Adeline Terry

L'expression métaphorique des tabous : entre euphémisme et dysphémisme
Étude linguistique d'un corpus de séries télévisées américaines

---

TERRY Adeline. *L'expression métaphorique des tabous : entre euphémisme et dysphémisme – Étude linguistique d'un corpus de séries télévisées américaines,* sous la direction de Denis Jamet. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2019.
Disponible sur : http://www.theses.fr/2019LYSE3024

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France (CC BY-NC-ND 3.0 FR)

Document diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Attribution – Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification** »
Vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

N° d'ordre NNT : 2019LYSE3024

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

opérée au sein de

l'Université Jean Moulin Lyon 3

École Doctorale N° 384

ED3LA – Lettres langues linguistique arts

Discipline de doctorat : Linguistique anglaise

Soutenue publiquement le 24/06/2019, par :

Adeline TERRY

L'expression métaphorique des tabous : entre euphémisme et dysphémisme

Étude linguistique d'un corpus de séries télévisées américaines

Devant le jury composé de :

JAMET, Denis	Professeur, Université de Lyon (UJLM3), Directeur de thèse
LAPAIRE, Jean-Rémi	Professeur, Université Bordeaux 3, Rapporteur
PAULIN, Catherine	Professeure, Université de Strasbourg, Rapporteure
SORLIN, Sandrine	Professeure, Université de Montpellier
TRIM, Richard	Professeur, Université de Toulon

À mon Boudou

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont en premier lieu à mon directeur de thèse, Denis Jamet. Merci à lui de m'avoir insufflé cette passion pour la linguistique, d'avoir cru en ce projet dès le départ, de m'avoir toujours soutenue et fait confiance, et de m'avoir poussée à donner le meilleur de moi-même. Merci à lui également de m'avoir toujours encouragée à m'intéresser à diverses théories linguistiques et de m'avoir formée de manière plus large au métier d'enseignante-chercheuse.

Je tiens également à remercier tout particulièrement Jean-Rémi Lapaire, Catherine Paulin, Sandrine Sorlin et Richard Trim pour avoir accepté de siéger dans le jury et pour avoir pris le temps de me lire. Leurs remarques et conseils me permettront sans nul doute d'enrichir considérablement mes réflexions.

Que soit également remerciée Léa C. Boichard, sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour. Dire que son soutien a été précieux serait un euphémisme. Merci à elle pour son amitié constante au cours des dix dernières années, de la licence à la soutenance, en passant par le Master et l'Agrégation, pour ses innombrables relectures, pour nos étés de rédaction, pour les discussions que nous avons pu avoir sur la langue, et surtout pour tout le reste.

Un immense merci également à Marion C. Bourdeau, car si l'on dit qu'il est important d'être entouré.e d'autres doctorant.e.s, il est encore plus important d'être entouré.e de ses ami.e.s. Son soutien quotidien et son amitié infaillible ont une valeur inestimable.

Merci à Christopher Mole pour avoir répondu à mes nombreux questionnements sur sa langue maternelle, pour sa patience, pour ses relectures, mais surtout pour son amitié.

Un immense merci à mes ancien.ne.s professeur.e.s et désormais collègues et ami.e.s, Catherine Delesalle-Nancey, Marie-Agnès Gay, Manuel Jobert, Vanina Jobert-Martini, Claire Majola-Leblond et Natalie Mandon, qui ont fait de moi l'angliciste que je suis et qui m'ont soutenue au cours de ces dernières années, et tout particulièrement de ces derniers mois. De manière plus générale, que soient remercié.e.s tou.te.s mes collègues et ami.e.s de la Faculté des Langues de Lyon 3 qui m'ont un jour encouragée ou soutenue.

Mes remerciements vont aussi au Centre d'Études Linguistiques et à son directeur, Denis Jamet, qui m'ont permis de présenter régulièrement l'avancée de mes travaux et de m'investir dans la vie du centre et dans ses nombreux projets.

Merci à mes collègues et ami.e.s de la Faculté de Droit de Lyon 3, Benoit Chaze, Marion Del Bove, Carole Delhorme, Jeremy Desmond, Pauline Pairoux-Collomb et Guillaume Thomas, pour m'avoir accueillie à bras ouverts et m'avoir permis de terminer cette thèse dans de bonnes conditions.

J'ai une pensée pour tou.te.s mes collègues et ami.e.s doctorant.e.s qui ont, à un moment ou à un autre, partagé mes doutes et mes galères, et je souhaite bonne chance et bon courage à celles et ceux qui n'ont pas encore terminé.

Merci à toutes celles et ceux que je n'ai pas encore cité.e.s mais qui ont participé à l'aboutissement de ce travail en relisant quelques pages, et notamment Léo Clerc et Simon Devylder, que je remercie pour ses précieuses remarques de cognitiviste.

Enfin, sur une note plus personnelle, merci à Alex, Arthur, Axelle, Camille, Léa, Léo, Lisa, Marianne, Marion, Mathilde, Sophie, Victor et tou.te.s les autres d'être là, tout simplement.

ABRÉVIATIONS ET CONVENTIONS

Les mots d'origine étrangère sont en italiques.

Les auteur/es sont désigné/es par leur nom de famille. Lorsque plusieurs auteur/es portent le même nom de famille, nous avons ajouté l'initiale du prénom.

Les métaphores conceptuelles et domaines conceptuels sont notés en petites majuscules comme suit : CONCEPTUAL DOMAIN A IS CONCEPTUAL DOMAIN B.

Les noms de dictionnaires sont abrégés comme suit :
OED : *Oxford English Dictionary*
TLF : *Trésor de la Langue Française*

Les épisodes des séries du corpus sont référencés comme suit :
Grey's Anatomy : *GA* (*numéro de la saison*) *x* (*numéro de l'épisode*)
House, M.D. : *House* (*numéro de la saison*) *x* (*numéro de l'épisode*)
How I Met your Mother : *HIMYM* (*numéro de la saison*) *x* (*numéro de l'épisode*)
Sex and the City : *SATC* (*numéro de la saison*) *x* (*numéro de l'épisode*)
Six Feet Under : *SFU* (*numéro de la saison*) *x* (*numéro de l'épisode*)

Les exemples issus du corpus en exergue sont en gris pour être différenciés des citations d'ouvrages théoriques. Ils sont numérotés en fonction de leur rang d'apparition dans le corps du texte.

À de rares exceptions près, toutes les transcriptions sont des transcriptions du texte du dialogue. Nous n'avons pas annoté le texte pour donner d'indications comme les pauses, les traits para-verbaux, ou encore l'intonation. Les métaphores sont indiquées en gras dans les citations afin de faciliter la lecture.

Lorsque deux expressions métaphoriques issues de la même métaphore conceptuelle figurent dans le même épisode de la même série, elle sont comptabilisées comme une seule occurrence et sont séparées par […]. Lorsque deux expressions métaphoriques utilisent la même métaphore conceptuelle mais ne figurent pas dans le même épisode et/ou dans la même série, elles sont séparées par ***.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS **5**

ABRÉVIATIONS ET CONVENTIONS **7**

SOMMAIRE **9**

INTRODUCTION GÉNÉRALE **11**

CHAPITRE 1 : PARLER DES SUJETS TABOUS OU L'ART DE L'EXPRESSION X-PHÉMIQUE **23**

CHAPITRE 2 : MÉTAPHORE CONCEPTUELLE ET SUJET TABOU **171**

CHAPITRE 3 : ANALYSE DES MÉTAPHORES DE LA MALADIE, DE LA MORT ET DU SEXE DANS UN CORPUS DE SÉRIES TÉLÉVISÉES AMÉRICAINES **289**

CONCLUSION GÉNÉRALE **495**

ANNEXES **505**

BIBLIOGRAPHIE **553**

INDEX DES AUTEURS **581**

INDEX DES NOTIONS **587**

TABLE DES ILLUSTRATIONS **594**

INTRODUCTION GÉNÉRALE

> *In the beginning was the Word. There followed, at an undetermined but one assumes decent interval, private, harsh, and dirty words. Invention here being the mother of necessity, the need for euphemisms arose.*
>
> (Epstein [1985 : 56])

L'euphémisme est généralement défini comme une figure de style ou de pensée qui permet d'atténuer ou d'adoucir un concept ou un fait choquants[1]. Ainsi que l'indique Epstein, il apparaît ordinairement pour répondre à un besoin linguistique et remplacer – de manière plus ou moins pérenne – un mot jugé « sale », aussi appelé « dysphémisme » par Allan et Burridge [1991, 2006]. Ces dysphémismes sont des lexies[2] qui, à l'inverse des euphémismes, choquent et/ou qui offensent le co-énonciateur. Les dysphémismes, comme les euphémismes, sont entre autres utilisés pour aborder des sujets tabous dans une société donnée, mais les effets que l'un et l'autre produisent dans le discours sont différents[3]. Par ailleurs, lorsqu'ils sont effectivement utilisés pour référer à un sujet tabou, les euphémismes acquièrent rapidement des connotations explicites et/ou déplaisantes et sont « contaminés » par le tabou (Allan et Burridge [2006 : 43]). Ainsi les euphémismes apparaissent-ils continuellement en discours ; ils sont parfois éphémères,

[1] Voir les définitions proposées par le *Larousse* ou le *CNRTL*.
[2] Nous emploierons le terme « lexie » dans l'acception de Tournier [2004] : une lexie est une « unité lexicale mémorisée », et l'on peut avoir des lexies primaires, simples, dérivées, complexes, composées, prépositionnelles, phrastiques.
[3] L'ensemble des lexies qui sont euphémiques, dysphémiques, ou entre les deux sont appelées des X-phémismes par Allan et Burridge [1991, 2006].

ou bien se figent en langue, deviennent plus tard des dysphémismes, ou tombent simplement en désuétude. Keyes [2010 : 13] compare ce phénomène d'usure de l'euphémisme (Tournier [2004 : 154]) à un carrousel qui ne s'arrête jamais de tourner. Les euphémismes ne constituent pas pour autant l'une des douze matrices lexicogéniques (Tournier [2004 : 27]) ; ce sont ces matrices – et principalement la métaphore – qui permettent la création d'euphémismes.

Cette dernière a connu bien des définitions depuis Aristote : outil rhétorique, figure de style, trope, ou encore plus récemment, avec les cognitivistes, figure de pensée et outil de conceptualisation. Contrairement à ce qui a pu être avancé par le passé, elle ne constitue pas nécessairement un phénomène purement stylistique ; elle permet également de désigner ce qui ne peut être nommé et de conceptualiser ce que nous ne pouvons saisir sans le recours au processus analogique en établissant des correspondances entre deux domaines conceptuels (Lakoff et Johnson [1980]). Elle permet ainsi d'enrichir, d'étayer et de renouveler sans cesse la langue et constitue – tout du moins pour la langue anglaise – la principale matrice sémantique. Elle est omniprésente en anglais, qu'elle soit vive, éphémère et saillante, ou figée et dans la langue depuis si longtemps qu'elle passe inaperçue. À ce titre, elle est un moyen privilégié pour l'expression euphémique et dysphémique. Elle permet la création incessante de nouvelles lexies pour référer à des sujets tabous – lexies qui se figeront ou non. Les métaphores sont tout particulièrement nombreuses lorsqu'il s'agit de mentionner les domaines tabous de la maladie, de la mort et du sexe (Allan et Burridge [1991, 2006], Crespo Fernández [2017]). Ces trois domaines sont en effet considérés comme les tabous par excellence dans nos sociétés occidentales contemporaines ; ce sont des sujets qui découlent d'un tabou social et religieux – nous y reviendrons –, qui nous mettent mal à l'aise et dont on ne peut discuter librement sans jamais ressentir de

gêne ou choquer ou offenser le co-énonciateur. En résulte une profusion de lexies plus ou moins imagées, plus ou moins euphémiques, et plus ou moins humoristiques. Quoiqu'il en soit, les tabous sont le lieu de l'évasion langagière.

