semantic searches of literary texts. WordSmith Tools [Scott 2004] enable the text-analyst to generate word-frequency lists; calculate a text’s keywords; generate its word clusters (also known as n-grams or lexical bundles); and produce a concordance for any word in the target text. Wmatrix [Rayson 2003, 2008] does some of the same tasks, and also offers an automatic semantic analysis of present-day (and historical) English texts (spoken and written), calculates key semantic domains, and provides a part-of-speech tag of every lexical item or multi-word expression (with 97% accuracy). The semantic tagging assigns a semantic tag to every word of the text (with a claimed 92% accuracy), there being 21 discourse fields and approximately 200 semantic categories.

7.1. “Creatures of the Earth”: a synopsis

One of the advantages of taking a corpus-based approach to stylistic analysis is that the results of a corpus analysis can be used to test an initial intuitive response to a text. For this reason it will be useful to provide a brief summary of “Creatures of the Earth” and some of our initial reactions to it.

“Creatures of the Earth” is a strange story that focuses on a character called Mrs Waldron. After her husband’s death, she and her daughter Eileen move to their summer cottage, having sold Mr Waldron’s cattle and horses. The only thing they take with them is their much-loved cat, Fats. Mrs Waldron begins taking walks by the harbour, where she meets Tommy McHugh, a man with five grown-up children who spends his time watching sheep.

Tommy has a collie dog that Mrs Waldron is very fond of, but her attitude towards Tommy himself begins to change when he starts mistreating the dog. One day, while Mrs Waldron is talking to Tommy, two young men, Murphy and Heslin, on an impulse take her cat, torture it and leave it to die. Mrs Waldron is overcome with grief, and cannot help but speak abruptly to Tommy. Tommy then tells his collie that Mrs Waldron is “on her way out”, apparently secure in the knowledge that “they alone among all the creatures of the earth would never have to go that way.” An initial intuitive reaction to the story is that a sense of sadness pervades the text world. There is a wistful tone to the storytelling and an overriding sense that unhappiness is a key part of each character’s life. The analysis that follows is intended to uncover some of the textual sources of these initial responses.

7.2. Key semantic domains

What is important in “Creatures”? Wmatrix can be used to identify the story’s main semantic domains, i.e. the semantic domains to which more of the story’s words belong, by comparison with a ‘normal’ frequency, in a comparable text, of words from all the various semantic domains of English vocabulary. Identifying a text’s prominent or disproportionately frequent semantic domains in this way is inevitably a matter of making comparison. In all the calculations below, the sample of texts used to enable such comparing, usually known as the ‘reference corpus’, was the 226,000-word sample of ‘imaginative literature’ taken from the British National Corpus, this sample being one of the standard options already loaded into the Wmatrix software. Our interest in the disproportionately-present semantic domains of “Creatures” lies in the possibility that an identification of the key semantic domains might help us to identify important themes or issues in the story. In Table 8 below, the top fourteen semantic domains, in order of textual prominence, are listed (column 3), preceded by a simple ranking (column 1). The log-likelihood score of the domain’s keyness can be found in column 2. A log-likelihood score of 15.13 and over indicates 99.99% confidence of statistical significance ($p < 0.0001$ d.f.). Example words from the story can be found in the fourth column. In effect the Table tells us, for example, that the software judges that the semantic domain GEOGRAPHICAL TERMS is exceptionally prominent in the story, and does so on the grounds that words such as *tide, island, sea* etc. are relatively frequent in the text.

No.	LL	Domain	Examples
1	96.01	Living creatures: animals, birds, etc.	<i>cat, sheep, fish, shark, trout, collie</i>
2	73.64	Geographical terms	<i>tide, island, sea, stream, bay, earth</i>
3	54.64	Grammatical bin	<i>the, and, to, a, of, in, had, on</i>
4	53.47	Alive	<i>life, lives</i>
5	51.24	Light	<i>light</i>
6	51.24	Degree	<i>as</i>
7	43.64	Sailing, swimming, etc.	<i>boats, harbour, oars, boat, pier</i>
8	30.67	Time: General	<i>ever</i>
9	24.63	Substances and materials: Liquid	<i>water, froth, tar, wet, oil, drop</i>
10	19.22	Architecture, houses and buildings	<i>cottage, house, hut, shelter</i>
11	18.82	Quantities: little	<i>single, empty</i>
12	18.29	Substances and materials: Solid	<i>canvas, sand, fur, leather, plastic</i>
13	15.27	Long, tall and wide	<i>high, long, wide, deep, thick</i>

Table 8: Key Semantic Domains in “Creatures”

Before going further, and in the interests of cross-story comparison, we show how the above tendencies compare with the semantic prominences in “Impossible Things” and “A Slip-up”, again using the BNC Sampler of Written Imaginative Prose as reference corpus.

No.	LL	Domain	Examples
1	116.14	Education in general	<i>teacher, instructor, school, exam</i>
2	66.28	Unmatched	<i>you, that, i, no, if, what, it</i>
3	30.80	Degree	<i>as</i>
4	25.85	Clothes and personal belongings	<i>hat, wear, wore, towel, cap</i>
5	23.10	Light	<i>glimmer, lighter, light</i>
6	19.43	Weak	<i>frail, vulnerable, weak, weakly</i>
7	17.62	Grammatical bin	<i>the, and, to, a, of, in, as, for</i>
8	17.55	Living creatures: animals, birds etc.	<i>hare, hounds, hares, fawn, mongrel, horse, paws</i>
9	16.13	Competitive	<i>raced, racing</i>
10	15.40	Darkness	<i>dark</i>
11	15.37	Time: beginning	<i>permanent, eternal</i>
12	14.21	Drinks and alcohol	<i>whiskey, bar</i>
13	13.59	Substances and materials: liquid	<i>water, oil</i>

