



**HAL**  
open science

**“ EMOTION IS A LIVING ORGANISM ” ou Isabelle,  
ou le pot de basilic**

Katrina Brannon

► **To cite this version:**

Katrina Brannon. “ EMOTION IS A LIVING ORGANISM ” ou Isabelle, ou le pot de basilic. ELIS  
- Echanges de linguistique en Sorbonne, 2016. halshs-01393456

**HAL Id: halshs-01393456**

**<https://shs.hal.science/halshs-01393456>**

Submitted on 7 Nov 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« EMOTION IS A LIVING ORGANISM » ou*****Isabelle, ou le pot de basilic*****de John Keats**

Katrina BRANNON

Université Paris-Sorbonne

Centre de Linguistique en Sorbonne (CeLiSo) – EA 7332

[katrina.brannon@paris-sorbonne.fr](mailto:katrina.brannon@paris-sorbonne.fr)**Abstract in English**

This article focuses on conceptual metaphors for emotion (LAKOFF & JOHNSON 1980, LAKOFF & TURNER 1989, KÖVECSES 1988, 1990, 1995, 2000, 2010) in the poem “Isabella, or the Pot of Basil” (pub. 1818) by John KEATS via a cognitivist approach. The concept of grammatical aspect according to LANGACKER (1987, 1990, 2000, 2008, 2009), will be overviewed, providing a prism through which the verbs in the conceptual metaphors in question will be analyzed. The article aims to show that the grammatical aspect is a fundamental element of the conceptual metaphors in the poem, providing them with their poetic, emotive, and illustrative power.

**Key words** : cognitive grammar, conceptual metaphor, aspect, poetry, emotion.

**Résumé en français**

Cet article s'intéresse aux métaphores conceptuelles relatives aux émotions (LAKOFF & JOHNSON 1980, LAKOFF & TURNER 1989, KÖVECSES 1988, 1990, 1995, 2000, 2010) contenues dans le poème « Isabelle, ou le pot de basilic » (1818) de John KEATS et en propose une lecture cognitiviste. Après avoir rappelé la façon dont LANGACKER définit l'aspect « perfectif » et « imperfectif » (LANGACKER 1987, 1990, 2000, 2008, 2009), nous appliquons ce prisme d'analyse à plusieurs verbes contenus dans les métaphores en question. Nous montrons ainsi que l'aspect grammatical est un ingrédient fondamental des métaphores conceptuelles présentes dans le poème, qui leur donne toute leur puissance émotive et imageante.

**Mots clés** : grammaire cognitive, métaphore conceptuelle, aspect, poésie, émotion.

**Introduction**

*Isabelle, ou le pot de basilic*<sup>1</sup> de John KEATS fut publié en 1818. KEATS est connu comme l'une des figures principales de la poésie romantique anglaise, malgré une vie et une carrière malheureusement trop courtes. En effet, il publie son premier poème en

<sup>1</sup> Le titre original est *Isabella, or the Pot of Basil*.

1816 et meurt en 1821 à l'âge de 25 ans. Sa poésie est reconnue pour ses qualités typiques de la période romantique telles que la richesse et la volupté linguistique et imageante. Cependant, selon D'AVANZO (1967 : 14), l'esthétique de KEATS est caractérisée par une « addiction<sup>2</sup> » à la métaphore, ce qui le singularise des autres poètes romantiques. Un fort contenu émotionnel imprègne sa poésie, comme le font remarquer de nombreux critiques (D'AVANZO (1967), RICKS (1974) et PILKINGTON (2000)). Toutes nos analyses sont fondées sur le constat de PILKINGTON (2000 : 159) qu'un langage poétique peut être défini tel quel puisqu'un langage est « poétique car plein d'émotion ». Cette esthétique se vérifie clairement dans le poème *Isabelle, ou le pot de basilic*.

*Isabelle, ou le pot de basilic* est un poème composé d'après un conte du *Décameron* (IV, 5) de BOCCACE (écrivain florentin, 1313-1375). Le poème raconte l'histoire maudite d'amour entre deux jeunes gens, Isabelle et Lorenzo, ce dernier étant employé par la famille aristocratique d'Isabelle. Leur relation déplaît aux frères d'Isabelle, qui finissent par tuer le naïf Lorenzo dans une forêt. Plus tard, Isabelle découvre le corps de son amant, enterré dans les bois. Elle décapite le corps de Lorenzo, ramène sa tête chez elle, et la met en pot avec un basilic au-dessus. Elle nourrit le basilic avec ses larmes : la plante s'épanouit, alors qu'Isabelle dépérit, sombrant dans son chagrin.

Nous défendons l'idée que ce poème est intrinsèquement symbolique ainsi que métaphorique : l'émotion, plus précisément, l'amour, y est présenté comme vivant, changeant et dynamique. L'amour entre Isabelle et Lorenzo prend plusieurs formes à travers les strophes du poème, ce qui entraîne une compréhension de leur émotion comme vive et hétérogène. Il est à ce titre intéressant de se concentrer sur les métaphores, et plus spécifiquement, les métaphores conceptuelles relatives aux émotions dans le poème, dont la mise en réseau participe de la puissance métaphorique du poème.

LAKOFF & JOHNSON (1980) développent l'idée que la métaphore est un outil de langage qui structure notre façon de concevoir et percevoir le monde. Selon eux, la métaphore est présente dans notre vie quotidienne, dans notre manière de penser et d'agir. Autrement dit, notre représentation du monde est fondamentalement métaphorique (1980 : 3). La métaphore habite la pensée à son niveau le plus basique et le langage métaphorique n'est qu'une expression de cette dernière. Ils soutiennent que les métaphores en tant qu'expressions linguistiques sont possibles précisément grâce au fait qu'elles existent au sein du système conceptuel des individus : donc, la métaphore est plutôt une affaire de processus de réflexion qu'une affaire de langage (1989 : 6).