Ces trois notions – tabou, euphémisme et métaphore – s'articulent donc assez naturellement, et ce sont les liens complexes entre ces phénomènes que nous proposons d'étudier dans ce travail. Les deux phénomènes ne sont bien entendu pas identiques et superposables, puisque tous les euphémismes ne sont pas créés par le biais de la métaphore, et que la métaphore est un phénomène qui s'étend à bien d'autres aspects du langage et de la cognition que les seuls euphémismes. C'est toutefois la zone d'intersection entre ces deux phénomènes qui nous intéresse tout particulièrement. L'étude des métaphores des sujets tabous implique de faire se rencontrer plusieurs branches de la linguistique – notamment la sociolinguistique, la linguistique cognitive et la lexicologie – et de naviguer entre différentes théories tout en gardant à l'esprit que l'X-phémisation reste un phénomène discursif soumis à l'interprétation du co-énonciateur, qui comprend donc une part conséquente de subjectivité. La métaphore et les euphémismes constituent deux vastes sujets d'étude qui ont donné lieu à une profusion de publications dans diverses branches de la linguistique. Néanmoins, à cause de leur caractère mouvant et de l'abondance et l'hétérogénéité des types de discours dans lesquels on les trouve, il s'agit de deux sujets qui ne seront jamais traités de manière exhaustive, séparément ou conjointement.

L'originalité de ce travail réside, d'une part, dans le choix du corpus[4] – à savoir un corpus de séries télévisées américaines. Ces dernières ont longtemps été – et sont parfois encore – dénigrées par le monde de la recherche, car elles ne sont pas toujours

[4] Le choix du corpus sera davantage justifié en 3.1.1., soit au début du chapitre 3, consacré à l'étude du corpus et à l'analyse des données. Nous réexpliquerons pourquoi nous avons choisi un corpus de séries télévisées et pourquoi nous avons choisi ces séries en particulier.

considérées comme assez nobles pour mériter d'être étudiées. Récemment, les études sur le sujet se sont multipliées ; en France, on peut notamment citer la collection *La Série des Séries*, publiée aux Presses Universitaires de France et dirigée par Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, dont chaque volume est dédié à une série, ou la revue *TV/series*, qui publie des numéros thématiques ou dédiés à une série. De nombreux ouvrages adoptant une approche plus linguistique ou pragmatique ont également été publiés ces dernières années (Quaglio [2009], Richardson [2010], Jost [2011], Beers Fägersten [2016], Brey [2016], Bucaria et Barra [2016], Sorlin [2016], ou Bednarek [2018], pour n'en citer que quelques-uns). À notre connaissance, aucun ouvrage ne s'est intéressé aux métaphores de la maladie, de la mort et du sexe dans les séries télévisées, bien que certains de ces éléments soient évoqués dans les ouvrages susmentionnés. La multiplication du nombre de séries télévisées et du nombre de téléspectateurs nous semble justifier le besoin d'études linguistiques des discours des séries télévisées. De plus en plus de téléspectateurs sont confrontés aux sujets tabous et à leur représentation visuelle et linguistique sur le petit écran. La maladie, la mort et le sexe sont fréquemment mentionnés dans les séries télévisées, alors même que les locuteurs ont tendance à éviter ces sujets dans le monde réel. Dès lors que l'on se trouve dans une œuvre fictionnelle, le tabou devient plus supportable, et les téléspectateurs éprouvent même une sorte de fascination pour ces trois sujets à l'écran et ne semblent plus avoir besoin d'euphémismes ; c'est un paradoxe qui est notamment évoqué par Jost [2011 : 59] ou Allan et Burridge [1991 : 157]. L'étude des métaphores de la maladie, de la mort et du sexe permet d'une part d'étudier la manière dont les personnages de séries *parlent* des sujets tabous, mais aussi la manière dont ces domaines sont *conceptualisés* dans les séries télévisées.

Étant donné la prolifération de séries télévisées sur le petit écran et en VOD, nous avons dû faire une sélection ; notre choix s'est porté sur un total de cinq séries américaines ayant pour sujet principal l'un des trois sujets tabous, et dont les dates de diffusion étaient relativement proches. Nous avons ainsi retenu *Grey's Anatomy* (2005-…), *House, M.D.* (2004-2012), *How I Met your Mother* (2005-2014), *Sex and the City* (1998-2004) et *Six Feet Under* (2001-2005). Les métaphores de la maladie seront étudiées dans *Grey's Anatomy* et *House, M.D.* La combinaison de ces deux séries médicales permettra *a priori* d'avoir un équilibre entre des occurrences plutôt euphémiques et des occurrences plutôt dysphémiques. Elles appartiennent toutes deux au genre de la comédie dramatique, mais la première est résolument plus sentimentale, alors que la seconde est beaucoup plus sombre et est portée par un personnage misanthrope plébiscité par le public pour sa maîtrise du sarcasme et de la métaphore. De plus, les maladies mentionnées sont variées puisque les protagonistes de *Grey's Anatomy* sont chirurgiens, alors que les médecins de *House, M.D.* ont des spécialités plus diversifiées. Ces deux séries permettent également d'avoir une représentation du discours des médecins et une représentation de celui des patients et de leurs familles – discours qui ont été qualifiés de foncièrement différents dans des études antérieures (Keyes [2010 : 136], D. Johnson et J. Murray [1985 : 157], Allan et Burridge [1991, 2006]). Les métaphores de la mort seront également étudiées dans ces deux séries médicales, puisque les patients meurent parfois et, plus fréquemment, échappent de justesse à la mort pour satisfaire les besoins dramatiques de la fiction ; cela nous permettra de souligner le lien qui existe entre maladie et mort, et ainsi de déterminer si l'on peut dégager des similarités entre les métaphores de ces deux domaines tabous. Elles seront également analysées dans *Six Feet Under*, série dramatique qui suit le quotidien d'une famille qui est propriétaire d'une entreprise de pompes funèbres.

Intégrer cette série à notre corpus nous permettra de prendre en considération la représentation de deux points de vue : celui des protagonistes, qui sont confrontés quotidiennement à la mort, et celui des personnages qui viennent tout juste de perdre un être proche et qui en souffrent. Enfin, les métaphores du sexe seront examinées dans *Sex and the City*, comédie dramatique et romantique dont la date de première diffusion est légèrement antérieure à celles des autres séries du corpus ; elle est toutefois pionnière dans le traitement du tabou du sexe à la télévision, et son inclusion dans le corpus nous paraît ainsi incontournable. Les sous-domaines du sexe abordés au long de la série sont variés et l'étude de leurs métaphores nous permettra de nous intéresser à la représentation du tabou du sexe du point de vue féminin, puisque les quatre protagonistes sont des femmes. Dans la dernière série du corpus, *How I Met your Mother*, les métaphores et le langage figuré (relatifs au sexe, mais pas uniquement) sont omniprésents et nous permettront de mettre au jour la créativité linguistique dont il est possible de faire preuve par le biais de la métaphore (Sams [2016]). L'analyse de ces métaphores nous amènera également à mettre l'accent sur le potentiel humoristique de telles métaphores. Si nous utilisons des exemples tirés de l'ensemble des saisons des cinq séries pour illustrer nos propos dans l'ensemble de ce travail, y compris dans les deux premiers chapitres, seules les métaphores des deux premières saisons de chaque série sont prises en compte dans l'analyse de corpus du chapitre 3.

Par ailleurs, les métaphores de la maladie, de la mort et du sexe ont fréquemment été étudiées séparément, mais elles n'ont que très peu été comparées. Nous proposons ici de les mettre en regard et de dégager les spécificités relatives à chaque domaine. Les conclusions qui sont tirées de l'analyse du corpus dans le chapitre 3 ne peuvent être appliquées systématiquement à la conversation naturelle, et notre objectif n'est bien entendu pas de mener une analyse sociolinguistique, mais nous espérons qu'elles

pourront donner quelques pistes de réflexion quant aux différences de fonctionnement des métaphores et des euphémismes relatifs à chacun de ces domaines. L'analyse du corpus permettra de révéler des différences de fonctionnement des métaphores de la maladie, de la mort et du sexe dans les œuvres de fiction que sont les séries télévisées, ainsi que les conceptualisations qui sont privilégiées pour chaque domaine tabou dans chacune des séries du corpus.

Les questions principales qui guideront notre réflexion sont les suivantes : comment articuler les notions de métaphore, euphémisme et tabou ? Quelles propriétés de la métaphore en font une matrice particulièrement appropriée et productive pour la création d'euphémismes ? Dans le corpus, quelles sont les particularités des formes linguistiques des métaphores, et quels sont les domaines les plus fréquemment utilisés pour conceptualiser les domaines tabous de la maladie, de la mort et du sexe ? Dans quelle mesure ces formes linguistiques et ces domaines ont-ils une influence sur le caractère euphémique ou dysphémique des métaphores du corpus ? Est-il possible de mettre au jour des particularités relatives aux métaphores des sujets tabous dans le corpus ? Enfin, comment les métaphores participent-elle à la représentation des sujets tabous de la maladie, de la mort et du sexe dans les séries américaines du corpus ?

Ce travail est organisé autour de trois chapitres : les deux premiers sont principalement théoriques, alors que le dernier constitue une étude de corpus. Le choix de séparer la théorie de la pratique se justifie par la nécessité de définir des notions aussi complexes que celles d'« X-phémisme » ou de « métaphore » afin de pouvoir mener à bien l'analyse du corpus. Néanmoins, nous tenterons d'appliquer la théorie au corpus – ou tout du moins d'illustrer la théorie par des exemples tirés du corpus – dès que cela sera possible.

Le premier chapitre traite à la fois de sociolinguistique et de lexicologie. Il vise en premier lieu à définir le terme « tabou », qui peut revêtir différentes acceptions, notamment celle de tabou social ou celle de tabou linguistique – les deux étant intrinsèquement liées. L'objectif est également de délimiter le sujet et d'exposer les raisons pour lesquelles nous avons choisi de ne prendre en compte que trois domaines tabous dans notre analyse. Suite à cela, nous dressons un historique du statut des domaines de la maladie, de la mort et du sexe et tentons de faire émerger les spécificités de chacun de ces domaines en synchronie. De ces explications liées aux tabous découlent naturellement des considérations sur les notions d'« euphémisme », de « dysphémisme », d'« X-phémisme », d'« orthophémisme » et de « politiquement correct ». Nous revenons notamment sur les définitions de ces termes et sur les critères qui permettent d'identifier une lexie comme étant plutôt euphémique ou plutôt dysphémique. Enfin, la troisième partie du premier chapitre propose, plus largement, d'explorer le lien entre création lexicale et sémantique et X-phémisme. Nous avons dit que l'euphémisme n'était pas une matrice de création lexicale ou sémantique ; en synthétisant les conclusions d'études antérieures à la nôtre, nous proposons une nouvelle classification, qui prend en compte, nous l'espérons, l'ensemble des procédés qui permettent la création d'un euphémisme : les matrices lexicales, les matrices sémantiques, les matrices morphologiques, morphosyntaxiques et morpho-phoniques, et les matrices paralinguistiques et non linguistiques.