Table 9: Key Semantic Domains in “Impossible Things”

No.	LL	Domain	Examples
1	58.92	Plants	<i>garden, hedges, stalks, thorns</i>
2	56.79	Farming & Horticulture	<i>farm, fields, field,</i>
3	36.59	Light	<i>lights, light</i>
4	34.89	Quantities: little	<i>empty, single</i>
5	26.25	Unemployed	<i>retired, retiring</i>
6	23.98	Drinks and alcohol	<i>drank, off-licence, saloon, brandy, drink</i>
7	21.29	Geographical terms	<i>lakes, lake, pool, earth, stream</i>
8	19.44	Grammatical bin	<i>the, and, to, of, in, a, with, when</i>
9	18.39	Objects generally	<i>bottle, barbed wire, strands</i>
10	18.30	Darkness	<i>dark</i>
11	14.12	Religion and the supernatural	<i>christmas</i>
12	13.02	Evaluation: inaccurate	<i>missed, slip-up</i>
13	11.76	Time: period	<i>days, minutes, day, years, waited</i>

Table 10: Key Semantic Domains in “A Slip-up”

Returning now to “Creatures”, we will first examine some of the stylistically interesting key semantic domains, before looking at the top key semantic domain of LIVING CREATURES.

A key domain analysis can thus start to account for what we view as the important themes in a story. Furthermore, such an analysis can also provide a lexical underpinning of the feelings and emotions we might have as we read a story. For example, *Creatures of the Earth* conveys a profound sense of wistfulness and sadness. Misery is another emotion that seems common in the text world, and examining the content of the key semantic domains of the story can give an insight into where these emotions are based, textually.

For instance, the following concordance lines (in ‘Key Word in Context’ format (often abbreviated to KWIC: the node word of particular interest is highlighted in the middle of the line, flanked by its co-text) make up the TIME: GENERAL domain:

the power and beauty of the ocean , **ever** changing . What did he see there? A
never tired or dispirited . Love is **ever** watchful and lively and at ease . Th
t , Mrs Waldron was more eager than **ever** to get back to Achill . For the time
ng collie who cowered now more than **ever** when approached . This changed her m
r , and she was beginning to regret **ever** having come to know him . While Mrs
 . " Was her mind at ease ? Love was **ever** watchful . But was there a final goi

Here, the node word *ever* appears to evoke a sense of wistful reflection. *Ever* occurs in reference to nothing staying the same. Related to this, a sense of sadness is perhaps evoked by the content of the QUANTITIES: LITTLE domain:

. She went by the harbour . It was **empty** now of boats except for four old cu
from the summit and was completely **empty** . The tide was about to turn , and
ling back underneath the froth . A **single** man followed them out and searched
he flesh was the shark 's tail : a **single** flick would make match-wood of the
uld come in during the course of a **single** evening . Murphy and Heslin watched

There is little sense of positivity in this domain and this seems to tie in with the story’s unhappy mood of emptiness and solitariness. What is also interesting are the presuppositions inherent in the words that constitute this semantic domain. Using the word *single*, for example, is not necessary (cf. *a man*, *a flick* and *an evening*) but by incorporating this modifying adjective into the noun phrase McGahern draws attention to solitariness. By the same token, the use of ‘empty’ goes so far as to specify a lack.

This negative sense is also to be found in the SUBSTANCES AND MATERIALS: LIQUID domain. This domain exhibits what Louw [1993] would term a negative *semantic prosody*. Semantic prosody refers to the habitual semantic associations that a word may have, and Louw [1993] attributes the term to John Sinclair. Hunston [2007] criticises the concept on the grounds that the attitudinal meaning of a word may depend on the point of view of the analyst, and suggests that *semantic prosody* as a term is restricted to “the discourse function of a unit of meaning” [Hunston 2007: 266]. In reference to attitudinal meaning, she suggests that *semantic preference* may be a more appropriate term. Whatever terminology we choose, it is clear that the liquids in the story are firmly associated with negativity, as indicated by the concordance lines below:

In wild , **wet** January weather , two months after
is shoulder whenever the grass was **wet** . All through his final illness the
looked gravely down on the surging **water** of the Sound . The cottage was by a
've not been drinking ? " " Not a **drop** . But I intend to have a stiff drin
the harbour they were scraping and **tarring** the boats . A man was lovingly meas
ering it with a boiling mixture of **tar** and pitch from a tin jug . She love

She loved the smell of the boiling **tar** in the sea air . There was a crazy
 ieved in the healing properties of **tar** , and each summer he tarred his ten
 erties of tar , and each summer he **tarred** his ten children from head to toe .
 n , and they walked far out to the **water** 's edge , a white froth marking the
 out to the water 's edge , a white **froth** marking the tideline , a gentle , d
 ine , a gentle , dirty backwash of **water** and sand curling back underneath th
 d sand curling back underneath the **froth** . A single man followed them out an
 ed them out and searched along the **froth** until he found a green plastic oil
 oth until he found a green plastic **oil** can which marked a set line . He th
 hut and carried upside down to the **water** . There were four men to each curra
 with eight legs advancing into the **water** . There they floated the boats and
 e as they bobbed listlessly on the **water** , the men resting on their oars wit
 e air as it was flung out over the **water** . She had to get away quickly . " W

We can note, for example, that January weather is wet when Mrs Waldron shuts up the house and leaves it after her husband has died; the black cat looks “gravely down on the surging water of the Sound” (this is especially significant when we consider that the cat ends up getting drowned); the tar is a “boiling mixture” and the following reference is to a man tarring “his ten children”.