Un exemple de métaphore conceptuelle selon LAKOFF & JOHNSON (1980 : 4) est « ARGUMENT IS WAR » (UNE DISPUTE EST UNE GUERRE). Ils soutiennent que notre manière de penser le concept de dispute se fonde sur cette notion de métaphore et que ce concept *est* essentiellement métaphorique et structure notre activité quotidienne

---

<sup>2</sup> « Keats, it seems to me, is the only Romantic poet to cling consistently and scrupulously to an aesthetic rooted in metaphor; his addiction to it is so intense that he is virtually considered a metaphysical poet in some of his denser poems. »

(1989 : 4). Ils étayent ce constat avec des exemples très communs (1989 : 4) qui reflètent la métaphore en anglais contemporain quotidien comme :

- (1) Your claims are *indefensible*.  
*Vos arguments sont indéfendables.*
- (2) I *demolished* his argument.  
*J'ai détruit son raisonnement.*
- (3) He *attacked every weak point* in my argument.  
*Il attaque tous les points faibles de mon raisonnement.*

En outre, ils défendent l'idée qu'un tel concept métaphorique structure (au moins en partie) ce que nous faisons lors que nous nous disputons et comment nous comprenons un tel acte. Ils constatent que l'essence de la métaphore est de « comprendre et d'expérimenter une chose dans les termes d'une autre » (LAKOFF & JOHNSON 1989 : 5). Lorsque nous avons un énoncé tel que (1), (2), ou (3), nous faisons face à un concept et une activité qui sont structurés métaphoriquement, et par conséquent, le langage qui dépeint ces derniers est structuré métaphoriquement. Dans leur ouvrage fondateur, LAKOFF & JOHNSON offrent un grand nombre d'exemples du type « ARGUMENT IS WAR », renforcent leurs affirmations paraphrasées ci-dessus, donnent une liste des métaphores conceptuelles les plus importantes de la langue anglaise contemporaine. Enfin, dans chacun de leurs exemples, ils restent fidèle à l'idée que « *métaphore* » veut dire *concept métaphorique* » (1989 : 6).

LAKOFF & TURNER (1989) ont, par la suite, appliqué la théorie élaborée par LAKOFF & JOHNSON à la langue poétique. Ils soutiennent l'idée que ces mêmes « métaphores quotidiennes »<sup>3</sup> peuvent être appliquées aux formes poétiques, et de plus, que l'emploi de la métaphore conceptuelle dans la poésie rajoute une certaine puissance à un tel style d'écriture. Pour LAKOFF & TURNER, bien que les métaphores conceptuelles employées dans la poésie trouvent leur fondation dans les métaphores conceptuelles plus basiques ou globales, l'emploi de la métaphore dans la poésie est toutefois particulière et spécifiquement adaptée à ce genre, car la pensée poétique emploie les mécanismes de la pensée quotidienne en les étendant, les élaborant et les combinant d'une manière qui dépasse l'ordinaire (1989 : 67). Ils remarquent également que les mots ont souvent la capacité d'évoquer une métaphore conceptuelle<sup>4</sup>, ce qu'ils nomment « l'extension métaphorique ». Ils arguent que ce fait demeure possible au sein de la métaphore poétique mais que les poètes peuvent, pour évoquer une métaphore conceptuelle, employer des mots qui ne sont pas naturellement ou habituellement employés pour un tel objectif (1989 : 107)<sup>5</sup>. En outre, ils mettent en garde contre le fait que la métaphore conceptuelle peut mener à une certaine confusion en raison de la distinction essentielle faite entre les mots et les concepts exprimés par

<sup>3</sup> Référence au titre de l'ouvrage de LAKOFF & JOHNSON (1980).

<sup>4</sup> Ils prennent pour exemple le terme de « old flame » (ancien amoureux) qui susciterait la métaphore « LOVE IS FIRE » (L'AMOUR EST FEU) (1989 : 107).

<sup>5</sup> Ceci est souligné par PILKINGTON (2000 : 88-89), qui défend l'idée que les énoncés métaphoriques n'expriment pas simplement d'une manière différente ce qui peut-être exprimé littéralement. Les métaphores diffèrent en ce qu'elles communiquent et comment elles le communiquent.

ces derniers (1989 : 108). Les auteurs nous rappellent que les mots évoquent dans notre esprit bien plus qu'ils ne désignent *stricto sensu*. Les mots sur la page ne sont pas d'une importance primordiale : c'est le contenu conceptuel évoqué par ces derniers qui l'est. Le sens est donc dans l'esprit du lecteur et non dans les mots sur la page (1989 : 109).

KÖVECSES (1988, 1990, 1995, 2000) applique la théorie de la métaphore conceptuelle aux émotions. Mais si son travail s'appuie sur la théorie de LAKOFF & JOHNSON, il la ré-élabore afin de la rendre plus apte à décrire spécifiquement les énoncés exprimant une ou plusieurs émotions. Selon lui, les métaphores conceptuelles relatives aux émotions sont fondées sur les métaphores conventionnelles et quotidiennes<sup>6</sup> (celles élaborées et étayées par LAKOFF & JOHNSON). Cependant, il soutient que le langage « émotionnel » est un langage particulier, qui ne fait pas référence à une « réalité émotionnelle préétablie », mais est un langage qui peut être figuratif et qui a la capacité de définir et même de créer des expériences émotionnelles pour le lecteur (2000 : xii). KÖVECSES, dans la tradition de LAKOFF, ESPENSON, GOLDBERG & SCHWARTZ (1991), a également fabriqué un glossaire des métaphores et métonymies conceptuelles, cette fois-ci, uniquement relatives aux émotions<sup>7</sup>. Pourtant, KÖVECSES reste fidèle au premier constat de ce paragraphe : il argue que les métaphores soi-disant spécifiques à l'émotion n'existent pas, nous rencontrons simplement des élaborations de métaphores de niveau « basique » (2000 : 49).

C'est dans ce cadre théorique de la métaphore conceptuelle que nous fonderons nos analyses, privilégiant les regards sur le sujet proposés par LAKOFF, JOHNSON, TURNER et KÖVECSES. Nous adhérons à l'idée que la métaphore conceptuelle dite « poétique » n'est qu'une expression linguistique plus méditée (LAKOFF & TURNER 1989 : 67) de métaphores conceptuelles primaires et nous nous attacherons à le démontrer à travers le langage poétique keatsien.

En outre, nous axons notre recherche sur les verbes contenus dans les métaphores conceptuelles en raison de la « force » et de la « discipline »<sup>8</sup> que ces dernières rajoutent à la poésie keatsienne. L'usage plus médité des verbes dans *Isabelle*, par rapport à ses écrits précédents, est, selon BATE, un signe du développement poétique chez KEATS<sup>9</sup>. Nous analyserons ces verbes à la lumière de leur aspect grammatical, en suivant la distinction proposée par LANGACKER (2008) de la perfectivité et de l'imperfectivité des prédicats.

---

<sup>6</sup> KÖVECSES (2003 : 23).

<sup>7</sup> Quelques exemples : « EMOTION IS A PHYSICAL FORCE » (L'ÉMOTION EST UNE FORCE PHYSIQUE) ; « EMOTION IS PHYSICAL AGITATION » (L'ÉMOTION EST L'AGITATION PHYSIQUE) (KÖVECSES 2000) ou encore « THE EMOTIONS ARE FLUIDS IN A CONTAINER » (LES ÉMOTIONS SONT DES FLUIDES DANS UN CONTENANT) (KÖVECSES 1990).

<sup>8</sup> BATE (1958 : 32).