Le second chapitre est consacré à la définition de la matrice qui nous intéresse dans le cadre de ce travail : la métaphore. Il adopte une approche cognitiviste et vise essentiellement à définir le cadre théorique relatif à la métaphore que nous utiliserons dans le dernier chapitre. La métaphore a fait couler beaucoup d'encre au cours des siècles, et il nous a paru nécessaire de revenir sur les définitions dites « traditionnelles »

avant de consacrer la majeure partie de ce chapitre à la théorie de la métaphore conceptuelle (*CMT*), qui a d'abord été définie par Lakoff et Johnson [1980], mais qui a depuis été étoffée par nombre de cognitivistes. Nous présentons ainsi un panorama des concepts utilisés par les métaphoriciens qui se réclament de la linguistique cognitive. Ce chapitre ne prétend pas présenter une synthèse exhaustive des écrits sur le sujet, mais plutôt définir les concepts et outils qui nous seront utiles dans l'analyse, tels que les notions de « domaine source » et de « domaine cible », ou encore de « degré de figement ». Une attention particulière sera portée au concept de *highlighting-hiding*, puisqu'il nous semble que c'est cette particularité de la métaphore qui lui permet d'être une matrice si productive pour la création d'X-phémismes. Enfin, la dernière partie de ce chapitre passe en revue les principaux travaux consacrés à l'étude des métaphores de la maladie, de la mort et du sexe, essentiellement d'un point de vue cognitiviste. Cette partie ne se veut pas non plus exhaustive, mais elle permet d'établir un état des lieux de l'avancée des recherches sur le sujet et de proposer une synthèse des conclusions de travaux antérieurs à celui-ci.

Enfin, le troisième et dernier chapitre est consacré à l'analyse détaillée des métaphores relevées dans les deux premières saisons de chaque série qui constitue le corpus en utilisant les théories et outils définis dans les deux premiers chapitres. Ce dernier chapitre est divisé en quatre parties. En premier lieu, nous revenons sur les choix que nous avons faits quant à la méthodologie et au corpus. Nous présentons ensuite les résultats obtenus de manière brève et quantitative, avant d'analyser ces derniers dans la troisième partie. Les métaphores sont alors étudiées séparément, en commençant par les métaphores du sexe, puis par celle de la maladie, et enfin, de la

mort[5]. Nous nous attachons principalement à expliquer les caractéristiques des métaphores linguistiques du corpus, ainsi qu'à déterminer les critères qui permettent d'orienter l'interprétation X-phémique ; à cet effet, les métaphores sont regroupées en fonction du domaine cible (SEX, DISEASE, DEATH), puis de leur domaine source, c'est-à-dire le domaine auquel la métaphore emprunte des caractéristiques pour conceptualiser le domaine tabou, puisque nous postulons que c'est l'un des critères principaux qui permet d'orienter l'interprétation X-phémique. Nous nous intéressons plus précisément aux projections métaphoriques, ce qui permet de déterminer comment les sujets tabous sont représentés dans les séries télévisées du corpus. La dernière partie synthétise et développe les conclusions qui se dessinaient dans la troisième, en mettant en regard les trois domaines tabous, dégageant ainsi les éléments qui permettent de déterminer si une métaphore sera plutôt euphémique ou dysphémique. Elle se conclut sur une réflexion sur le statut particulier des métaphores dans les séries télévisées, et l'argument principal qui se dégage est que les métaphores de la maladie, de la mort et du sexe dans le corpus revêtent bien souvent d'autres fonctions qu'une fonction X-phémique, et que déterminer l'X-phémicité d'une occurrence ne sera pas toujours pertinent.

[5] Cet ordre est tout à fait arbitraire.

CHAPITRE 1: PARLER DES SUJETS TABOUS OU L'ART DE L'EXPRESSION X-PHÉMIQUE

L'objectif de ce premier chapitre est de déterminer de quelles manières les locuteurs abordent linguistiquement les sujets tabous. En premier lieu, nous définissons ce qu'est un domaine tabou après avoir passé en revue les ouvrages spécialisés sur la question. Nous expliquons également que les sujets tabous sont bien souvent abordés grâce à des euphémismes ou à des dysphémismes, termes auxquels nous consacrons une place importante dans la mesure où ils seront essentiels à la suite de cette étude ; ils sont donc définis et illustrés dans la première partie de ce chapitre. Dans un deuxième temps, nous montrons qu'il existe plusieurs types de domaines tabous. Nous justifions le choix de consacrer cette étude aux domaines tabous du sexe, de la maladie et de la mort en expliquant que ce sont des domaines qui sont étroitement liés au corps, aux fluides corporels, ou à la dichotomie entre le corps et l'esprit. Les tabous qui n'en sont pas vraiment et qui ne seront pas traités de manière extensive dans cette thèse de doctorat sont évoqués de façon secondaire, mais l'essentiel de cette deuxième partie est consacré à l'étude en diachronie et en synchronie des tabous du sexe, de la mort et de la maladie. Enfin, la troisième partie de ce premier chapitre se concentre sur l'étude des différents moyens linguistiques qui permettent la création des X-phémismes ; nous proposons une nouvelle classification fondée sur des études préexistantes. Tout au long de ce chapitre et du suivant, nous utilisons des exemples tirés du corpus dans le but d'illustrer les théories que nous exposons. Ces exemples ont bien entendu uniquement une valeur illustrative, et ils visent à montrer que les séries télévisées offrent une représentation de

la manière dont sont considérés certains sujets tabous dans nos sociétés occidentales contemporaines. Ils ne servent néanmoins pas à tirer de conclusions sur le statut des tabous dans la société, mais simplement à fournir des exemples pour éclairer nos propos.

1.1. Domaines tabous et X-phémismes

Après avoir défini les notions de « tabou », « domaine tabou » et « lexie taboue », nous revenons sur le contexte dans lequel un sujet peut devenir tabou ; le facteur culturel est primordial, mais il n'est sans doute pas le seul. Les locuteurs évitent généralement les sujets tabous afin de ne pas perdre la « face » – concept introduit par Goffman en 1955 – ou afin de rester polis. Lorsque les locuteurs décident d'aborder certains sujets tabous, ils le font généralement par le biais d'euphémismes, d'orthophémismes ou de dysphémismes, termes qui sont également définis dans cette partie ; néanmoins, ces catégories sont extrêmement perméables dans la mesure où une lexie peut être interprétée de différentes manières en fonction du contexte.

1.1.1. Domaines tabous : étymologie et définitions

Le terme « tabou » (ou *taboo* en anglais) pouvant revêtir différentes acceptions selon le contexte dans lequel il est employé, cette sous-partie vise principalement à exposer la définition que nous retenons dans le cadre de cette thèse de doctorat.

1.1.1.1. **Origine tongienne du terme « tabou »**

Avant de proposer une délimitation des domaines tabous, il convient de revenir sur le sens du mot « tabou » : de nombreux ouvrages ont été rédigés sur le sujet dans des disciplines variées, mais on remarque de légères variations quant à la définition du mot

d'un écrit à un autre. La plupart des sources s'accordent cependant sur l'étymologie du terme. L'*Oxford English Dictionary* en ligne[6] donne quelques précisions :

> [From] Tongan *'tabu*.
>
> *'Tabu* is also the form in several languages of Melanesia and Micronesia, as in some of the islands of Vanuatu, Kiribati, Papua New Guinea, etc. The general Polynesian and Maori form (also in some of the islands of Vanuatu) is *'tapu* (tapu *adj.* and *n.*), in Hawaiian *'kapu*. Some of the Melanesian languages, as those of Fiji, and some of the Solomon Islands, have *'tambu*, New Britain *'tabu* and *'tambu*. Various cognate forms occur in Melanesian and cognate languages. The Tongan form was that first met with by Captain Cook, in 1777, from the narrative of whose voyages the custom with its name became known in England. In French spelt *tabou*. The accentuation *ta'boo*, and the use of the word as noun and verb, are English; in all the Melanesian and related languages the word is stressed on the first syllable, and is used only as adjective, the noun and verb being expressed by derivative words or phrases.

Il semblerait donc que le terme soit originaire de Polynésie, et plus précisément des îles Tonga, bien que nous sachions qu'il existait sous des formes similaires dans d'autres îles géographiquement proches. Il apparaît pour la première fois en anglais en tant qu'adjectif sous la forme *taboo* en 1777 ; selon le *Trésor de la Langue Française,* le terme « tabou » apparaît pour la première fois en français en 1822, même si la forme *tatoo* était déjà attestée en 1782. On peut en déduire que le mot français a probablement été emprunté à l'anglais, ou du moins au récit du Capitaine James Cook, *A Voyage to the Pacific Ocean*, publié en 1784. Notons que si *taboo* peut en anglais être utilisé comme un nom, un adjectif ou un verbe, seules les utilisations de « tabou » en tant que nom et adjectif sont possibles en français. Cependant, le terme a des acceptions similaires dans les deux langues. Le dictionnaire étymologique *Etymonline* émet quant à lui quelques réserves quant à son origine :

> Taboo (adj.): also *tabu*, 1777 (in Cook's "A Voyage to the Pacific Ocean"), "consecrated, inviolable, forbidden, unclean or cursed," **explained in some English sources as being from Tongan**[7] (Polynesian language of the island of Tonga) *ta-bu* "sacred," from *ta* "mark" + *bu* "especially." But this may be folk etymology, as linguists in the Pacific have reconstructed an irreducible Proto-Polynesian **tapu*,

[6] *OED* à partir de maintenant.
[7] Nous soulignons.

> from Proto-Oceanic **tabu* "sacred, forbidden" (compare Hawaiian *kapu* "taboo, prohibition, sacred, holy, consecrated;" Tahitian *tapu* "restriction, sacred;" Maori *tapu* "be under ritual restriction, prohibited"). The noun and verb are English innovations first recorded in Cook's book.

Cependant, l'étymologie tongienne reste la plus courante et semble être attestée. C'est notamment celle qui est choisie par Allan et Burridge [1991 : 12], et c'est celle que nous retiendrons. L'explication donnée par *Etymonline* concernant la composition morphologique indique que le terme « tabou » renvoie étymologiquement à un concept particulièrement marqué, mais aussi que le concept même de tabou est en relation étroite à la fois avec le sacré et l'interdit, puisque c'est ce que signifie plus ou moins le terme *tabu* en tongien. Il convient maintenant de s'intéresser plus en détail à la définition du terme « tabou » et de ses dérivés.