In stark contrast to the SUBSTANCES AND MATERIALS: LIQUID domain is SUBSTANCES AND MATERIALS: SOLID. The node words that make up this domain are highlighted in the concordance lines below:

he bed , burying her face in the **fur** , and left the darkened room to t
 he traditional way , with a blue **stone** slate roof and a small porch in f
 ditional way , with a blue stone **slate** roof and a small porch in front .
 st the storms . There were a few **wooden** crayfish creels along the short p
 s lovingly measuring a square of **calico** over weakened timbers before cove
 efore covering it with a boiling **mixture** of tar and pitch from a tin jug .
 mixture of tar and pitch from a **tin** jug . She loved the smell of the
 a thick jersey of unwashed grey **wool** with a worn black suit and a clot
 and turned on the big square of **gravel** . Instead of coming straight into
 rring as the cat curled into the **eiderdown** , declaring to all her own approv
 ving hay . There was much broken **glass** along the roads . Eileen had take
 their throats so that the light **cotton** floated out behind them in the oc
 ransistor . Heslin had a large , **canvas** bag slung from his shoulder in wh
 went towards them and rubbed her **fur** against the bars of the gate . As
 ng hands and thrust her into the **canvas** bag . The cat alternately tore an
 ssively in red helmets and black **leather** , a blue insignia painted on the
 en the cars and the strand . The **sand** was as white and unspoiled as it
 le , dirty backwash of water and **sand** curling back underneath the froth
 the froth until he found a green **plastic** oil can which marked a set line .
 , freshly baiting each one with **sand** eels taken from a red plastic buc
 with sand eels taken from a red **plastic** bucket . His catch was small , th
 attracted by the cries from the **canvas** bag , but he did n't appear to no
 't appear to notice . Throwing a **metal** weight on the end of the line far

Rayson [2008] notes that Wmatrix is particularly useful for generating candidate research questions, and in the above two concordances we see a clear indication of this. It is interesting to note that materiality is such a strong element of this story and we might well ask what the

function of liquids and solids is in this story. A full answer to this question is beyond the scope of the present paper, though we might note that liquids and solids are conventional opposites. In a study of opposition in literary contexts, Jeffries [2010] suggests that conventional oppositions are common in novels and that such devices are often used to “set up the oppositions which will be relevant to the narrative to follow” [2009: 77]. From this we might note the role that liquids play in generating much of the negativity in the story, and how this is often connected to the items that appear in the SOLIDS concordance. The cat, for example, is thrust into a canvas bag and drowned in water.

Of all the semantic fields in the story, however, it is LIVING CREATURES that emerges by a clear margin as the most key semantic domain. Below we list a sample of twenty unconnected lines from the story, in which an item from this top semantic domain occurs:

reluctance it was agreed that the **horses** and the few cattle that had been t
 greed that the horses and the few **cattle** that had been their father 's main
 not like the idea at first of his **horses** being sold , but had to admit that
 took was an old , trusting black **cat** they were all very attached to . T
 all very attached to . The black **cat** had four white paws and a white st
 to . The black cat had four white **paws** and a white star on her forehead a
 called Fats . In the evenings the **cat** used to wait for the surgeon 's ca
 nt over the fields to look at the **cattle** or horses the cat went with him ,
 e fields to look at the cattle or **horses** the cat went with him , racing ahe
 look at the cattle or horses the **cat** went with him , racing ahead and c
 All through his final illness the **cat** slept at the foot of his bed . Whe
 in the eyes of most of these poor **creatures** . Now that I am sick I simply am n
 n the days ahead . She lifted the **cat** from the foot of the bed , burying
 s Waldron said as she stroked the **cat** stretched like a lion on the dashb
 stroked the cat stretched like a **lion** on the dashboard of the car . The
 dashboard of the car . The black **cat** suddenly yawned , rose to her feet
 aldron tidied the house , fed the **cat** in the shelter of the porch , watc
 storms . There were a few wooden **crayfish** creels along the short pier wall a
 she could choose between several **sheep** paths through the heather , but ge
 their kitchen gardens , spreading **manure** and seaweed , shovelling the rich
 the colours you watch or the sea **birds** or just the ocean itself ? " " I '
 ike that . I 'd be watching those **sheep** over there . " He gestured towards
 rehand grew into clear shapes . " **Sheep** are very stupid animals , " he con

There is clearly an underpinning, in the lexical evidence, to this semantic categorization. What we notice here is that, with one exception, (‘most of these poor creatures’), the words that make up this key domain refer to animals (as opposed, say, to the use of *creatures* to refer to humans). As we will argue below, this overwhelming focus on animals is likely to lead the reader to interpret the word *creatures* as characterising humans as animalistic.

7.3. Keywords

In addition to analysing key semantic domains, we can use WordSmith Tools’ Keyword function to identify the story’s top keywords, i.e. the words which are disproportionately frequent in the story by comparison with a suitable reference corpus such as the BNC Imaginative Literature sample. Again, for ease of subsequent reference, we list below not only the top keywords in “Creatures”, but also those in “Slip-up” and in “Impossible Things”.

Top keywords in “Creatures” (using BNC imag lit sample): *cat, Eileen, Heslin, Murphy, Castlebar, Mrs Waldron, the ocean, Waldron, island, sea, the, they, Tommy McHugh, strand, cottage, tide, boats, stools, she, stream, collie, sand, harbour*

Top keywords in “Creatures” (using a half-million word corpus of modern fiction as reference corpus): *cat, Waldron, Heslin, Eileen, Murphy, Castlebar, cottage, boats, ocean, tide, McHugh, they, collie, stools, the, Tommy*

Top keywords in “Slip-up”: *Agnes, Denis, he’d, n’t, Tesco’s, Michael, Bass, he, shopping bag, we’e I’ll, farm, bottle, lake, lakes, retired, when, royal*

Top keywords in “Impossible Things”: *teacher, Charlie, Tom Lennon, the, hat, whiskey, that, instructor, he, hounds, Sunday, hare, fawn, exam*

In all these data-manipulations there is a danger of drowning in the detail, so we want first to emphasize that in “Creatures” the first positive key word that is not a proper noun is a noun that belongs to a semantic field (LIVING CREATURES) already identified as key, and that word is *cat*. For that reason alone, we would argue that the multiple uses of *cat* (the phrases in which it collocates, any tendencies in its semantic import, any co-referential chain in which it participates) especially merit further examination. Incidentally we note that using a different reference corpus than the BNC imaginative lit sample will yield a slightly different group and ordering of the story’s keywords, but both calculations confirm *cat* as far and away the top keyword.