<sup>9</sup> BATE (1958 : 32) argue que jusqu'à *Endymion* (1818), Keats montrait une préférence pour les adjectifs et les verbes auxiliaires dans sa poésie. Il constate qu'*Isabelle* est l'un des premiers poèmes keatsiens dans lequel l'usage du verbe est plus fréquent que celui de l'adjectif, et que ceci fut un acte conscient, visible dans ses manuscrits (1958 : 32-33).

Nous avons choisi le poème *Isabelle, ou le pot de basilic* pour sa profusion en métaphores et métonymies conceptuelles (84 dans tout le poème). De plus, nous arguons qu'une métaphore conceptuelle est filée dans tout le poème : celle de « EMOTION IS A LIVING ORGANISM »<sup>10</sup> (KÖVECSES 1990, 2000). Elle est donc non seulement la métaphore sous-jacente du poème, mais aussi une des plus fréquentes, avec dix occurrences.

Cet article propose d'analyser l'élaboration de la métaphore conceptuelle EMOTION IS A LIVING ORGANISM dans *Isabelle, ou le pot de basilic*, en s'appuyant sur l'aspect grammatical présent dans certains exemples de celle-ci. Nous donnerons d'abord un bref aperçu de la notion d'aspect grammatical dans la grammaire cognitive. Ensuite, nous appliquerons l'analyse métaphorique aux six extraits du poème de KEATS QUE NOUS AVONS CHOISIS. Cette analyse s'effectuera en deux parties, « Les phases de la vie » suivie par « Le basilic ». Nous verrons grâce à ces analyses la forte présence de la métaphore en question dans le poème, le rôle que celle-ci y joue, et l'importance de l'aspect grammatical dans l'efficacité poétique et métaphorique de *Isabelle*.

## I. Le rôle de l'aspect dans la conceptualisation des prédicats et la construction des métaphores

### I.1 Les catégories aspectuelles en linguistique cognitive

LANGACKER (1987, 1990, 2000, 2008, 2009) superpose à la distinction entre l'aspect progressif grammatical et l'aspect non-progressif grammatical une opposition entre deux classes de verbes, les verbes perfectifs et imperfectifs. Cette distinction peut s'expliquer par le sémantisme des verbes (2008 : 147), un sémantisme à l'origine de leur comportement grammatical intrinsèque. Il donne les exemples suivants : sont « perfectifs » de verbes comme tomber/*fall*, « sauter/*jump*, demander/*ask* ; inversement sont « imperfectifs » des verbes comme être/*be*, avoir/*have*, croire/*believe*, exister/*exist* (LANGACKER 2008 : 147).

Selon LANGACKER, les verbes perfectifs renvoient à des procès bornés dans le temps, tandis que les imperfectifs ne sont pas spécifiquement limités (2008 : 147). Les perfectifs « profilent »<sup>11</sup> des relations définies comme « hétérogènes », qui dénotent un changement, tandis que la relation profilée par un imperfectif est « homogène » et statique (LANGACKER 2008 : 147). La notion d'aspect, ainsi que la distinction entre verbes perfectifs et verbes imperfectifs, repose, selon LANGACKER (1990 : 87), sur la notion de portée de la relation (« the scope of the relation »). Les procès perfectifs sont bornés dans le champ de la prédication tandis que les procès imperfectifs peuvent être indéfiniment étendus ou condensés dans le temps (LANGACKER 1990 : 87).

S'agissant de l'opposition grammaticale entre forme progressive et forme non-progressive, LANGACKER soutient que « la forme progressive, en général, a l'effet

<sup>10</sup> Nous préférons citer la version originale donnée par KÖVECSES. Nous proposons toutefois la traduction française suivante : L'ÉMOTION EST UN ORGANISME VIVANT.

<sup>11</sup> Terminologie langackerienne.

d'‘imperfectiviser’ ce qui, sinon, serait une expression perfective » (1986 : 256). Toutefois, la catégorisation opérée par LANGACKER n'a rien d'intangible. Certains verbes intrinsèquement perfectifs peuvent avoir un comportement imperfectif, en fonction du contexte dans lequel ils apparaissent (2008 : 149). Nous nous appuyons sur ce raisonnement.

Nous pensons que l'aspect imperfectif et perfectif joue un rôle notable dans la catégorisation métaphorique des émotions. Notre but est de montrer que ces traits aspectuels sont en fait des éléments absolument essentiels et indispensables à la métaphore ; ils contribuent à la puissance imageante de la métaphore. Ainsi, il importe donc de procéder en premier lieu à une mise au point sur les catégories aspectuelles que nous entendons manier ici.

### **I.2 Application à l'analyse de la métaphore « emotion is a living organism »**

La métaphore conceptuelle EMOTION IS A LIVING ORGANISM est particulièrement présente dans le recueil de Keats et constitue la colonne vertébrale du poème *Isabelle, ou le pot de basilic*. La métaphore est filée dans tout le poème, qui raconte la brève histoire d'amour entre les jeunes Isabella et Lorenzo et qui se termine tragiquement avec la mort des deux amants, Lorenzo se faisant tuer par les frères d'Isabella et elle-même mourant, visiblement, d'un cœur brisé. Nous allons voir à travers cette analyse que la plupart des prédicats, sur le plan aspectuel, sont des événements bornés, quoique de plusieurs types. On trouve également quelques exemples « d'états duratifs »<sup>12</sup>, que nous examinerons également. . Nous verrons que plusieurs états duratifs servent de supports à des événements bornés et que la métaphore en question exprime quelque chose d'animé, de dynamique et d'hétérogène : la vie.

Dans *Isabelle, ou le pot de basilic*, on trouve un premier exemple de cette métaphore au tout début du poème :

- (4) Love ! Thou art leading me from wintry cold  
*Lady ! Thou leadest me to summer clime,*  
*And I must taste the blossoms that **unfold***  
*In its ripe warmth this gracious morning time ! »*  
*So said, his erewhile timid lips **grew** bold,*  
*And **poesied** hers with dewy rhyme:*  
*Great bliss was with them, and great happiness*  
***Grew**, like a lusty flower in June's caress [...]. (vers 65-72)*

*Amour ! tu me délivres de l'hiver glacial,*  
*Jeune fille ! tu me mènes vers la chaleur de l'été,*  
*Il me faut donc goûter la floraison qui s'épanouit,*  
*Dans la chaude maturité de ce gracieux matin*  
*Il dit, et ses lèvres timides tout à l'heure, s'enhardirent,*

<sup>12</sup> RADDEN & DIRVEN (2007 : 179).