1.1.1.2. **Sémantisme du terme « tabou » du tongien à l'anglais contemporain**

Freud écrit dans *Totem et Tabou* [1913 : 35] :

> *Tabou* est un mot polynésien, dont la traduction présente pour nous des difficultés, parce que nous ne possédons plus la notion qu'il désigne. Il était encore familier aux anciens Romains ; leur *sacer* était identique au tabou des Polynésiens. L'*αγιος* des Grecs, le *kadosch* des Hébreux devaient avoir le même sens que le tabou des Polynésiens et les désignations analogues chez beaucoup d'autres peuples de l'Amérique, de l'Afrique (Madagascar), du Nord et du Centre de l'Asie.
>
> Pour nous, le tabou présente deux significations opposées ; d'un côté, celle de sacré, consacré ; de l'autre, celle d'inquiétant, de dangereux, d'interdit, d'impur. En polynésien, le contraire de tabou se dit *noa*, ce qui est ordinaire, accessible à tout le monde. C'est ainsi qu'au tabou se rattache la notion d'une sorte de réserve, et le tabou se manifeste essentiellement par des interdictions et des restrictions. Notre expression terreur sacrée rendrait souvent le sens de tabou.

Si cette citation est intéressante dans la mesure où elle fournit des détails au sujet de l'origine du terme « tabou » et des notions de sacralité et d'interdit, le reste de l'ouvrage de Freud nous paraît assez peu pertinent par rapport à cette étude. En effet, le psychanalyste prend essentiellement en compte le statut des tabous au sein des peuples

primitifs. L'*OED* propose plusieurs définitions du nom commun *taboo* ; la première correspond au sens initial du terme :

> 1. a. The putting of a person or thing under prohibition or interdict, perpetual or temporary; the fact or condition of being so placed; the prohibition or interdict itself. Also, the institution or practice by which such prohibitions are recognized and enforced; found in full force in the islands of the Pacific when first visited by Europeans, and still prevailing in some of them, as also, under other forms and names, among many other races in early stages of culture.

Il est indiqué que ce terme peut être appliqué à d'autres sociétés primitives (« 1. b. Extended, as a general term of anthropology, to similar customs among other primitive races »), et également à la linguistique (« 1. c. *Linguistics*. A total or partial prohibition of the use of certain words, expressions, topics, etc., esp. in social intercourse »). Dans un deuxième temps, il est indiqué que *taboo* possède également un sens figuré (« 2. *transf.* and *fig.* Prohibition or interdiction generally of the use or practice of anything, or of social intercourse; ostracism ») ; cette définition est plus proche du sens de « tabou » tel qu'on l'utilise dans nos sociétés occidentales contemporaines. Enfin, dans un troisième temps est donnée la définition qui retiendra notre attention dans le cadre d'une thèse en linguistique : « 3. *Linguistics*. With reference to an expression or topic considered offensive and hence avoided or prohibited by social custom ». Le sens initial du terme tongien s'est affaibli. Une interdiction absolue dont la transgression aurait impliqué un châtiment divin devient une interdiction sociale ou linguistique dont la transgression implique des conséquences différentes : une transgression du tabou n'entraîne plus une punition des dieux, mais un jugement moral de la part de nos semblables. Il semble également que le sens linguistique du terme soit le plus fréquemment employé de nos jours, notamment en anglais américain. C'est d'ailleurs la première définition de *taboo* donnée dans le *Merriam-Webster Dictionary* (« not acceptable to talk about or do »).

Le terme est polysémique en anglais contemporain ; de plus, les tabous ne sont pas forcément exactement identiques dans nos sociétés occidentales et dans les sociétés polynésiennes, et la violation du tabou n'a surtout pas les mêmes conséquences. Allan et Burridge [2006 : 1] définissent le tabou dans les termes suivants :

> Taboo is a proscription of behaviour that affects everyday life. […]
>
> Taboos arise out of social constraints on the individual's behavior where it can cause discomfort, harm or injury. People are at metaphysical risk when dealing with sacred persons, objects and places; they are at physical risk from powerful earthly persons, dangerous creatures and disease. A person's soul or bodily effluvia may contaminate others; a social act may breach constraints on polite behaviour. Infractions of the taboo can lead to illness or death, as well as to the lesser penalties of corporal punishment, incarceration, social ostracism or mere disapproval. Even an unintended contravention of taboo risks condemnation and censure; generally, people can and do avoid tabooed behavior unless they intend to violate a taboo.

Allan et Burridge prennent ici en compte les origines du tabou. On trouve, dès le début de la citation, la notion d'« interdit » avec *proscription*. On note qu'ils font la différence entre deux types de dangers auxquels les humains sont confrontés face aux tabous : d'un côté, les dangers quant à leur intégrité métaphysique lorsque l'on touche à ce qui est sacré, et de l'autre, les dangers quant à leur intégrité physique, liés à un interdit qui aurait des dimensions plus concrètes. Nous remarquons l'apparition des notions de « politesse » et de « censure ». Il semble que ce sont ces dernières qui sont visées lorsqu'on évite de mentionner un sujet tabou aujourd'hui, car il ne s'agit en effet plus d'éviter des punitions divines comme la mort ou la maladie. Widlak [1975 : 933] parvient à une conclusion similaire :

> Le phénomène du tabou n'a pas cessé d'exister. Il existe toujours, aussi dans les sociétés modernes, comme il existait dans les sociétés primitives. Ce qui a changé, c'est seulement son caractère, les prémisses sur lesquelles il se base, les causes pour lesquelles il existe.

Le tabou, bien que revêtant une réalité différente dans nos sociétés occidentales contemporaines, est bel et bien présent. Revenons à la citation d'Allan et Burridge

mentionnée ci-dessus : le tabou qu'ils définissent est davantage ce que nous appellerons le tabou social, et non le tabou linguistique, celui qui nous intéresse de prime abord dans le cadre de cette thèse. Le tabou social se rapproche d'un interdit au sein d'une société, mais pas de n'importe quel interdit : il s'agit d'un interdit qui est lié de manière plus ou moins étroite à une question morale, religieuse, métaphysique, etc., ou tout du moins aux us et coutumes d'une société. Ce n'est donc pas un interdit qui aurait une dimension purement juridique ; en d'autres termes, on ne se situe pas dans un cadre illicite. L'infraction du tabou social n'est pas synonyme de manquement à la loi, mais plutôt de manquement à la bienséance ; le tabou social est plus implicite au sein d'une société qu'explicite et régi par des lois écrites, exception faite, peut-être, de la loi biblique. Widlak [1975 : 932-933] s'attarde également sur cette distinction entre « tabou linguistique » et « tabou social » :

> Le tabou est, comme on le sait, un phénomène dont la portée est bien plus grande que celle de l'euphémisme. Celui-ci se limite exclusivement aux phénomènes purement linguistiques, tandis que le tabou comprend non seulement le phénomène de la parole comme tel, mais aussi chaque autre manifestation de la vie individuelle et sociale, comme par exemple, les gestes, le comportement individuel, les coutumes et les mœurs. Ainsi dans certaines circonstances, dans certaines périodes, l'homme primitif devait – ou doit – prendre garde non seulement à certains mots, mais aussi à certains gestes ou mouvements, à telle ou telle attitude, à telle ou telle fonction ou action. C'est pourquoi dans le domaine général du tabou, il faut distinguer le tabou linguistique qu'on lie habituellement avec l'euphémisme.

Néanmoins, le tabou linguistique découle du tabou social puisqu'il est généralement interdit de mentionner linguistiquement les sujets qui sont tabous dans une société : il ne faut donc pas considérer que ces deux concepts sont en opposition, mais plutôt envisager le tabou linguistique comme une conséquence du tabou social. Calvo

[2005 : 65] donne la définition suivante du tabou linguistique, qu'il oppose au tabou anthropologique[8] :

> Linguistically speaking, the term taboo is extended to all those words or sets of words referring to objects, concepts or actions that a given society considers to be individually or collectively subject to proscription. As a consequence, ineffability is cast upon them.

Nous retenons cette définition, qui est assez complète : le terme « tabou linguistique » peut désigner un mot ou un groupe de mots qui renvoie à des objets, concepts ou actions considérés tabous dans une société donnée.

1.1.1.3. **Domaines tabous, sujets tabous et lexies taboues**

Comme il a été mentionné plus haut, le terme « tabou » peut revêtir plusieurs acceptions différentes ; maintenant que nous avons circonscrit plus précisément ce à quoi renvoie le terme, il s'agit d'expliquer ce que nous entendons par « domaine tabou », « sujet tabou » et « lexie taboue ».

Un domaine tabou est un domaine conceptuel dont on ne peut pas parler librement avec n'importe qui en n'importe quels termes. Sont généralement inclus les domaines tabous du sexe, de la maladie, de la mort, des fluides corporels (Allan et Burridge [1991, 2006], Gatambuki [2011]) ; certains chercheurs (Enright [1985], Keyes [2010]) ajoutent également à la liste les domaines de la politique, de l'argent, de la drogue, de la race, de la religion ou des comestibles. Cette affirmation semble contestable et fera l'objet d'une discussion ultérieurement.

On distingue à l'intérieur d'un même domaine tabou plusieurs sous-domaines tabous ; si l'on prend l'exemple du domaine tabou de la maladie, on peut distinguer à l'intérieur les sous-domaines des maladies mentales (la schizophrénie, la bipolarité, la

[8] Le « tabou anthropologique » de Calvo est l'équivalent de ce que nous avons appelé le « tabou social » ; pour plus de précisions, voir Calvo [2005 : 64].

dépression, etc.), des maladies potentiellement mortelles (le cancer, etc.), ou encore les maladies sexuellement transmissibles (le sida, la syphilis, etc.). L'expression « sujet tabou » peut désigner un domaine ou un sous-domaine tabou ; elle est donc plus générique.

Enfin, les lexies utilisées pour référer à des domaines tabous deviennent bien souvent taboues à leur tour. Tournier [2004 : 153] souligne ce lien entre domaine tabou et lexie taboue :

> Il existe, dans toutes les cultures, certains mots chargés d'une connotation déplaisante par le seul fait que leur dénotation correspond à l'une des notions sur lesquelles pèse une certaine forme d'interdit, de tabou, dans la culture de la communauté linguistique concernée. Car il n'existe pas de société humaine qui soit totalement libre d'interdits ou de tabous. Et si les interdits d'une communauté pèsent sur certaines notions, il va de soi qu'ils se manifestent tout naturellement sur les mots qui expriment le plus directement ces notions.

C'est le cas – pour citer deux exemples connus – des lexèmes *cunt* et *fuck*, qui appartiennent au domaine tabou du sexe et qui sont souvent désignés par les lexies *C-word* et *F-word* en anglais.