If we now look at how the word *cat* is used in the story, a number of interesting issues arise. The cat is only referred to by its name four times: once by the narrator when it is introduced into the story (“The black cat had four white paws and a white star on her forehead and was called Fats”), and three times in the direct speech of Mrs Waldron and Eileen (““Did anything happen to Fats while I was away?” Eileen asked”, “Mrs Waldron said, ‘Fats won’t come back now’”, and “Fats marked thirteen years of intense happiness”). All other narratorial references to the animal use the definite noun phrase *the * cat* (the asterisk is a ‘wildcard’ which tells WordSmith to extract all instances of the noun phrase *the cat*, including those which incorporate pre-modifying adjectives before the head noun). This might be said to reflect the external point of view of the narrator, which contrasts with the psychological closeness that Mrs Waldron and Eileen feel towards the cat. It is also perhaps ironic that that cat tends not to be referred to by name, considering its pivotal role in the story. These intuitions can be verified by examining concordances of *the *cat*, to see how the phrase is used in the story. Below are all such instances of the phrase, along with indicators (underlined) of what Louw [1993] would term its semantic prosody:

They counted back the years that **the cat** had been part of their lives. She had been " Eileen asked suddenly, missing the cat for the first time and anxious to change the excitement of Eileen's return, **the cat** was forgotten. The presents she brought - a rphy replied. Mrs Waldron missed the cat as soon as she came through the gate, so video of what happened to **the fukken cat**?" Murphy replied. Mrs Waldron missed the cat ut they weren't able to pick out **the cat** being tossed about on any of the low waves. leaving the beach. By then **the black cat**, through drowning or struggling or pure and seemed to notice **the struggling cat**. As he approached, Murphy and Heslin turned ttles of beer. Behind them **the black cat** struggled against the incoming tide. An ore she could claw herself free. **The cat** shot away but was held by the line and rock.

into the bag Murphy still held. **The cat** cried, then went still, and he searched about the ocean. They descended quickly, **the cat** crying and struggling in the bag. An ugly, passed the bar. "Not with **the bloody cat**." "What'll you do with it?" "I'm not sure. thrust her into the canvas bag. **The cat** alternately tore and struggled, or cried never rose before midday. **The black cat** was waiting between the gate and escallonias nything, and after feeding **the black cat** she cleaned the entire cottage. Then she went us licking, then loud purring as **the cat** curled into the eiderdown, declaring to all d to do on his return from work. **The cat**, at least, seemed to have taken on a new ul and lively and at ease. **The black cat** was waiting for her return to the cottage. rs Waldron tidied the house, fed **the cat** in the shelter of the porch, watching her the dashboard of the car. **The black cat** suddenly yawned, rose to her feet and looked Mrs Waldron said as she stroked **the cat** stretched like a lion on the dashboard of the ce in the days ahead. She lifted **the cat** from the foot of the bed, burying her face in t. All through his final illness **the cat** slept at the foot of his bed. Whenever Mrs to look at the cattle or horses **the cat** went with him, racing ahead and crying to be was called Fats. In the evenings **the cat** used to wait for the surgeon's car to come were all very attached to. **The black cat** had four white paws and a white star on her

What is apparent from the above concordance is that the phrase *the * cat* has a strong attitudinal association with cruelty (as a result of the torture it suffers) and sadness (as a result of the feelings of absence it inspires, its association with Mr Waldron's illness and its waiting for Mrs Waldron). The semantic prosody of cruelty is seen particularly when we consider what the cat *does* in the story; i.e. what dynamic verbs it is associated with:

the black cat struggled against the incoming tide

The cat shot away

The cat cried

The cat alternately tore and struggled, or cried plaintively

The black cat was waiting between the gate

The cat curled into the eiderdown

The black cat was waiting for her return to the cottage

The black cat suddenly yawned, rose to her feet and looked gravely down

All through his final illness **the cat** slept at the foot of his bed

the cat went with him, racing ahead and crying to be lifted on to his shoulder

the cat used to wait for the surgeon's car

What we can notice here is that the cat is doing things in response to other events, rather than of its own volition. It is reacting to unpleasant and cruel things that are done to it and even those actions that seem more positive (*curling* and *sleeping*, for example) are carried out in the context of unpleasant or sad events (Mr Waldron dying, for example).

What, then, is the significance of all this for the story as a whole and how might we interpret these findings with regard to McGahern's artistry? What is apparent in this fairly brief analysis is that the cat plays a central role in the story and is a focal point for the unpleasant events that happen. It is also the case that the cat reacts and responds to unpleasant events rather than being the cause of them. In this respect we might see a discoursal parallelism with the character of Mrs Waldron. She too reacts and responds to unpleasant events rather than being a direct cause of them. Unpleasant things happen to her as opposed to her being the instigator of unpleasant events. This discoursal parallelism is reinforced by the fact that we are arguably pushed to understand the title word *creatures* to characterise humans as animals, since all other references within this key semantic domain are to non-human

animals. In such a conceptualisation there is no distinction between the two. This takes us back to the first key semantic domain of the story: LIVING CREATURES. Given that *creatures* is the head word of the title noun phrase it would seem appropriate to look at its usage in the story. What we find is that *creatures* appears just twice: once at the beginning of the story and once at the end. In the first instance of its use, Mr and Mrs Waldron are discussing why Mr Waldron's colleagues have been avoiding him since he became ill. Mr Waldron, a doctor, speaks first:

“We are no longer useful. It is as simple as that.”