*Un baiser chanta poétiquement, humide de rosée :  
Une grande béatitude, une extase s'éleva en eux,  
Telle une fleur de volupté sous la caresse de Juin [...].*

Les verbes en gras sont conjugués au prétérit simple, leur conférant un point de vue maximal<sup>13</sup>. Il s'agit d'événements bornés. Le premier à apparaître, « s'épanouir » (« unfold »), se caractérise comme une « réalisation »<sup>14</sup>, il est donc ponctuel et téléique. *Unfold* est un verbe qui pourrait se comporter de façon perfective ou imperfective en fonction du contexte de la prédication. Certes, un énoncé tel que (5) avec le verbe se comportant comme un imperfectif, semble bien plus naturel dans la langue contemporaine qu'un énoncé tel que (6) à la forme simple, donc avec un usage plus perfectif.

(5) The flowers are unfolding.  
*Les fleurs sont en train de s'épanouir.*

(6) ?The flowers unfold.  
*Les fleurs s'épanouissent.*

Ici, c'est le langage poétique qui rend possible un usage au perfectif. JAKOBSON (1977 : 93) nous rappelle qu'« il est parfaitement évident que les concepts grammaticaux [...] trouvent leurs possibilités d'application les plus étendues en poésie, dans la mesure où il s'agit d'une manifestation du langage attachée à la forme ». Un tel emploi grammatical correspond donc à notre argument car cet énoncé dépeint une expérience sensorielle, nous pouvons donc le qualifier d'« interprétation ponctuelle » (LANGACKER 2008 : 150). LANGACKER définit de telles sensations comme trop « courtes » pour être considérées comme stables, mais qui constituent cependant des événements bornés, qui mènent à une interprétation perfective du verbe (LANGACKER 2008 : 150)<sup>15</sup>. L'épanouissement ici s'achève par un acte accompli, l'ouverture de la fleur. Ce qui importe ici, c'est le résultat final d'une fleur ouverte et épanouie, et non le processus de l'ouverture, ce qui selon nous justifie notre analyse de cet énoncé en tant que réalisation. Le lecteur comprend la « floraison » comme l'amour partagé entre les deux jeunes amants : KEATS nous fournit une image de la flore vive et verdoyante afin de renforcer la notion métaphorique d'EMOTION IS A LIVING ORGANISM.

Les trois verbes suivants, *grew*, *poesied* et *grew*, sont des verbes strictement perfectifs car employés au prétérit dans ces vers. Un emploi imperfectif (donc, un emploi de la forme progressive) de ces verbes nécessiterait un contexte particulier, chose que nous n'avons pas ici, car l'emploi perfectif de ces trois verbes renforce le changement dénoté par ces trois verbes. Plus précisément, ils s'avèrent être des

<sup>13</sup> Selon RADDEN & DIRVEN (2007 : 176-178), « l'aspect est la forme grammaticale employée par un locuteur en prenant une vision particulière d'une situation [...] L'aspect non-progressif est caractérisé par un point de vue maximal (une vision 'infinie' et 'homogène'), et l'aspect progressif par un point de vue restreint (une vision interne) ».

<sup>14</sup> RADDEN & DIRVEN (2007 : 180).

<sup>15</sup> « The sensation is [...] too brief to be viewed as stable, even for a limited period. It does, however, constitute a bounded event, resulting in a perfective interpretation [...] ».

« accomplissements »<sup>16</sup> donc des événements téléiques avec une durée. Les quatre verbes de ces vers, dans leur aspect particulier, dépeignent la puissance de l'amour qui s'épanouit entre Isabella et Lorenzo : leur émotion est pétulante, dynamique, fraîche – elle est un organisme vivant. À travers ces verbes, le lecteur se retrouve face à un tableau confectionné par le poète, exhibant les images de la progression de l'amour entre Isabella et Lorenzo. Ce sont principalement les verbes, au lieu d'autres éléments lexicaux ou grammaticaux, qui esquissent la vivacité si cruciale à la réussite poétique de ces vers. D'autre part, l'ordre même de ces verbes est essentiel à la compréhension du développement de cet amour : on débute avec l'épanouissement de l'émotion partagée, puis l'amant devient plus audacieux, ensuite, la relation physique est enfin consommée, d'où l'accroissement de leur amour. En outre, les verbes, conjointement avec les images de plantes et de la saison d'été (« chaleur d'été, la caresse de juin, la floraison, une fleur de volupté... »), mettent l'accent sur la métaphore très précisément, ne laissant aucune place au doute dans la compréhension de cette dernière. En outre, les collocations présentes dans ces vers renforcent le concept métaphorique d'EMOTION IS A LIVING ORGANISM. D'abord, nous voyons un changement saisonnier dans l'esprit de Lorenzo (« tu me délivres de l'hiver glacial / tu me mènes vers la chaleur d'été ») ; ensuite, l'amour entre Isabelle et Lorenzo est dépeint comme « une floraison » en train de s'épanouir, donc, vivant. Puis, le baiser, acte extériorisant de leur émotion est accompli, « humide de rosée » et, enfin, « une béatitude... » s'élève dans le cœur des jeunes amants, « telle une fleur de volupté ». Grâce à ces collocations, le poète permet au lecteur de comprendre l'amour entre Isabelle et Lorenzo comme un organisme vivant : de ce fait, le lecteur arrive à expérimenter et comprendre cet amour dans des termes autres que ceux habituellement utilisés pour le décrire<sup>17</sup>, à savoir ceux de la flore, ou plus généralement, d'un organisme naturel en pleine croissance. Selon LAKOFF & JOHNSON (1989 : 4), cette sorte d'expérience est l'essence même de la métaphore conceptuelle.

Concentrons-nous, pour finir l'étude de cet exemple, sur une autre métaphore présente dans ces vers : EMOTION IS HEAT/FIRE (KÖVECSES 1990, 2000)<sup>18</sup>, exprimée par la manière dont la bien-aimée « délivre » son amant de l'hiver (métaphorique)<sup>19</sup> vers des climats (métaphoriques) plus chauds (« tu me mènes vers la chaleur de l'été... » / « la caresse de juin »)<sup>20</sup>. De ce fait, nous défendons l'idée que les choix verbaux ainsi que l'aspect grammatical sont une clé de la métaphore conceptuelle : le feu, en particulier, implique la notion de mouvement, de changement, semblable à notre première métaphore. La présence des deux métaphores conceptuelles relatives au

<sup>16</sup> RADDEN & DIRVEN (2007 : 180).

<sup>17</sup> LAKOFF & JOHNSON (1989 : 4).

<sup>18</sup> Nous proposons la traduction suivante : L'ÉMOTION EST CHALEUR / FEU.