En revanche, certains domaines parfois considérés comme relevant de domaines tabous ne donnent pas vraiment lieu à la création de lexies taboues, et nous ne les inclurons donc pas dans cette thèse de doctorat. C'est par exemple le cas des comestibles ; il est possible de dire que la consommation de la viande est taboue dans certaines religions, mais cela ne donne pas lieu à la création d'un tabou linguistique. Keyes [2010 : 154] explique que la chair animale n'est pas désignée par le même substantif que l'animal dont elle provient pour nous faire oublier que l'on consomme un produit issu d'un être vivant ; ce serait par exemple le cas pour l'opposition *calf* / *veal*, le nom *veal* ayant été emprunté au français. Il nous semble que l'emprunt au français permet également de donner davantage de prestige aux aliments dans la mesure où la cuisine française est renommée ; *veal* a en effet été emprunté à la fin du XIVe siècle dans

le sens « calf meet as food » (*Etymonline*). Cependant, ces lexies sont extrêmement rares et n'apparaissent pas dans le corpus ; nous ne nous attarderons donc pas dessus.

De même, le domaine de la religion est parfois dit tabou dans la mesure où les jurons de type *Oh my God* peuvent être considérés comme choquants et leur utilisation prohibée en bonne société. Toutefois, ce ne sont pas les lexies en elles-mêmes qui sont choquantes, mais le fait d'utiliser des lexies qui réfèrent au sacré pour jurer. Néanmoins, Allan et Burridge [2006 : 106] écrivent que ces jurons perdent de leur force : « Blasphemy, religious profanity and religious insults have lost their punch ». Ainsi, bien qu'il existe des thèmes tabous liés à la religion dans la mesure où chaque religion définit des règles et des tabous, il n'existe pas réellement de lexies taboues lorsque l'on parle de religion. Il ne nous semble pas qu'il existe d'euphémismes pour *pray, Bible,* etc. Ceci peut s'expliquer de la manière suivante : ces lexies ne sont jamais devenues dysphémiques, et n'ont donc jamais eu besoin d'être renouvelées – à l'exception, peut-être, des lexies *God* et *Jesus* qui peuvent être dysphémiques lorsqu'elles sont utilisées pour jurer, et qui sont parfois remplacées par les euphémismes *Gosh* et *Jeez*. Ceci est à mettre en lien avec les origines des tabous : on peut s'attirer la colère de Dieu en prononçant son nom pour jurer, de la même manière que pour les peuples primitifs, prononcer un mot sacré pouvait avoir des conséquences terribles. La religion en tant que sujet général peut cependant difficilement être considérée comme taboue, surtout dans un pays comme les États-Unis où une majorité de la population est croyante.

Keyes [2010 : 30] avance l'argument suivant au sujet des lexies taboues :

> Because early humans thought words had the power to alert whatever they named, including predators, enemies, and evil spirits, not using the actual words for such ominous entities seemed prudent. Substitute words provided a safe vehicle for talking about frightening, taboo, and sacred topics.

Si cette citation peut en partie expliquer l'origine des tabous et des interdictions concernant certaines lexies dans les sociétés polynésiennes, elle paraît moins pertinente aujourd'hui. En effet, les superstitions religieuses ou païennes sont bien moins répandues dans nos sociétés occidentales contemporaines que dans les sociétés polynésiennes ou occidentales médiévales. Ces superstitions permettent d'expliquer partiellement l'origine historique des tabous, mais elles ne suffisent pas à justifier la persistance des tabous aujourd'hui.

1.1.1.4. **Persistance des tabous de nos jours**

Nous avons dit que la notion de tabou venait des sociétés primitives, et plus particulièrement des îles Tonga, mais est-il possible de déterminer les raisons pour lesquelles les tabous existent et pourquoi ils sont apparus ? Est-il possible d'expliquer pourquoi les tabous sont encore si présents dans nos sociétés occidentales contemporaines alors que les superstitions auxquelles ils sont liés ont disparu pour la plupart ? Freud [1913 : 35-36] estime qu'il n'y a aucune raison logique à leur existence :

> Les restrictions tabou sont autre chose que des prohibitions purement morales ou religieuses. Elles ne sont pas ramenées à un commandement divin, mais s'imposent d'elles-mêmes. Ce qui les distingue des prohibitions morales, c'est qu'elles ne font pas partie d'un système considérant les abstentions comme nécessaires de façon générale et précisant les raisons de cette nécessité. Les prohibitions tabou ne se fondent sur aucune raison ; leur origine est inconnue ; incompréhensibles pour nous, elles paraissent naturelles à ceux qui vivent sous leur empire.

Cette affirmation semble devoir être modulée : il est exagéré de dire que les prohibitions taboues sont inexplicables, même si une explication simple et univoque n'existe pas. Widlak [1975 : 937] propose une classification des causes de l'interdiction linguistique[9] en français moderne :

[9] Par « interdiction linguistique », Widlak entend l'ensemble des lexies taboues qui permettent l'émergence d'euphémismes.

I. croyances religieuses, magie, peur, superstition,
II. bienséance, décence, pudeur,
III. délicatesse, gentillesse, compassion, pitié,
IV. prudence, prévoyance, mégalomanie, habileté, intérêt.

La première cause citée par Widlak est la première chronologiquement parlant et entraîne les trois suivantes, qui peuvent plus facilement être regroupées puisqu'elles sont toutes les trois liées au comportement de l'individu dans les interactions sociales. Elles sont en effet liées à l'intention d'un locuteur et à l'interprétation d'un interlocuteur en fonction des codes d'une société donnée. Nous tenterons ultérieurement dans ce chapitre de déterminer les raisons sous-jacentes qui motivent l'existence de tel ou tel tabou. Cependant, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que l'apparition de chaque tabou est étroitement liée à la société dans laquelle il se développe. C'est ce qu'Allan et Burridge [2006 : 9] expliquent :

> Although Freud has claimed that "Taboo prohibitions have no grounds and are of unknown origin", it seems obvious to us that taboos normally arise out of social constraints on the individual's behaviour.

En effet, le facteur culturel semble jouer un rôle crucial dans l'étude des tabous. Aucun tabou ne semble être complètement universel et atemporel. Freud [1913] estime que l'inceste est un tabou qui existe dans toutes les sociétés ; cela est discutable dans la mesure où, dans certaines sociétés comme l'Égypte ancienne, et plus particulièrement parmi les pharaons, les mariages entre frères et sœurs étaient monnaie courante[10]. De manière plus générale, les unions consanguines sont également largement répandues dans les récits mythologiques. L'inceste ne semble donc pas toujours avoir été un sujet tabou. Ce n'est pas non plus le cas d'autres domaines tabous comme la mort, qui l'est bien moins dans certaines cultures latino-américaines ou asiatiques que dans nos

[10] Notons toutefois que les relations incestueuses étaient taboues en dehors des familles de pharaons et des dieux et déesses.

sociétés occidentales contemporaines. Ainsi que l'affirment Allan et Burridge dans la citation ci-dessus, les tabous sont étroitement liés à la société dans laquelle ils se développent, et ils sont également à mettre en lien avec les comportements individuels – et plus particulièrement le désir de protection de la *face*.

1.1.2. Domaines tabous et préservation de la « face »

1.1.2.1. Notion de « face »

La notion de *face*, telle qu'elle a été décrite par Goffman [1967], peut être appliquée à l'étude des domaines tabous. L'ouvrage de Goffman propose une analyse des interactions entre les individus et prône l'universalité de la nature humaine au-delà des différences culturelles ; en effet, l'ensemble des interactions humaines seraient motivées par le maintien de la face[11], terme créé par Goffman [1967 : 5] :

> The term *face* may be defined as the positive social value a person effectively claims for himself by the line[12] others assume he has taken during a particular contact. Face is an image of self delineated in terms of approved social attributes – albeit an image that others may share, as when a person makes a good showing for his profession or religion by making a good showing for himself.

La notion de face peut donc être définie comme la valeur sociale positive qu'un locuteur revendique pour lui-même ; c'est une image de soi qui est, la plupart du temps, façonnée par ce qui est approuvé ou non dans une société donnée, et qui est toujours exposée à autrui. Watts [2003 : 122], donne une définition similaire : « the conceptualisation each of us makes of our 'self' through the construal of others in social interactions and

[11] À l'instar des linguistes français ayant travaillé sur la notion de *face*, nous traduirons ce terme anglais par « face » en français.
[12] Goffman [1967 : 5] définit le concept de *line* dans les termes suivants : « a pattern of verbal and non-verbal acts by which [a person] expresses his view of the situation and through this his evaluation of the participants, especially himself ». Pour plus de détails, voir Goffman [1967 : 5] ou Watts [2003 : 124], entre autres.

particularly in verbal interaction ». D'après Goffman [1967 : 6-8], deux cas de figure principaux se présentent : la face peut être présentée de manière cohérente ou non :

> A person may be said to *have, be in* or *maintain* face when the line he effectively takes presents an image of him that is internally consistent, that is supported by judgments and evidence conveyed by other participants, and that is confirmed by evidence conveyed through impersonal agencies in the situation.
> […]
> A person may be said to *be in the wrong face* when information is brought forth in some way about his social worth which cannot be integrated, even with effort, into the line that is being sustained for him. A person may be said to be *out of face* when he participates in a contact with others without having ready a line of the kind participants in such situations are expected to take.

Lorsque la face est présentée de manière cohérente, on dira qu'elle est maintenue ; le locuteur préserve une bonne image de lui et se sentira alors en confiance et sûr de lui (Goffman [1967 : 8]). Dans le cas où il aborde des sujets tabous, sa face sera préservée tant qu'il ne choquera pas son interlocuteur en employant des termes peu appropriés ou en mentionnant des domaines particulièrement tabous. Lorsque la face n'est pas maintenue, on dira alors qu'elle est menacée : le locuteur ne présente pas une bonne image de lui, et risque de ressentir de la honte ou une certaine forme d'infériorité (Goffman [1967 : 8]).

Le maintien de la face est une condition *sine qua non* du bon déroulement d'une interaction (Goffman [1967 : 12]) ; il s'agit de préserver une bonne image de soi en toutes circonstances. Goffman [1967 : 6] explique que les locuteurs éprouvent des sentiments par rapport à leur propre face, mais également par rapport à la face des autres : un locuteur cherche donc à maintenir sa propre face, mais également celle de son ou de ses interlocuteurs. Un médecin qui annonce un diagnostic à un patient fera des efforts pour maintenir la face de celui-ci ; ces interactions sont d'ailleurs très souvent représentées dans le corpus. Dans *SATC 2x11*, Miranda a rendez-vous chez le gynécologue pour recevoir ses résultats d'examens :

(1) DOCTOR: "We got your tests back and everything looks fine."
MIRANDA: "Great!"
DOCTOR: "Just one small thing. It appears you have a lazy ovary."
MIRANDA: "A lazy ovary?"
DOCTOR: "Your right ovary has stopped producing eggs."

Le médecin fait ici des efforts pour maintenir la face de Miranda : elle commence par la rassurer en lui donnant une bonne nouvelle (« We got your tests back and everything looks fine ») et en indiquant que le problème dont elle va discuter avec sa patiente est minime (« Just one small thing ») ; enfin, elle utilise des termes non spécialisés afin de ne pas donner l'impression de démontrer sa supériorité (« It appears you have a lazy ovary » et « Your right ovary has stopped producing eggs »).