“It can't be that simple.”

“Not complicated, then, either. They work with sick people but they are not ill. They are outside and above all that. They have to be. They loom like gods in the eyes of most of these poor creatures. Now that I am sick I simply am no longer part of the necessary lie that works. I have to be shut out. Gods can never appear ill or wounded.” (p. 321)

Here, *creatures* is used to refer to sick people and appears to contrast with *gods*, the opposition being triggered by the presupposition inherent in the line “Gods can never appear ill or wounded.” The second and final use of the word *creatures* occurs in the last paragraph of the novel, where Tommy McHugh is talking to his collie and delivering his opinion concerning Mrs Waldron:

“[...] Let me tell it to you for now and for ever and for world without end, Amen, deliver us, lad, that yon old bird is on her sweet effing way out,” he declared to the absent collie in a voice that sang out that they alone among all the creatures of the earth would never have to go that way. (p. 335)

The fact that the word *creatures* appears, after the title, only at the beginning and end of the story foregrounds it. The word is further foregrounded by the fact that, of the words in the story from the semantic domain of LIVING CREATURES, it is the only one that refers to humans. Furthermore, we might note that there is a clear negative semantic prosody associated with the other lexical items in this category that imbues *creatures* with the same negative associations (note, for example, the references to “the few **cattle, horses** being sold, All through his final illness the **cat** slept, few wooden **crayfish** creels, **Sheep** are very stupid animals”, etc.). McGahern's skill appears to have been to control these connections, even if unconsciously, thereby creating a parallel between the humans in the story and the dumb creatures of the earth. Etymologically and semantically, to be a creature is also to be mortal, and part of what is absurdly uncharitable about Tommy McHugh is that he alone fantasizes that he is not similarly mortal. There may be a link here with the topics of face/humiliation and judgementalism discussed earlier; and, especially in the uses of *few* here, also with the negation topic which we began with. There is implicit semantic negation (‘not many’) in the phrases using words from the LIVING CREATURE domain such as *the few cattle* and *a few wooden crayfish creels*: compare *several cattle*, *several crayfish creels*.

8. Reader-immersion in the story situation

In this final section we draw in part on features of McGahern's style noted earlier, but now in relation to how the texture of his writing enables the experience that some readers report, of feeling powerfully ‘immersed’ in his story situations (and feeling, *inter alia*, the

“strange ache in the heart” that we reported from O’Connor in our opening paragraph). We believe that a precondition for emotional reader-immersion is that the narrative text creates a credible scene, a believable position in the story world. This in turn is achieved and relayed to the reader, in part, by the language of volitive modality and evaluative mental reaction: disclosures to the reader of what a sympathetic character wishes, wants, laments, desires, fears, is enraged by, and so on. These are among the standard linguistic means of disclosing the preoccupations of a projected consciousness. Immersion or engagement is a matter of drawing the reader into empathy or sympathy with a depicted character, achieved by furnishing the textual means with which the reader can ‘see into’ or see along with that character’s imagined consciousness, and this is why consciousness-projection via desire modality (*will, would, wanted to, hated to, gladly*) and mental process verbs of evaluative reaction (*like, hate, fear, admire, resent, etc.*) are important default or canonical contributors to the establishing of reader involvement. Different stories of course use different forms, and as soon as standard or congruent resources emerge, there is some pressure for writers to devise more indirect or oblique means of expressing emotional heightening.

In “Creatures”, we propose that the most emotionally moving (distressing, chilling) moments are those during which we witness the sadistic drowning of Fats by the two young men and – perhaps even more shocking – the abrupt disclosure by Tommy McHugh that he has tired of his dog’s lack of discipline and thrown him over the cliff to his death. When Tommy tells Mrs Waldron this the narrative reports:

She heard and didn’t hear. She could see the petrified black-and-white shape blur in the air as it was flung out over the water. She had to get away quickly.

“Well. I’m glad to see you too,” she said as she started to move away. (p. 334-335)

Here, the positive and negative polarity (as discussed in section 2) applied to the character’s reported mental processing of Tommy’s words (*she heard and didn’t hear*) is powerfully emotionally engaging of the reader. Here too is a modalized mental process, in the affirmative (*she could see*) where we understand that she did not literally see, but that this is so shocking an imagined scene to her that it is made real or visible. And what Tommy’s words do to Mrs Waldron, we hypothesize, this passage’s words do, in the way of emotional arrest, to the reader. This brief episode ends with conflicting volitive modalities, quite as contradictory as the hearing and not hearing in the first sentence: Mrs Waldron says she is *glad* to see Tommy, but the narration more truthfully reports she *had to* get away quickly.