<sup>19</sup> On peut comprendre la saison hivernale métaphorique ici par la vie de Lorenzo avant d'être aimé par Isabelle, et les climats estivaux sa vie avec elle. Cette idée est renforcée par la métaphore conceptuelle LUST IS HEAT (LA LUXURE EST CHALEUR) ou bien par la métonymie conceptuelle BODY HEAT FOR EMOTION (LA CHALEUR CORPORELLE POUR L'ÉMOTION) (KÖVECSES 1990, 2000). De plus, pour étayer l'idée que c'est l'amour qui mène Lorenzo à ce changement physique (métaphorique), nous nous appuyons sur la métaphore conceptuelle LOVE IS A PHYSICAL FORCE (L'AMOUR EST UNE FORCE PHYSIQUE) (KÖVECSES 1990, 2000).

<sup>20</sup> Il s'agit selon nous d'un exemple de « composing » (LAKOFF & TURNER 1989 : 70), c'est-à-dire d'une métaphore composée.

même « domaine cible »<sup>21</sup> renforce d'autant plus la qualité métaphorique globale du poème. Nous retrouvons cette idée dans les verbes *ledest*, *unfold* et *grew*, tous avec un comportement perfectif ou non-progressif, des événements bornés, desquels découle une action hétérogène.

## II. Analyse du poème I : les phases de la vie

### II.1 Vers 217-218

Notre deuxième exemple contient un seul verbe à examiner :

- (7) There was Lorenzo slain and buried in,  
There in that forest did his great love **cease**... (v. 217-218)

*Là fut tué et enterré Lorenzo,  
Là dans cette forêt prit fin son grand amour*

Le verbe en question ici est « cease » (cesser), conjugué au passé et à la troisième personne du singulier, dont l'aspect non-progressif traduit un point de vue maximal. L'emploi du passé correspond au fait que *cease* soit un verbe perfectif selon Langacker et qui nécessiterait une forme progressive s'il était au présent<sup>22</sup>. « Cesser » est présenté ici comme une réalisation, un procès ponctuel et téléique. Ces vers réfèrent à la mort de Lycius, tué par les frères d'Isabella, et donc également à l'amour partagé entre Isabella et Lorenzo. L'amour dans ces lignes est en contiguïté avec l'image d'une forêt, procédé semblable aux portraits de la flore trouvés dans les exemples précédents. Il s'agit d'une autre façon de renforcer la notion d'émotion en tant qu'organisme vivant, tout en soulignant la mort de l'amour physique entre Isabella et Lycius et simultanément la mort réelle de Lycius, qui est tout à fait symbolique dès lors que nous pensons à la métaphore EMOTION IS A LIVING ORGANISM comme métaphore sous-tendant le poème. Le choix du verbe « cesser » dans ces lignes cristallise la notion métaphorique de l'émotion en tant qu'organisme vivant, car pour que quelque chose ait la capacité de cesser, il doit être dynamique, changeant ; et comme l'aspect choisi l'affirme, il cesse de l'être d'un seul coup, le souffle de la vie lui étant enlevé. Plus encore, nous considérons cet emploi lexical comme un exemple de « l'extension métaphorique » définie par LAKOFF & TURNER (1989 : 3, 107)<sup>23</sup>. *To cease* n'est peut-être pas le verbe le plus fréquemment utilisé pour décrire une situation émotionnelle, mais dans un tel contexte (et certainement dans d'autres) il le peut. Dire un énoncé tel

<sup>21</sup> LAKOFF & TURNER notamment (1989 : 59). Terminologie essentielle à la théorie de la métaphore cognitive.

<sup>22</sup> Nous notons également que cette phrase correspond à celle avec la structure plus courante « His great love ceased in that forest ». La structure présente dans les vers de Keats « did his great love cease » est due à l'antéposition du circonstant (*space adverbial* en anglais) « there in that forest ».

<sup>23</sup> Cf. également PILKINGTON (2000 : 106) qui soutient cette sorte de constat en remarquant que les métaphores poétiques ou créatives communiquent des concepts nouveaux ou *ad hoc*, qui contribuent à la proposition exprimée.

que « Our love has ceased » permet de concevoir l'émotion de l'amour comme un organisme vivant, actif, qui a la possibilité de s'arrêter ou cesser tout simplement ou de cesser d'exister (de sa propre volonté ou pas). La simplicité d'emploi d'un seul verbe, sans éléments descriptifs, afin d'exprimer ces notions métaphoriques, permet de prendre conscience de la solidité du verbe au sein de la poésie keatsienne.

## II.2 Vers 319-320

Un autre exemple de notre métaphore apparaît plus tard dans le poème :

- (8) Thy beauty **grows** upon me, and I **feel**  
A greater love through all my essence **steal**. (v. 319-320).

*Ta beauté enveloppe tout mon être, et je sens  
Un amour plus puissant pénétrer mon essence.*

Le fort lien qu'entretiennent ces trois verbes constitue une sorte de chaîne d'action verbale, qui se révèle chronologique. Le premier, « grows », se présente, comme dans l'exemple (7), dans une forme non-progressive, mais qui peut être facilement rendue par une forme progressive de nos jours, et donc transmettrait les notions de changement et d'hétérogénéité souvent exprimées par les verbes perfectifs. En outre, « grows » apparaît en tant que verbe type qui dessine la métaphore EMOTION IS A LIVING ORGANISM et peut être caractérisé en tant qu'accomplissement, il possède une durée et une fin, la fin étant le résultat de la croissance. Comprenons ici que la beauté fait naître un plus grand amour.

L'impression toujours plus forte, « croissante » (*grows*) que laisse la beauté d'Isabella sur Lorenzo (plus précisément, l'esprit de Lorenzo qui parle à Isabella depuis la tombe) crée une sensation exprimée par le verbe « feel » (ressentir), que l'on peut définir comme un état duratif : plus précisément, un « état qui dure indéfiniment »<sup>24</sup>, énuméré par l'un des prédicats types pour des états de perception. *Feel* est un verbe qui pourrait avoir les caractéristiques d'un verbe imperfectif ou perfectif, selon le contexte dans lequel il est employé : autrement dit, il peut être employé sous une forme progressive ou simple, et aucune des deux ne semblerait inhabituelle. Ici, il est employé plutôt en tant qu'imperfectif, dans la forme temporelle du présent simple. On peut supposer que le poète a choisi l'emploi d'un verbe imperfectif (donc, un verbe qui se conjugue de préférence à la forme simple au lieu de la forme progressive) afin de mieux exprimer les idées métaphoriques qu'il a désiré transmettre (la croissance inaltérable de l'émotion, principalement). Ce qui est exprimé foncièrement ici est un changement, une évolution sentimentale, (*cf. grow et steal*), qui désigne une hétérogénéité affective ressentie par le narrateur. Cependant, le fait de ressentir (*feel*) n'évolue pas – il demeure statique, dans le cas contraire, les autres notions plus hétérogènes auraient moins d'effet. Nous voyons, en effet, une hétérogénéité grammaticale et verbale qui reflète les émotions du narrateur ; mais l'existence de l'émotion est stable, renforcé par la présence de ce verbe (im)perfectif étant employé sous sa forme imperfective.