Dans certains cas, un locuteur peut menacer la face de son interlocuteur de manière délibérée ou de manière involontaire. Ceci nuit au bon déroulement d'une interaction sociale, qui ne peut se dérouler dans des conditions optimales que si les faces sont maintenues. Il faut donc un certain degré de coopération lors d'une interaction. Cependant, ceci doit être nuancé dans la mesure où une interaction peut tout de même avoir lieu si l'un des locuteurs met sa face ou celle de son interlocuteur en danger. Dans la série télévisée *House, M.D.*, Gregory House menace très régulièrement la face de ses interlocuteurs, et cela de manière délibérée. En revanche, sa face est dans une certaine mesure maintenue puisque qu'il renvoie une image de lui revendiquée et assumée, bien qu'elle soit hors-norme et non approuvée par la société. Il n'hésite pas à menacer la face de ses interlocuteurs, que ce soit celle d'autres médecins, de ses patients, ou de la famille de ses patients ; dans *House 2x02*, il s'adresse ainsi aux parents de Dan, un patient de seize ans qui a été adopté :

(2) HOUSE: "**You idiots**! **(3)** You lied to me!"
DAD: "We didn't lie about anything. You, on the other hand, accused us of molesting our son."
CUDDY: "Perfect."

> **(4)** HOUSE: "**Can we get off my screw-ups and focus on theirs**? Theirs is bigger. You're not Dan's parents."
> MOM: "We're his parents."
> DAD: "He was adopted. He doesn't need to know."
> HOUSE: "I do."
> DAD: "Adoption makes him just as much his…"
> **(5)** HOUSE: "**Listen, when we were taking his medical history, were you confused? Did you think we were looking for a genetic clue to his condition, or did you think we were trying to ascertain who loves him the most in the whole wide world**?"

En insultant les parents du patient (2), en les accusant directement (3), en utilisant un vocabulaire plus que familier dans un contexte professionnel (4), et en ayant recours au sarcasme[13] (5), le médecin cherche à mettre la face des parents du patient en danger, tout en établissant sa supériorité.

La définition de face de Goffman reste cependant incomplète car elle ne développe pas de manière extensive les notions de face positive, de face négative, de *face-threatening act* et de *face-flattering act*. Brown et Levinson [1978 : 61] s'inspirent de la théorie de Goffman pour proposer une distinction entre ce qu'ils appellent la « face négative » et la « face positive » :

> 'face', the public self-image that every member wants to claim for himself, consisting of two related aspects:
>
> (a) negative face: the basic claim to territories, personal preserves, rights to non-distraction – i.e. to freedom of action and freedom from imposition
>
> (b) positive face: the positive consistent self-image or 'personality' (crucially including the desire that this self-image be appreciated and approved of) claimed by interactants

La face positive peut donc être définie comme le désir d'un locuteur d'être apprécié par ses interlocuteurs et de voir son attitude approuvée ; la face négative peut être définie comme son territoire ou sa liberté d'action. Les deux ne doivent pas être considérées comme opposées, mais plutôt comme complémentaires. Chaque locuteur, par ses actions

[13] Le sarcasme (ou *conversational irony*) est défini par Leech [2014 : 101] comme un cas de *mock politeness* : « *S* says something that is superficially interpretable as polite but that is more indirectly or 'deeply' interpreted as face attack » (Leech [2014 : 232]).

et par ses mots, tente de maintenir sa face positive et sa face négative. Si l'on considère à nouveau l'exemple de Gregory House, c'est davantage sa face négative que sa face positive qu'il essaie de protéger. En revanche, les autres personnages du corpus tentent généralement de protéger les deux, mais n'y parviennent pas de manière systématique – et ce pour différentes raisons auxquelles nous allons désormais nous intéresser.

1.1.2.2. **Face-threatening acts et face work**

Les tentatives de maintien de la face sont bien souvent contrariées dans la plupart des actes que nous accomplissons (Kerbrat-Orecchioni [2001 : 72]). L'une des deux faces, ou les deux, peuvent ponctuellement être menacées par des actes menaçants pour la face (*Face Threatening Acts* ou *FTAs*, termes créés par Brown et Levinson [1978]). Ceux-ci peuvent prendre différentes formes : la requête, la critique, le compliment, l'aveu, etc. Les actes de langage menaçants pour la face ne seront pas tous intéressants dans le cadre de ce travail sur les domaines tabous. Cependant, nous pouvons citer la requête, acte de langage auquel sont bien souvent confrontés les médecins et qui menace la face négative de l'interlocuteur (Kerbrat-Orecchioni [2001 : 72]). Dans le corpus, c'est notamment le cas lorsque les médecins demandent à la famille des patients en état de mort cérébrale si ceux-ci sont donneurs d'organes. Ces requêtes peuvent en effet être interprétées comme particulièrement menaçantes pour la face car elles touchent au domaine tabou de la mort et du corps[14]. Dans *GA 1x03*, Cristina, alors interne, est chargée par ses supérieurs de demander une autorisation de dons d'organes à la femme d'un patient en mort cérébrale. L'entretien se déroule ainsi :

> **(6)** CRISTINA: "Now Mrs. Davidson, this form simply says that you consent to the donation of your husband's major organs. **Heart, lungs, liver and kidneys**. (She

[14] Nous verrons ultérieurement que les trois domaines tabous traités dans cette thèse (la mort, la maladie et le sexe) ont un lien étroit avec le tabou du corps humain.

hands Shelly a clipboard which she signs and hands back) Now I need to ask you a few questions. **(7) Are you willing to donate his corneas**?"
SHELLEY: "**You want his eyes**?"
CRISTINA: "Um, corneal transplants can give someone back their sight."
SHELLEY: "I suppose that's okay."
(8) CRISTINA: "**What about his skin?**"
SHELLEY: "What?"
CRISTINA: "It's used to help burn victims."
SHELLEY: "**You want to cut off his skin? What about the funeral? You want me to have a funeral, and have people look at him, have… Have his daughter look at her father and he doesn't have any skin? It's his skin**!"

La requête de Cristina concernant le don du cœur, des poumons, du foie et des reins (6) ne semble pas être particulièrement menaçante pour la face de Shelley ; en revanche, les requêtes concernant le don de la cornée (7) et celui de la peau (8) semblent l'être. Les demandes de Cristina sont perçues, dans une certaine mesure, comme des actes menaçants pour la face négative de Shelley, qui a l'impression que l'interne envahit son territoire en faisant une telle requête si tôt après le décès de son époux. Mais ces requêtes sont également perçues comme des actes menaçants pour la face positive de l'époux en mort cérébrale de Shelly ; cette dernière tente d'ailleurs de protéger l'image de son époux en acceptant le don des organes situés à l'intérieur du corps, mais en s'insurgeant quand il s'agit du don de la peau, organe situé à l'extérieur du corps, et donc exposé à la vue de tous. La forme abrupte de la question (8) est également un facteur qui donne un caractère menaçant à la requête.

Si la théorie des *FTAs* permet en partie d'expliquer comment la face est préservée ou menacée en discours, Kerbrat-Orecchioni [2001 : 74] estime qu'elle doit être étayée :

> Il est donc indispensable d'introduire dans le modèle théorique un terme supplémentaire pour désigner ces actes qui sont en quelque sorte le pendant positif des *FTAs*, le terme par exemple de ***FFA*** (ou *Face Flattering Act*, c'est-à-dire acte valorisant, ou « flatteur » pour la face d'autrui).

Selon elle, tout acte de langage serait un *FTA*, un *FFA*, ou « un complexe de ces deux composantes ». Un *FFA* peut-être une formule de remerciement, une salutation, ou

encore un compliment. Dans *House 7x15*, le docteur James Wilson, oncologue, fait une échographie au docteur Lisa Cuddy, sa supérieure hiérarchique directe. Alors qu'elle est allongée sur la table d'examen, ils ont la conversation suivante :

> **(9)** WILSON: "**You have nice skin**."
> CUDDY: "Thank you. Shut up!"
> WILSON: "Sorry. Just thought it would be rude not to comment."
> CUDDY: "Just treat me like any other patient."

Cuddy interprète le compliment de Wilson comme un *FFA*, et remercie donc son subordonné et ami ; sa face positive est maintenue dans la mesure où on lui signifie qu'elle renvoie une bonne image d'elle-même et qu'elle est appréciée pour certaines qualités. Néanmoins, ce compliment est également interprété comme un *FTA* dans la mesure où il constitue une intrusion territoriale : la face négative est menacée. Cuddy réagit d'ailleurs immédiatement après avoir remercié Wilson (« Shut up! »). Comme l'explique Kerbrat-Orecchioni [2001 : 77-78], le compliment est une « sorte de cadeau empoisonné » qui implique que l'on se retrouve placé en situation de « double-contrainte » : le locuteur peut accepter le compliment en acceptant une intrusion territoriale, ou le refuser et accomplir un *FTA*.

Afin de préserver leur face et de contrebalancer l'effet des *FTAs*, les locuteurs ont besoin d'effectuer un travail incessant. Goffman [1967 : 12-13] définit le « travail de la face » ou « figuration » (*face-work*) dans les termes suivants :

> By *face-work* I mean to designate the actions taken by a person to make whatever he is doing consistent with face. The members of every social circle may be expected to have some knowledge of face-work and some experience in its use. In our society, this kind of capacity is sometimes called tact, *savoir-faire*, diplomacy, or social skill.

Ce travail de la face est donc l'ensemble des actions entreprises par des locuteurs qui leur permettent de maintenir leur face ; il correspond plus ou moins à ce que Brown et Levinson appellent *politeness*, et nous y reviendrons ultérieurement. Deux de ces actions semblent particulièrement intéressantes dans le cadre de cette étude sur les domaines

tabous. La première est ce que Goffman [1967 : 15] appelle « l'évitement » (*the avoidance process*), défini ainsi : « the surest way for a person to prevent threats to his face is to avoid contacts in which these threats are likely to occur ». Ainsi, afin ne pas menacer la face de son interlocuteur ou sa propre face en abordant un sujet tabou, un locuteur peut tout simplement choisir de ne l'aborder. Dans une certaine mesure, les métaphores et les euphémismes sont également, théoriquement, des « processus d'évitement » puisqu'ils se substituent à un signifiant menaçant pour la face, qui est, lui, ainsi évité. La seconde action décrite par Goffman [1967 : 19-20] est la « correction » (*the corrective process*[15]) :

> *The corrective process* – When the participants in an undertaking or encounter fail to prevent the occurrence of an event that is expressively incompatible with the judgments of social worth that are being maintained, and when the event is difficult to overlook, then the participants are likely to give it accredited status as an incident – to ratify it as a threat that deserves direct official attention – and to proceed to correct its effects.
>
> […]
>
> [The] participants take on the responsibility of calling attention to the misconduct.