In “A Slip-up” the emotional high-point, we suggest, comes in the paragraphs towards the close where Michael, ashamed of his lapse, suspects that the pub regulars’ unusually warm welcome (discussed in section 2 above) is only masking their pleasure at his humiliation. That suspicion of their hostile pleasure is articulated in a passage that is too formal to be Free Indirect Thought but clearly narrates the grotesquely disproportionate comparison that has come to Michael’s mind:

All the people were elated too on the small farms around the lakes for weeks after Fraser Woods had tried to hang himself from a branch of an apple tree in his garden, the unconcealed excitement in their voices as they said, “Isn’t it terrible what happened to poor Fraser?” and the lust on their faces as they waited for their excitement to be mirrored. (p. 89)

What is the key stylistic marker of emotion here? Using Wmatrix to classify the semantic domains invoked in this sentence, one of the most prominent is reflected in the two

occurrences of *excitement*, classified as instances as category X5.2+, which covers the meanings ‘interested/ excited/ energetic’. Arguably two more words in the sentence fall into the same semantic domain, even though Wmatrix assigns them to other tagsets: *elated* and *lust*. The excitement, elation, or lust of the farming people at the news that Fraser Woods tried to hang himself is the dominant *reported* emotion. It hardly needs saying that these are distasteful and perverted emotions, and imply a twisted mentality in Michael himself. We would suspect that readers do not empathize with Michael at this point, but rather find these lines disturbing; so the represented emotions, arguably, prompt strong but contrasting feelings (e.g. of revulsion) in the reader. But what guides the reader *towards* a secret sharing of Michael’s emotions before a reconsideration of their content prompts our rejection of them are the verbal markers of mental reaction that fall somewhere between desire and evaluation. And importantly, these mental processes are linked to at least implicit projected propositions: the people are not excited and elated intransitively, but excited/elated/lusting *that* Fraser Woods has tried to kill himself.

The mention of Wmatrix’s semantic tagging of the ‘high-emotion-associated’ lexis in a text prompts further questions as to whether automated text-mining and –analyses may be useful more generally here. Turning to our third McGahern story, “Impossible Things”, can a semantic text-parser help to highlight the lexis most instrumental in emotion-generation?

Among the categories in Wmatrix’s comprehensive array of semantic tags, the super-category X2 covers all ‘Mental actions and processes’; since this embraces words to do with learning, understanding, and expecting (or not), this on its own may be rather too indiscriminate for the analyst most interested in emotion-implicating mental reactions. One of the sub-categories is X2.1 (covering ‘thought, belief’), which captures nouns or verbs such as *think, believe, regard, imagine, feel, suppose, impression, conviction, judgement, consider, guess, find*. In “Impossible Things”, much the most prominent item falling into the X2.1 category is *felt* (it is 10 of the text’s instances that are automatically allocated to this category, with *thinking*, occurring 5 times, as next most frequent). A further reason for focussing on instances of *felt* is its relative prominence among all the text’s past tense action verbs. Wmatrix can automatically extract and count these. There are 239 in the text; unsurprisingly, *said* is most frequent (27 instances), but interestingly *felt* is next most frequent, occurring 10 times and featuring more often than such standard narrative verbs as *went, took, asked, began, wore, watched, stood, and saw*.

A close look at how *felt* is used in “Impossible Things” reveals that it is prominent in all three passages that one might propose as the story’s most emotional scenes: where James Sharkey tests to destruction Cathleen O’Neill’s commitment to him; where he acts as barber to his friend Tom Lennon; and finally when he takes possession of Tom’s greyhound and his mind races with “impossible things”. Space limitations prevent a closer study of the narration using *felt* in the first of these scenes – where we encounter sentences like “As she passed through the gate he felt a tearing that broke as an inaudible cry” and “He felt his whole life like a stone on the edge of a boat out on water”.

In the later two scenes, uses of *felt* occur in a single, long and involved sentence, crucial to the story’s disclosure of James Sharkey’s most private self. The two sentences are at the heart of scenes which constitute the mid-point and the end-point of the action and progression. The first of these is the long sentence describing Sharkey cutting his old friend’s hair, in preparation for the latter’s examination. Here and below, instances of *felt* are highlighted in bold:

He [Tom Lennon] wanted a haircut, and that night, as the teacher wrapped the towel round the instructor’s neck and took the bright clippers out of their pale-green cardboard box, adjusting the combs, and started to clip, the black hair

dribbling down on the towel, he **felt** for the first time ever a mad desire to remove his hat and stand bareheaded in the room, as if for the first time in years he **felt** himself in the presence of something sacred. (p. 101)

The second sentence is even longer and more striking, and is spontaneously recognized by many readers as the climax of the story. It is its penultimate sentence, reproduced here with the final one, so that the contrasting rhythm of the two, the jointly created cadence, can be noted:

As he petted her down, gripping her neck, bringing his own face down to hers, thinking how he had come by her, he **felt** the same rush of feeling as he had **felt** when he watched the locks of hair fall on to the towel round the neck in the room; but instead of prayer he now **felt** a wild longing to throw his hat away and walk round the world bareheaded, find some girl, not necessarily Cathleen O'Neill, but any young girl, and go to the sea with her as he used to, leave the car at the harbour wall and take the boat for the island, the engine beating like a good heart under the deck boards as the waves rocked it on turning out of the harbour, hold her in one long embrace all night between the hotel sheets; or train the fawn again, feed her the best steak from town, walk her four miles every day for months, stand in the mud and rain again and see her as Coolcarra Queen race through the field in the Rockingham Stakes, see the judge gallop over to the rope on the old fat horse, and this time lift high the red kerchief to give the Silver Cup to the Queen. And until he calmed, and went into the house, his mind raced with desire for all sorts of such impossible things. (p. 103)

This penultimate sentence (212 words) is far and away the longest and most complex in the entire story, full of complex alternative or cumulative longings, cast as physical actions (*throw his hat, walk around the world, find some girl, go to the sea, take the boat, hold her in one long embrace, train the fawn, stand in the mud, see her race, see the judge gallop and lift high the red kerchief...*). Like several previous examples, the sentence construction takes the form 'As X [x: physical action or event], he felt Y [y: volitive desire to bring about other actions/events]', so that there is the enrichment of texture that simultaneity entails (cf. Labov's 'correlative evaluation').