<sup>24</sup> RADDEN & DIRVEN (2007 : 191).

*Steal* (pénétrer), dernier mot de ces lignes, peut également, tout comme les autres verbes analysés au sein de cet exemple, avoir une *valeur* perfective ou imperfective. Nous le voyons ici en tant qu'un verbe imperfectif, vu que la forme progressive n'est pas employée. Nous constaterons que la raison de cet emploi est le champ de l'énoncé<sup>25</sup> : le narrateur observe « son essence » dans son entièreté (avec un point de vue maximal), il est donc capable de faire une observation globale de l'état de sa condition sentimentale, qui est pour lui « visible simultanément dans l'étendue immédiate » et « une configuration stable » (LANGACKER 2008 : 150) pour le moment, du moins. En outre, *steal* est un verbe qui renforce le concept métaphorique de la manière la plus active. *Steal* signifie ici que l'émotion agit sur la totalité de l'esprit de celui qui la ressent : il le « pénètre », pour reprendre la traduction française. Pour qu'une émotion puisse avoir un tel effet, l'esprit doit être vivant, ou au moins, être perçu comme tel. Ce mot a été choisi afin de renforcer le concept métaphorique, avec l'émotion comprise comme étant active et celui qui la ressent comme étant passif, afin d'en plus de souligner l'idée que ce qui importe ici, c'est que *l'émotion* est en vie.

Nous tenons à remarquer également la technique de la rime ici présente : « feel » et « steal » se trouvent dans le dernier couplet rimé d'une strophe. Ces couplets sont, dans le poème, les seules lignes à présenter une rime de type *aa*, il est donc difficile de les ignorer. Ceci nous amène à rappeler le constat de JAKOBSON (1977 : 101), qui souligne l'analogie entre la rime, la grammaire et la structure de la poésie, en les comparant aux règles de composition en peinture « fondées sur un ordre géométrique latent ou manifeste, ou au contraire sur une révolte contre tout agencement géométrique ».

La juxtaposition de ces deux « événements », ou verbes perfectifs, avec l'unique « état », ou verbe imperfectif, rend la métaphore plus dynamique et donc plus « vivante », et les émotions s'animent par voie de conséquence. L'ordre dans lequel ces trois prédicats sont présentés esquisse cette notion de dynamisme avec plus de justesse, tout en dessinant l'hétérogénéité primordiale de cette métaphore.

### II.3 Vers 396-400

L'exemple suivant se trouve quelques strophes plus loin :

- (9) ...the ancient harps have said,  
 Love never **dies**, but **lives**, immortal Lord :  
 If Love impersonate **was ever dead**,  
 Pale Isabella **kiss'd** it, and low **moan'd**  
 'Twas love, cold – dead indeed, but not **dethroned**... (v. 396-400)

*Les anciens bardes ont dit :*

*L'amour ne meurt jamais, mais vit, dieu immortel :*

*Si l'amour personnifié est jamais mort,*

*Isabelle l'embrassa et gémit à voix basse.*

*C'était l'amour ; froid – mort, c'est vrai, mais toujours dieu.*

<sup>25</sup> LANGACKER (2008 : 150).

Nous avons ici plusieurs prédicats, dont deux sont des éléments lexicaux types pour décrire la vie (ou l'émotion en tant qu'organisme vivant). Nous commencerons avec la forme conjuguée de « vivre » à la troisième personne du singulier (« lives ») que l'on définit comme un « état duratif », étant donné son aspect non-progressif et son point de vue maximal. Cet état est ici un état « éternel »<sup>26</sup>, ce qui est renforcé par l'emploi du présent simple, agissant comme un verbe imperfectif. Il est important de remarquer que ce verbe peut s'inscrire dans les deux catégories verbales langackeriennes (perfectif et imperfectif). Le choix des mots a été non seulement d'ordre esthétique mais aussi grammatical et logique. Afin de renforcer la notion d'« état » nécessaire au fonctionnement de la métaphore, un verbe qui se comporte comme un imperfectif se révélerait inéluctable. Sans cela, la métaphore EMOTION IS A LIVING ORGANISM dans ces vers n'aurait pas le même effet, et la métaphore sous-jacente du poème serait bien moins prégnante.

On notera que le prédicat « die » (mourir) est utilisé avec différentes formes temporelles au sein de ces vers. « Dies » (meurt), conjugué au présent simple, à la troisième personne du singulier, est un événement borné car le poète réfère à l'action de mourir et non pas à l'état de mort : nous pouvons le définir comme une réalisation qui ne se réalise jamais. L'évènement en question serait donc un processus inaccompli. Ceci renforce le sens du verbe *lives* (analysé dans le paragraphe précédent) au sein de la métaphore conceptuelle présente dans ces vers. Ce contraste entre l'état duratif de *lives* et l'évènement borné de *dies* contribue au dynamisme indispensable à l'expression linguistique d'une telle métaphore. Plus loin, les syntagmes verbaux « was ever dead » (est jamais mort) et le syntagme adjectival « not dethroned » (pas détrôné) [participe passé du verbe « dethrone » (détrôner) avec le marqueur de négation *not*] renforcent le contraste avec *lives* et confèrent une hétérogénéité vitale à la métaphore. Ce vers nous fournit en plus un exemple clair de personnification : « si l'amour *personnifié*<sup>27</sup> est jamais mort », ce qui renforce encore plus le concept métaphorique de l'émotion en tant qu'organisme vivant. Nous comprenons l'amour en tant qu'entité qui est capable de mourir et de vivre, et qui peut être « détrônée » ou « toujours dieu », selon la traduction. Il est évident que pour que quelque chose ait la capacité d'être dieu ou (de)trôné, il doit être impérativement vivant.

Quant à « kiss'd » et « moan'd » (embrassa et gémit), nous caractérisons ces derniers comme des actes délimités, donc ponctuels et atéliques. Ce sont deux verbes perfectifs, employés au passé afin d'exprimer des événements bornés<sup>28</sup>. Le fait qu'Isabella soit capable de faire ces actions renforce le contraste entre elle, qui est toujours en vie, et Lorenzo, qui ne l'est plus à ce stade du poème. De plus, le fait que ce soit son émotion et ses sentiments amoureux qui la poussent à agir d'une telle manière (d'embrasser, de gémir) intensifie les notions avancées par la métaphore EMOTION IS A LIVING ORGANISM, car vivre, c'est (être capable d') agir. Une émotion vivante serait donc une émotion qui invite son hôte à l'action.

<sup>26</sup> Assertion renforcée par la présence du mot « jamais » (*ever*).

<sup>27</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>28</sup> LANGACKER (2008 : 148) : « The perfectives... [...cannot occur in the present simple...], so the past is used for illustration [of bounded events] ». *Notre traduction* : Les verbes perfectifs... [... ne peuvent pas être conjugués au présent simple...] le passé est donc employé pour illustrer [un événement borné].