Lorsque se produit un acte menaçant pour la face, les effets de ce dernier doivent être corrigés ; le locuteur ou l'interlocuteur peuvent tous deux corriger ce problème en attirant l'attention sur cet acte. C'est souvent le cas dans le corpus, dans lequel des sujets tabous sont abordés à des moments inappropriés ou dans des mots peu adaptés à la situation. Dans *SFU 1x03*, un homme du nom de Gilardi souhaite acheter le funérarium familial, dirigé par Nate et David Fisher depuis le décès de leur père. David, qui travaillait déjà avec son père, s'adapte très bien à la situation. En revanche, Nate, qui habitait auparavant à Seattle et ne travaillait pas dans l'industrie funéraire, ne cherche

[15] Goffman identifie quatre étapes à l'intérieur du processus de correction ; pour plus de détails, voir Goffman [1967 : 20-23].

pas à assimiler les codes de celle-ci et préfère se moquer de Gilardi. Leur conversation est retranscrite ci-dessous :

> **(10)** NATE: "I never realized how much money there was to be made in the **funeral business.**"
> GILARDI: "**Death-care industry**."
> [...]
> NATE: "So it's like **a little factory. Of embalming**."
> GILARDI: "**Preparation for visitation**. We maintain **a small fleet of vehicles**."
> NATE: "**Hearses**?"
> GILARDI: "**Funeral carriages**."
> NATE: "**Dead wagons**."
> GILARDI: "**Removal vans**."

À plusieurs reprises, Nate emploie un vocabulaire qui peut menacer la face de son interlocuteur ; Gilardi le lui fait systématiquement remarquer et le corrige. La lexie *funeral business* est remplacée par *death-care industry*, *embalming* par *preparation for visitation*, *hearses* par *funeral carriages*, et *dead wagons* par *removal vans*. Grâce à ce processus de correction, Gilardi effectue un travail de la face à la place de Nate, qui ne souhaite pas faire cet effort. De plus, ainsi que l'indique Goffman [1967 : 13], pour utiliser des pratiques consistant à sauver la face (*face-saving practices*), les locuteurs doivent être conscients des interprétations que leur interlocuteur peut faire de leurs actes ou paroles.

Cette notion de « face » – et plus particulièrement l'articulation des concepts de *FTA* et de travail de la face – a servi de point de départ à d'autres linguistes pour développer une théorie plus générale de la politesse.

1.1.2.3. **Théorie de la politesse**

Les premiers linguistes ayant plus spécifiquement travaillé sur la notion de « politesse » (*politeness*) sont Grice et R. Lakoff. Grice [1975][16] avance l'idée selon

[16] Grice publie pour la première fois sa théorie du « principe de coopération » en 1975 ; cependant, il avait déjà exposé cette idée en 1969, lors d'une communication à l'Université d'Harvard.

laquelle la langue serait régie par le « principe de coopération » (*cooperative principe*) : il insiste notamment sur l'importance du rôle du locuteur et de son interlocuteur, et définit quatre maximes que le locuteur se doit de respecter dans une conversation (maxime de quantité, maxime de qualité, maxime de relation, maxime de manière)[17]. À celles-ci, il ajoute une maxime de politesse. R. Lakoff[18] [1973] s'inspire des théories de Grice pour définir des « règles de compétence pragmatique » (*rules of pragmatic competence*) : elle ajoute des règles aux maximes. Ainsi, la maxime de politesse comporte les règles suivantes : « N'imposez rien à l'autre », « Laissez le choix à votre interlocuteur », et « Mettez votre interlocuteur à l'aise, soyez amical » (*R1: Don't impose, R2: Give options, R3: Make A feel good – be friendly*). R. Lakoff [1975 : 64] définit la politesse dans les termes suivants : « Politeness was developed by societies in order to reduce friction in social interactions ». Cependant, selon Watts [2003], ce modèle n'est pas satisfaisant dans la mesure où les maximes de Grice ont de grandes chances d'être transgressées de manière plus ou moins évidente et délibérée dans toute conversation[19].

Leech [1983 : 82] a également proposé une définition du principe de politesse : « [It regulates the] social equilibrium and the friendly relations which enable us to assume that our interlocutors are being cooperative in the first place ». Si son modèle est plus élaboré que celui de R. Lakoff, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit avant tout d'un modèle de pragmatique générale, descriptif et taxonomique (Watts [2003 : 63-69]) ; il ne se limite pas à l'étude de la politesse. Pour cette raison, nous nous intéresserons

[17] Ce point ne sera pas développé dans ce travail dans la mesure où il ne concerne pas directement notre sujet. Pour plus d'informations, voir Grice [1975].

[18] Pour plus de détails, voir par exemple les articles suivants de R. Lakoff : « The logic of politeness; or minding your p's and q's » [1973], « Language theory and the real world » [1975], « What you can do with words: politeness, pragmatics and performatives » [1977], et « The limits of politeness: therapeutic and courtroom discourse » [1989].

[19] Les maximes de Grice peuvent être *violated* ou *flouted*. Dans le premier cas, elles sont transgressées ; dans le second cas, elles sont transgressées de manière évidente et volontaire. L'énonciateur utilise, par exemple, l'ironie ou le sarcasme et s'attend à ce que le co-énonciateur comprenne le message. Il y a toujours une forme de coopération, mais plus au niveau littéral.

plutôt au modèle de Brown et Levinson [1978], qui s'inspire de la théorie de Goffman sur la face, et qui reste le principal modèle linguistique de la théorie de la politesse.

Brown et Levinson [1978 : 70] estiment que lors d'une conversation, le maintien de la face positive et de la face négative est primordial pour les interlocuteurs. Ils mettent en place cinq « stratégies pour la politesse » (*politeness strategies*) représentées dans le schéma ci-dessous :

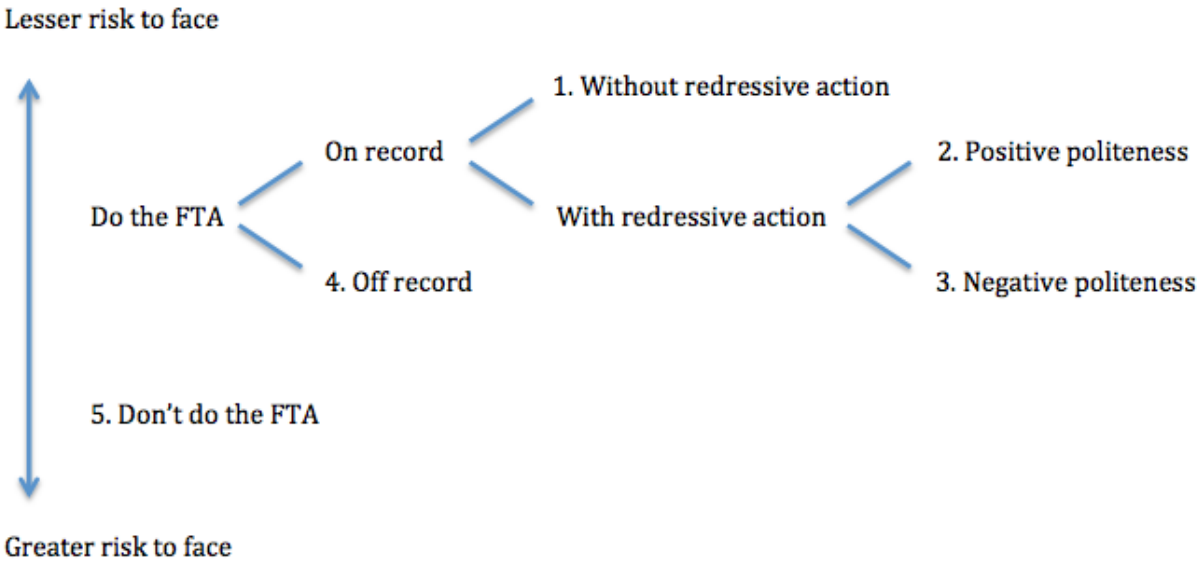


Figure 1 : Les « stratégies pour la politesse » de Brown et Levinson

L'axe vertical représente les circonstances qui déterminent le choix de la stratégie de politesse : la stratégie 1 sera choisie si le risque pour la face est estimé moindre, et la stratégie 5 s'il est estimé très élevé. Ainsi, si un locuteur estime qu'il risque de menacer la face de son interlocuteur alors qu'il souhaite rester poli, il choisira de ne pas accomplir de *FTA*. À l'inverse, s'il choisit d'accomplir un *FTA*, plusieurs possibilités s'offrent à lui. Il peut choisir d'accomplir le *FTA* ouvertement (*go on-record*) ou non ouvertement (*4. Go off-record*). Dans *SATC 3x09*, Samantha et Adam ont la conversation suivante alors qu'ils sont sur le point d'avoir une relation sexuelle :

(11) SAMANTHA: "**I'm not really in the mood for that tonight**."
ADAM: "Come on, baby, you give the greatest head. Please."
SAMANTHA: "It's not gonna happen."
ADAM: "Why? What's the problem?"
(12) SAMANTHA: "Well, Adam. **You've got some funky tasting spunk**."
ADAM: "What?"
SAMANTHA: "You heard me. **Your spunk is funky**."
ADAM: "My spunk?"
(13) SAMANTHA: "**Come, spooge, jiz, joy juice. Funky**."
ADAM: "I've heard some far excuses for not giving head, but this one takes the cake."
SAMANTHA: "Excuse me?"
ADAM: "You're one of them, two-blowjob chicks. You put blowjobs in the coming attractions but I'm never gonna see them in the actual movie."

Samantha choisit tout d'abord de ne pas accomplir de *FTA* car elle juge que le risque pour la face d'Adam est trop élevé : elle préfère donc éviter le sujet (« I'm not really in the mood for that tonight » et « It's not gonna happen » (11)). Toutefois, lorsque son partenaire devient pressant, elle décide d'accomplir le *FTA* ouvertement (« Well, Adam. You've got some funky tasting spunk » (12)). En effet, elle n'essaie nullement de formuler son *FTA* de manière indirecte, ce qui pourrait permettre à Adam de passer outre ou de ne pas voir sa face trop ouvertement menacée.

Un *FTA* accompli ouvertement peut être accompagné d'une action réparatrice (*with redressive action*) ou non (*1. Without redressive action*). Dans l'exemple susmentionné, Samantha choisit de ne pas accompagner son *FTA* d'une action réparatrice et elle préfère réitérer ses propos de manière encore plus menaçante pour la face d'Adam (« Come, spooge, jiz, joy juice. Funky » (13)). Dans le cas où un locuteur choisit d'accompagner son *FTA* d'une action réparatrice, il peut tenter de préserver la face positive ou la face négative de son interlocuteur – ce qui aboutit à une forme de politesse positive ou négative. Brown et Levinson [1978 : 70] définissent « la politesse positive » (*positive politeness*) et la « politesse négative » (*negative politeness*) dans les termes suivants :

> **Positive politeness** is oriented towards the positive face of H, the positive self-image that he claims for himself.

> **Negative face**, on the other hand, is oriented mainly toward partially satisfying (redressing) H's negative face, his basic want to maintain claims of territories and self-determination.

La politesse positive, qui consiste à flatter la face positive de son interlocuteur, est assez souvent présente dans les séries médicales du corpus. C'est notamment le cas lorsqu'un médecin tente de convaincre un patient d'accepter un traitement. Dans *GA 2x17,* le docteur Miranda Bailey est sur le point de donner naissance à son fils ; elle est néanmoins terrifiée car son époux est en train d'être opéré par un autre chirurgien suite à un accident. Elle refuse d'accoucher, et sa vie et celle de son enfant se retrouvent en danger. C'est l'interne George O'Malley qui convainc donc sa supérieure en flattant sa face positive :

> **(14)** GEORGE: "You're Dr. Bailey. You don't hide from a fight. You don't give up. You strive for greatness. You Dr. Bailey, you are a doer. And … I know your husband is not here and I know that there are a lot of things going on here that we have no control over. But this… We can do. Okay? Okay. Let's have this baby."