Focussing on those narrative sentences in which *felt* is used also highlights several other things. One is simply that they seem to occur in comparatively long sentences, which is to say more involved sentences—if we are justified in claiming that a long sentence draws a reader in more than a short one, simply because, everything else being equal, this means that there are more interrelated propositions or images to be taken together by the reader. We know this intuitively from the long sentences of Faulkner or James. But in general McGahern does not write like those authors, which makes it all the more striking when he chooses to produce the kind of sentence like the one about Tom Lennon wanting a haircut, Sharkey obliging him, and then experiencing the “mad desire” to remove his hat and soon feeling as if “in the presence of something sacred”. This sentence, not by accident we submit, also contains many of the kinds of volitive modality and mental highlighting discussed earlier: *Lennon wanted a haircut... Sharkey felt... a mad desire to remove his hat... as if... he felt himself in the presence of something sacred.*

Another link between the sentence just mentioned and the story's penultimate one, both reporting what Sharkey felt, is the way that the sense of liberating emotion is prompted by a particular kind of implicit intimacy: the touching of a neck. Sharkey touches Lennon's neck in the haircutting episode, and Coolcarra Queen's neck when he returns home from the funeral.

Other parallels may be noted too: what was a “mad desire” in the earlier sentence is a “mad longing” in the later one; and what was sacred before is now more of this world: a night with a girl, or Coolcarra Queen trained and this time winning the Rockingham Stakes. The penultimate sentence is also important for creating the conditions in which the final sentence, when we read it, can be a perfect fit. In that final sentence it as if the excitement of the fawn, at the opening of the long sentence, has transferred completely to the man, caught up in exciting fantasies of the possible. There is a kind of lexical transfer: he has just imagined how Coolcarra Queen might *race* through the field, and now the same verb is used to describe his own over-active imagination: *his mind raced with desire*.

Unlike many grammatical descriptions, systemic linguistics includes temporal frequency or usuality as a kind of modality. This draws us to note the temporal staging of these last two sentences, as a subtle combination of the recurrent, the habitual, and the fantastically unique. Some of the most important temporal choreographing markers, outside the standard ones of tense and aspect attached to the verbs, are put in bold below:

As he petted her down, gripping her neck, bringing his own face down to hers, thinking how he had come by her, he felt the same rush of feeling as he had felt **when** he watched the locks of hair fall on to the towel round the neck in the room; but instead of prayer he **now** felt a wild longing to throw his hat away and walk round the world bareheaded, find some girl, not necessarily Cathleen O’Neill, but any young girl, and go to the sea with her **as he used to**, leave the car at the harbour wall and take the boat for the island, the engine beating like a good heart under the deck boards **as** the waves rocked it **on** turning out of the harbour, hold her in one long embrace **all night** between the hotel sheets; or train the fawn **again**, feed her the best steak from town, walk her four miles **every day for months**, stand in the mud and rain **again** and see her as Coolcarra Queen race through the field in the Rockingham Stakes, see the judge gallop over to the rope on the old fat horse, and **this time** lift high the red kerchief to give the Silver Cup to the Queen.

And **until** he calmed, and went into the house, his mind raced with desire for all sorts of such impossible things. (p. 103)

This highly emotive closing passage subtly presents in sequence a series of spatiotemporal scenes (or Bakhtinian *chronotopes*): a past incident, what Sharkey feels ‘now’, doing again what he has done before (what he *used to* do), then doing *again* what he has done before, and finally imagining a new outcome, one that has not happened before: *this time*. It is a remarkable shifting of times and tenses, really coming close to the limits of what would be deemed orthodoxly grammatically reportable within one sentence. This leads us to a point about scarcely grammatical sentences – and an explanation for them in emotionality.

McGahern, we suggest, has a stylistic preference for pushing the sentential envelope to the limits of grammatical orthodoxy – and sometimes beyond – particularly at or near the close of his stories, at their emotional peak. In this way he builds on what is achieved by resorting to a complex and lengthy sentence structure: the latter condition alone would make these final or near-final sentences especially engaging and attention-worthy. But when these atypically long sentences are also bordering on the ungrammatical they are doubly noticeable and arresting. Arguably all three stories we have analyzed in depth have a late, long, borderline-grammatical sentence: that in “Creatures”, which contains Tommy McHugh’s grotesque ‘warning’ to his absent dog, we discussed at the end of section 7. The counterpart in “A Slip-up” is the sentence filling the antepenultimate paragraph – *All the people were elated... as they waited for their excitement to be mirrored*.—already discussed above. The

wretched and absurd comparison here, between people's suspected 'elation' at Michael's slip-up and at Fraser's suicide is a narratorial adoption of Michael's disproportionate mindset, and the fractured grammar arguably fits the unsound reasoning. Similarly the long sentence in "Impossible Things" presses at the limits of orthodox grammaticality. Processing it is a challenge to the reader – less because of its chaining of multiple clauses than because of its ellipsis of such disambiguating material as that which we reintroduce in square brackets here:

or [he felt a wild longing to] train the fawn again... and to see the judge gallop over to the rope... and this time [to see the judge] lift high the red kerchief...
(p. 103)

Again we would propose that such grammatical strain and turbulence is expressive of the emotional strain and turbulence in the focalized character, and is the more effective in not only conveying that strain to readers but causing them to feel it, in the linguistic form.

A final narratological point can be made about the last sentence of "All Sorts of Impossible Things" and the order in which it reports events. It is absolutely characteristic of McGahern's achronological style, always willing to tell early what happens finally (noted also in section 6 above), preferring to move us with the poignancy of the real than the lure of the seductively impossible. Here McGahern prefers to tell us first what finally happened (*he calmed and went into the house*), so that we know the wild longing cannot possibly be fulfilled, rather than having our hopes raised and then dashed, as the following 'unrearranged' order might have:

And his mind raced with desire for all sorts of such impossible things, until he calmed, and went into the house.