### III. Analyse du poème II : le basilic

#### III.1 Vers 425-426

L'exemple suivant fait référence au basilic d'Isabella, l'incarnation de son amour pour Lorenzo :

- (10) And so she **fed** it with thin tears,  
Whence thick, green, and beautiful it **grew**... » (v. 425-426).

*Ainsi elle le nourrit sans trêve de ses larmes amères,  
Qui le rendirent gras, vert et florissant...*

Nous voyons ici une double représentation de la métaphore en question : Isabella donne vie (par ses larmes, bien que faibles) au basilic. Son émotion, incarnée métonymiquement par ses larmes est donc vivante et capable de transmettre la vie. Le verbe conjugué au prétérit « fed » (nourrit) présente au lecteur une image maximale du concept grâce à son aspect non-progressif, il est une activité, atélique avec une durée intrinsèque à son action. *Feed* au présent « normal » ou « vrai »<sup>29</sup> ne s'emploiera pas au présent simple : il peut donc être défini en tant que verbe perfectif, non seulement au vu de son comportement grammatical mais aussi pour le fait qu'il « profile<sup>30</sup> », ou dénote, un événement borné. La nourriture active du basilic par l'effusion de l'émotion d'Isabella fait donc de l'image métaphorique de son amour (la plante) un organisme plus vif, « gras, vert, et florissant ». En effet, le basilic peut être considéré comme une extension de l'amour entre Isabella et Lorenzo puisqu'il est devenu, durant le poème, le substitut physique de Lorenzo. De ce fait, nous voyons que l'émotion ressentie dans ces vers vient d'un agent vivant (Isabella), l'émotion elle-même est également vivante (comme on le voit dans l'expression active de pleurer, un jet d'eau « émotionnelle », source de vie) et est reçue par un deuxième agent *mort* (la tête de Lorenzo) mais qui a retrouvé la vie grâce à l'émotion exprimée par Isabella (les larmes qui alimentent la plante au-dessus et au sein de la tête de Lorenzo).

« Grew » (grandit) se comporte de façon semblable à chacune de ses manifestations, comme un accomplissement, télique et avec une durée. Ceci renforce grammaticalement le fait que le verbe se comporte d'une manière strictement perfective. L'emploi du passé cristallise l'expression d'un événement borné. L'aspect verbal présenté ici rend plus forte notre métaphore, soulignant sa vitalité émotionnelle.

<sup>29</sup> « Pour ce but diagnostique, on doit considérer seulement le « vrai » temps verbal présent, qui indique une occurrence du procès profilé au moment de l'énonciation. Les usages « spéciaux » qui impliquent d'autres facteurs conceptuels, comme un emploi pour les génériques (*A cat chases birds* / Un chat chasse des oiseaux), les habitudes (*She works out every day* / Elle fait du sport tous les jours), et des événements futures planifiés (*We leave next week* / Nous partons la semaine prochaine) » (LANGACKER 2008 : 148).

<sup>30</sup> Terminologie langackerienne.

Ces lignes présentent également un exemple type de la métaphore EMOTIONS ARE FLUIDS INSIDE A CONTAINER / THE BODY IS A CONTAINER FOR THE EMOTIONS<sup>31</sup> (KÖVECSES 1990, 2000), fréquemment employée dans l'œuvre de KEATS ainsi que chez d'autres poètes romantiques. Ces lignes contiennent donc une occurrence de composition (« composing ») des métaphores<sup>32</sup>. Dans ces vers, nous observons un exemple type de l'expression de cette métaphore chez les poètes anglais de la période romantique, comme le souligne KÖVECSES :

Fondamentalement, les poètes romantiques expérimentaient le monde émotionnel en termes de contenant ouvert qui peut déborder plus qu'en termes de contenant menant à l'explosion. L'ambiance général semble retranscrire des sentiments plus calmes (mais puissants) que des passions explosives.  
(Kövecses 1990 : 155)<sup>33</sup>

Les larmes d'Isabella dépeintes dans ces vers, littéralement des fluides, sont l'expression des émotions ressenties par Isabella (l'amour, la tristesse, la solitude, la colère...). Elles se trouvaient à l'intérieur de son corps et, étant donné l'ampleur de son émotion, elles ont été expulsées.

La présence des larmes fournit également une dimension métonymique aux vers, s'appuyant sur la métonymie conceptuelle CRYING FOR SADNESS OR ANGER / PHYSIOLOGICAL OR EXPRESSIVE RESPONSES OF AN EMOTION FOR THE EMOTION<sup>34</sup> (KÖVECSES 1990, 2000).

### III.2 Vers 446-450

Le dernier exemple de notre métaphore relève encore de la flore :

- (11) For simple Isabel is soon to be  
Among the dead : She **withers**, like a palm  
Cut by an Indian for its juicy balm.  
O **leave** the palm to wither by itself,  
Let not quick winter **chill** its dying hair ! (v. 446-450)

*Car la naïve Isabel doit bientôt habiter  
Le royaume des morts ; elle se fane comme un palmier  
Qu'entaille un Indien pour sa sève embaumée.  
Ô laisse le palmier se faner de lui-même ;*

<sup>31</sup> LES EMOTIONS SONT DES FLUIDES AU SEIN D'UN CONTENANT / LE CORPS EST UN RÉCIPIENT POUR LES EMOTIONS.

<sup>32</sup> LAKOFF & TURNER (1989 : 70-71).

<sup>33</sup> Notre traduction de : « Clearly, the romantic poets experienced the emotional world more in terms of the open container that can overflow than in terms of the container that can lead to an explosion. The general mood seems to have been of more gentle (though powerful) feelings than of explosive passions ».

<sup>34</sup> Nous proposons de traduire par : PLEURER POUR ETRE TRISTE OU EN COLÈRE / RÉPONSES PHYSIOLOGIQUES ET EXPRESSIVES D'UNE EMOTION POUR L'EMOTION.