Perhaps the author has it both ways: the clause ordering puts the end-focus on "all sorts of such impossible things", and who can completely discount their *possibility* when they are the last thing mentioned (even if they are called "impossible")? The narrative implies that these things did not happen and will not happen, but the way it tells us this leaves our minds racing with the possibility that they could. McGahern has done the same thing, the same calculated misdirection, in the long sentence of imagining that comes just before. Sharkey does not take the boat out to the island with a young girl, but his imagining of it all, including the good heart of the boat's engine and the waves rocking them as they turn out of the harbour, is so particularly realized that the reader cannot help themselves picturing that which will not happen. These modalized impossibilities bring us back to the first feature of McGahern's distinct style noted in this article, his use of negation in narration.

9. Conclusion

As a headnote to this essay we used McGahern's simple powerful observation that everything interesting begins with one person in one place. That observation extends far beyond short story design, but we believe it fits McGahern's own stories where, typically, one person in one place – Michael, James Sharkey, Mrs Waldron – is closely observed, brought near to the reader, and becomes interesting. What we hope to have identified here are some of the central ways in which McGahern uses language to give voice and depth to these individuals. Those ways included: the powerful projection of alternative and often clashing perspectives by means of negative polarity expressions, in the direct speech and the narrative; an equally rapid achievement of depth (and reader immersion) via forms of embedded

discourse, and small ‘islands’ of character direct speech; the psychological and narrative power of the humiliating instance, the barbed or suggestive phrase; exceptional reticence or restraint in the narration of certain kinds of story detail (such as Michael’s ‘unnarrated’ empty shopping bag); and a preference for elegy and prolepsis, over plot and narrative dynamism. We also concluded, as confirmed by automatic semantic text-parsing, that the important late story “Creatures” (but possibly “Impossible Things” and other stories too) is shaped in part around a quite matter-of-fact and unromanticised assumption of a ‘fraternity’ of humans and animals, although this is often confronted by disturbing violations of that community (all brutes as the earth’s ‘children’, but some men as brutes); and we argued that at the heart of all three stories the language of feeling was powerfully deployed to effect reader-immersion in characters’ emotional turmoil, so that stories that begin as something interesting end as something moving. These ways, severally, are not unique to McGahern’s style in kind or degree; but operating in combination they may be central to why his narrative art continues to be celebrated and identified as distinctly his own.

Bibliography

- BIBER D., JOHANSSON S., LEECH G., CONRAD, S. & FINEGAN E.**, *Longman Grammar of Spoken and Written English*, London, Longman/Pearson, 1999.
- CLARK Herbert H. & CLARK Eve V.**, *Psychology and Language. An Introduction to Psycholinguistics*, USA, Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
- GAVINS Joanna**, “(Re)thinking modality: A text-world perspective”, *Journal of Literary Semantics* 34:2, 2005: 79-94. (critiques and revises both Werth and Simpson)
- GIVON Talmy**, *English Grammar. A Function-Based Introduction* (Vol. I), Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 1993.
- HALLIDAY M. A. K. & MATTHIESSEN C.**, *Introduction to Functional Grammar*, 3rd edition, London, Arnold, 2004.
- HARMON Maurice**, “Generations Apart: 1925-1975”, in **HARMON Maurice & RAFROIDI Patrick** (eds.), *The Irish Novel in Our Time*, Lille, Publications de l’Universite de Lille III, 1976: 49-65.
- HUNSTON Susan**, “Semantic prosody revisited”, *International Journal of Corpus Linguistics* 12(2), 2007: 249-68.
- ISRAEL Michael**, “The Pragmatics of Polarity”, in **HORN Laurence R. & WARD Gregory** (eds.), *The Handbook of Pragmatics*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2004: 701-723.
- JEFFRIES Lesley**, *Opposition in Discourse*, London, Continuum, 2010.
- JESPERSEN Otto**, *Negation in English and Other Languages*, Copenhagen, Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, 1917.
- LAKOFF George**, *Don’t Think of an Elephant! Know your Values and Frame the Debate: The Essential Guide for Progressives*, Vermont, Chelsea Green Publishing, 2004.
- LEECH Geoffrey**, *The Principles of Pragmatics*, London, Longman, 1983.
- LEECH Geoffrey and SHORT Mick**, *Style in Fiction*, London, Longman (1981) 2007.
- LOUW Bill**, “Irony in the text or insincerity in the writer? The diagnostic potential of semantic prosodies”, in **BAKER M., FRANCIS G. & TOGNINI-BONELLI E.** (eds), *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Amsterdam, John Benjamins, 1993: 157-176.
- MAISONNAT Claude** (ed.), “The Short Stories of John McGahern”, Special Issue of the *Journal of the Short Story in English/Les Cahiers de la Nouvelle* – n°53, 2009.
- MCGAHERN John**, *Creatures of the Earth: New and Selected Stories*, London, Faber, 1992.
- NØLKE Henning**, “The Semantics of Polyphony (and the Pragmatics of Realization)”, *Acta Linguistica Hafniensia* 38, 2006: 2-25.

- NØRGAARD** Nina, “Disordered Collarettes and Uncovered Tables. Negative Polarity as a Stylistic Device in Joyce’s ‘Two Gallants’”, *Journal of Literary Semantics*, 36, 2007: 35-52.
- O’CONNOR** Joseph, “Mine’s a pint”, Feature article on the work of John McGahern, *The Guardian*, Features & reviews section, Saturday August 16, 2008: 17.
- RAYSON** Paul, Wmatrix Tutorial, 2008 : <http://ucrel.lancs.ac.uk/wmatrix/tutorial>
- SEMINO** Elena & **SHORT** Mick, *Corpus Stylistics*, London, Routledge, 2004.
- WERTH** Paul, *Text Worlds: Representing conceptual space in discourse*, London, Longman, 1999.