*Ne permets pas au froid hiver de geler son agonie !*

Un seul verbe ici propose un aspect qui mérite d'être examiné, mais conjointement avec le contexte qui l'entoure, en particulier avec les syntagmes verbaux présents sous d'autres formes. Nous verrons qu'il ajoute des éléments essentiels à la métaphore conceptuelle. Le verbe en question, « withers » (fane)<sup>35</sup> fait explicitement référence à Isabella elle-même. Elle se fane, comme une plante, à cause de sa douleur, de sa tristesse et, surtout, à cause du manque de stimulation émotionnelle qui la fortifiait auparavant. KEATS la compare ici à un palmier jadis plein de vie. *Wither*, à l'aspect non-progressif, agit d'une façon similaire à celle d'*unfold*, examiné plus haut, comme une réalisation, ponctuelle et téléologique. Ceci montre comment le fait de gagner, perdre et éventuellement retrouver la vie est dynamique dans le sens métaphorique. *To wither* peut être défini comme un verbe perfectif, avec un usage plus courant dans une forme progressive. Le choix de le mettre au présent simple revient à la manière de voir Isabella dans ces vers : le lecteur possède un point de vue extérieur et il est capable, grâce à la description fournie dans ces vers, de voir l'image dans son intégralité. L'imagé visée par le poète est que le lecteur voie Isabella comme privée de sa source vitale, de son amour. Quelque chose doit être vivant afin de donner vie : ce que nous avons ici est un exemple d'« élaboration » d'un concept métaphorique<sup>36</sup>, acte typique de la métaphore conceptuelle poétique.

Cette notion est renforcée par la présence d'autres verbes, comme « leave » (laisser), que nous voyons ici à la forme impérative et « faner », cette fois à l'infinitif précédé de *to*. On voit également « dying » (mourants) dans sa forme progressive et adjectivale qui décrit un aspect d'Isabella / le palmier et rend plus puissante l'idée de sa mort.

Dans ces exemples, nous avons vu que les événements bornés sont grammaticalement et sémantiquement compatibles avec la métaphore conceptuelle EMOTION IS A LIVING ORGANISM qui implique que les paramètres de vivacité, de dynamisme et d'hétérogénéité soient mis en avant. Les cas aspectuels classifiés comme « états » renforcent les événements bornés. En outre, nous voyons que le type verbal et l'aspect (perfectif ou imperfectif), dans l'acception de LANGACKER, jouent un rôle essentiel dans la compréhension de l'aspect et de la sémantique des syntagmes verbaux présents dans les exemples des métaphores. De ce fait, nous pouvons constater que l'aspect, ainsi que le type de verbe choisi par le poète sont des éléments primordiaux pour l'expression et la compréhension des métaphores conceptuelles relatives aux émotions : les métaphores sont donc fortement fondées sur la grammaire.

<sup>35</sup> « To wither », selon LAKOFF & TURNER, peut référer à une plante ou une personne, selon le contexte, car ce mot contient des éléments du domaine source ainsi que du domaine cible de la métaphore conceptuelle PEOPLE ARE PLANTS (LES PERSONNES SONT DES PLANTES) (1989 : 107). Nous avons ici un exemple de l'extension métaphorique de ce terme (v. 447) ainsi qu'un exemple d'un usage typique du même terme (v. 450) (LAKOFF & TURNER 1989 : 107).

<sup>36</sup> LAKOFF & TURNER (1989 : 67-68).

## Conclusion

Dans cet article, nous avons vu que la fonction cognitive d'une métaphore (ici, en rapport avec les émotions, et plus précisément, aux émotions évoquées de façon poétique) se révèle étroitement liée à la grammaire et donc que l'analyse grammaticale permet de clarifier le sens des métaphores cognitives. De ce fait, nous constatons que la métaphore conceptuelle forme une unité grammaticale dont chacune des composantes joue un rôle essentiel dans son fonctionnement.

Les choix aspectuels et verbaux faits par le poète dans les exemples analysés mettent en évidence trois points importants : la première est qu'un emploi *poétique* du langage demande, parfois, un usage particulier des verbes (surtout ceux qui peuvent être classifiés aussi bien en tant que perfectifs ET imperfectifs) et de la grammaire en général. Nous remarquons également qu'une évolution a eu lieu par rapport à l'usage de certaines formes verbales, surtout de la forme progressive *Be + V...ing*, depuis le 19<sup>e</sup> siècle, époque de la création poétique keatsienne. Cet élément n'est pas sans importance, quand on sait que la théorie grammaticale avancée par LANGACKER porte surtout sur la langue anglaise contemporaine. Enfin, nos analyses ont également montré que la flexibilité dans le comportement grammatical et conceptuel, et donc dans la catégorisation du type verbal, s'avère constructive pour les effets poétiques intrinsèques à l'écriture poétique : KEATS montre une habileté à profiter de cette flexibilité et à en tirer avantage par un recours massif à la métaphore conceptuelle.

## Références bibliographiques

- AVANZO, Mario de. 1967. *Keats's Metaphors for the Poetic Imagination*. Durham, NC, USA: Duke UP.
- BATE, Walter Jackson. 1958. *The Stylistic Development of Keats*. New York: Humanities Press.
- DIRVEN, René & Günter RADDEN. 1999. *Cognitive English Grammar*. Amsterdam: Benjamins.
- GIBBS, Raymond. 1994. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge : Cambridge UP.
- KEATS, John. 2001. *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*. New York: Modern Library.
- KEATS, John. 1996. *Poèmes et poésies* (Poésie/Gallimard 297). Traduction de Paul Gallimard. Paris : Gallimard, 2<sup>e</sup> édition.
- JAKOBSON, Roman. 1977. *Huit questions de poétique*. Paris : Éditions du Seuil.
- KÖVECSES, Zoltán. 2000. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge, UK: Cambridge UP.
- KÖVECSES, Zoltán. 1990. *Emotion Concepts*. New York: Springer – Verlag.
- KÖVECSES, Zoltán. 1988. *The Language of Love: The Semantics of Passion in Conversational English*. Lewisburg: Bucknell UP.
- KÖVECSES, Zoltán. 1995. The 'Container' Metaphor in English, Chinese, Japanese, and Hungarian. In ZDRAVKO Radman (ed), *From a Metaphorical Point of View: A Multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor*. Berlin: W. de Gruyter. 117-144.

- KÖVECSES, Zoltán & Réka BENCZES. 2010. *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford : Oxford UP.
- LAKOFF, George & Mark JOHNSON. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: U of Chicago.
- LAKOFF, George & Mark TURNER. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: U of Chicago.
- LAKOFF, George, Jane ESPENSON, Adele GOLDBERG & Alan SCHWARTZ. 1991. « Master Metaphor List », Second Edition. Cognitive Linguistics Group, University of California at Berkeley.  
<http://araw.mede.uic.edu/~alansz/metaphor/METAPHORLIST.pdf>
- LANGACKER, Ronald W. 2008. *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- LANGACKER, Ronald W. 1990. *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- LANGACKER, Ronald W. 1987. *Foundations of Cognitive Grammar, vol. 1*. Stanford: Stanford UP.
- LANGACKER, Ronald W. 2009. *Grammar and Conceptualization*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- LANGACKER, Ronald W. 2009. *Investigations in Cognitive Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- PILKINGTON, Adrian. 2000. *Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective*. Amsterdam: J. Benjamins.
- RICKS, Christopher. 1974. *Keats and Embarrassment*. Oxford: Clarendon.