Ce type d'exemple s'apparente néanmoins plus à une stratégie de persuasion qu'à une stratégie spécifique aux domaines tabous. Il en va de même pour la politesse négative, qui n'est pas non plus spécifique aux domaines tabous ; dans *GA 1x01*, George O'Malley doit annoncer à Mrs. Savitch le décès de son époux :

> **(15)** GEORGE: "Gloria, there were complications in the surgery. Tony's heart had a lot of damage. They, uh, we tried to take him off by-pass but, hum… there wasn't anything we could've done."
> MRS. SAVITCH: "What are you talking about?"
> GEORGE: "He… Tony died. He's dead. Gloria I, I'm so sorry."
> MRS. SAVITCH: "Thank you… Please… Go away…"
> *He does*.

Le départ de George constitue un acte de politesse négative puisqu'il permet à Mrs. Savitch de préserver son territoire.

Par ailleurs, la théorie de Brown et Levinson a été étoffée par d'autres chercheurs. Si elle a été reprise dans de nombreux ouvrages sur la notion de politesse en

linguistique, on assiste, ces dernières années, à une profusion d'articles non pas sur la notion de « politesse », mais sur la notion d'« impolitesse » (Jobert [2010 : 6]) :

> Depuis près de quarante ans, les spécialistes s'interrogent sur les structures conversationnelles qui régissent nos interactions verbales. Si la plupart des études ont jusqu'ici concerné « la politesse », c'est-à-dire la recherche d'harmonie, de nombreux spécialistes s'intéressent aujourd'hui à « l'impolitesse » qui relève directement de la lutte. Ce changement constitue-t-il un simple changement de perspective ou bien une remise en cause des théories existantes ? L'impolitesse est inexorablement liée à la politesse dont elle semble être le contrepoint. La morphologie aidant, parler d'impolitesse revient à poser la politesse pour mieux la nier et il serait vain de tenter de dissocier les deux notions.

Jobert indique que les théories sur l'impolitesse sont fondées sur la théorie de Brown et Levinson. Si celle-ci a été largement reprise par nombre de linguistes, elle a également été critiquée pour plusieurs raisons. Tout d'abord, elle prend pour acquis que toutes les interactions sociales ont pour objectif le maintien de l'harmonie sociale ; or, cette hypothèse est facilement réfutable. Dans le corpus, nombreux sont les personnages qui ne cherchent nullement le maintien de l'harmonie sociale. On peut citer l'exemple le plus évident, celui du docteur Gregory House dans la série éponyme, mais également les personnages de Samantha Jones dans *Sex and the City* ou Barney Stinson dans *How I Met your Mother*, qui ne travaillent pas toujours dans ce sens.

Par ailleurs, l'aspect universel de la théorie de Brown et Levinson a été critiqué dans la mesure où il ne tient pas compte des particularités socio-culturelles. En effet, la théorie de la politesse (ou *politeness*$_2$, terme de Watts [2003]) devient parfois trop abstraite dans sa tentative d'universalité. C'est ce que Watts [2003 : 47] explique :

> The problem is that individual evaluations of what constitutes polite and impolite behavior and the ways in which instantiations of politeness are assessed are so varied that researchers have preferred to abstract away from the kinds of cultural, historical and social relativity inherent in first-order conceptualizations. Second-order politeness, or politeness$_2$, then becomes an abstract term referring to a wide variety of social strategies for constructing and reproducing co-operative social interaction across cultures.

Il estime que les facteurs socio-culturels ne devraient pas être négligés dans la mesure où un même acte qui serait interprété comme impoli dans une société donnée ou dans un milieu donné ne le serait pas nécessairement dans des circonstances et dans un lieu différents. Ainsi, cette théorie est, pour lui, vouée à l'échec ; c'est également le point de vue d'Eelen [2001].

Plus récemment, Culpeper [2011 : 428] conçoit la politesse comme une attitude :

> Politeness involves (a) an attitude comprised of particular positive evaluative beliefs about particular behaviours in particular social contexts, (b) the activation of that attitude by those particular in-context-behaviours, and (c) the actual or potential description of those in-context-behaviours and/or the person who produced them as *polite*, *courteous*, *considerate*, etc. Linguistic politeness refers to linguistic or behavioural material that is used to trigger politeness attitude. Politeness strategies (plans of action for achieving politeness effects) and formulae (linguistic/behavioural forms for achieving politeness effects) are conventionally associated to some degree with contexts in which attitudes are activated. Impoliteness, although its performance involves significant differences, can be defined along similar but contrary lines: it involves negative attitudes activated by in-context-behaviours which are associated, along with the person who gave rise to them, with impoliteness metalanguage (e.g. *impolite*, *rude*, *discourteous*, etc.).

Enfin, la théorie de Brown et Levinson a été fortement critiquée car elle prend essentiellement en compte le point de vue de l'énonciateur, sans réellement prendre en compte le rôle du co-énonciateur. Watts [2003 : 8] écrit :

> Impoliteness, therefore, reveals a great deal of vacillation on how behavior is evaluated as "polite" at the positive end of the scale when compared to the negative end. It would also seem that whether or not a participant's behavior is evaluated as polite or impolite is not merely a matter of linguistic expression s/he uses, but rather depends on the interpretation of that behavior in the overall social interaction.

Si l'intention du locuteur ne doit pas être négligée dans l'étude de la politesse, il nous semble qu'il faut également s'intéresser aux différentes manières dont un acte de langage peut être perçu par un interlocuteur. En effet, un énoncé n'est pas poli ou impoli en soi, il est *interprété* comme l'étant ou non. De même, la notion d'interprétation de

l'énoncé est au cœur de l'étude des euphémismes et des dysphémismes, auxquels nous allons à présent nous intéresser de manière plus approfondie.

1.1.3. X-phémismes : euphémismes, dysphémismes et orthophémismes

Burridge [2012 : 66] écrit :

> X-phemism (the union set of these 'phemisms') is primarily determined from evaluating expressions within the particular context in which they are uttered. Given there is such complexity and variety of opinions and attitudes, we are unlikely to ever find uniformity of judgement between speakers of even very similar social backgrounds. There is never "Everyman's euphemism" or "Everyman's dysphemism".

Le terme « X-phémisme » est un hyperonyme pour « euphémisme », « dysphémisme », et « orthophémisme ». Un X-phémisme sera toujours interprété en fonction du contexte. Les euphémismes et les dysphémismes ne sont pas nécessairement interprétés comme tels, et il faut toujours prendre en compte le contexte. Néanmoins, une majorité de gens (à commencer par les lexicographes qui rédigent les dictionnaires) les traitent ainsi (Allan et Burridge [2006 : 34-35]). Allan et Burridge [2006 : 35] suggèrent dès lors de déterminer si une lexie est plutôt euphémique ou dysphémique hors contexte en fonction du *middle-class politeness criterion* (ou *MCPC*) :

> In order to be polite to a casual acquaintance of the opposite sex, in a formal situation, in a middle-class environment, one would normally be expected to use the euphemism or orthophemism rather than the dispreferred counterpart. The dispreferred counterpart would be a dysphemism.

À partir d'ici, nous aurons recours au *MCPC* lorsque nous parlerons d'exemples d'euphémismes ou de dysphémismes hors contexte.

Allan [2012 : 6] indique que lorsqu'il s'agit d'aborder un sujet tabou, l'euphémisme est utilisé afin de masquer le caractère offensant du sujet, alors que le dysphémisme permet d'insister dessus. L'orthophémisme, quant à lui, permet d'ignorer

le caractère offensant du sujet. Nous allons décrire les X-phémismes plus en détails, en commençant par l'euphémisme, qui est le plus étudié des trois.

1.1.3.1. **Euphémisme : fonctions et motivations**

Nombreux sont les ouvrages traitant de la notion d'euphémisme, qu'ils adoptent une approche stylistique ou une approche purement linguistique. Le terme « euphémisme » vient du grec, ainsi que l'explique Keyes [2010 : 7] :

> Eupheme was the nurse of ancient Greece's Muses. Her name literally means "good speaking" (eu = "good", pheme = "speaking"). Related Greek words mean to "speak fair" and to "use an auspicious word for an inauspicious one." They are the root of today's "euphemism."

Il s'avère que le terme « euphémisme » est originellement composé des morphèmes *eu-* « bien » et *pheme* « parler ». Sa définition, à la fois en français et en anglais contemporains, découle directement de l'étymologie grecque du terme. Dans les ouvrages consacrés à la stylistique, le terme « euphémisme » est généralement défini comme une figure de style que l'on trouverait dans la littérature et la poésie. Suhamy [1981 : 98] affirme que « [l]'euphémisme consiste à émousser le caractère désagréable d'un jugement ». Cette définition nous semble incomplète dans la mesure où l'euphémisme ne concerne pas nécessairement un jugement. Bacry [1992 : 407] définit l'euphémisme dans les termes suivants : « Expression ou appellation adoucie – ayant recours à une périphrase, à une litote, etc. – par laquelle on remplace une formule plus directe qui est considérée comme choquante ». Cette définition, bien qu'également incomplète, prend en compte le fait qu'un euphémisme est souvent créé par le biais de figures de style – ici, la litote et la périphrase – ; dans cette étude, nous considérons

principalement la métaphore comme créatrice d'euphémismes[20]. Nous retrouvons également dans la définition de Bacry l'idée selon laquelle un euphémisme se substitue à une lexie considérée comme choquante, idée notamment exposée par Allan et Burridge [1991, 2006] et sur laquelle nous reviendrons. Fromilhague [1995 : 115] propose la définition suivante :

> **L'euphémisme** : malgré les apparences, on peut l'opposer à la litote dans sa valeur argumentative, puisqu'on peut le définir comme l'atténuation non feinte d'une vérité que l'on déguise parce qu'elle renvoie à des domaines tabous : besoins naturels, maladie, sexe, mort… Nommer la mort, ce serait lui donner une existence que les convenances, la superstition, ou des raisons plus personnelles demandent d'occulter.

Cette définition est pertinente dans le cadre de cette étude dans la mesure où elle prend en compte le lien entre euphémisme et tabou. Néanmoins, il convient de se demander si l'euphémisme peut être utilisé pour parler d'autre chose qu'un domaine tabou. S'agit-il d'un procédé d'atténuation spécifique aux sujets tabous, qui serait ainsi opposé à la litote qui, elle, permettrait de référer à des sujets non tabous ? Il semble que ce soit l'avis de Gatambuki [2011 : 1] : « Euphemisms are a kind of linguistic amelioration specifically designed to be used in place of taboo words or socially unacceptable forms. Euphemisms, therefore, are linguistic and cultural phenomena ». Keyes [2010 : 4] souligne également le lien étroit entre euphémisme et tabou :

> An excellent way to determine what we find embarrassing is to examine our verbal evasion. They indicate what's on our minds. What's bugging us. What makes us uneasy. What topics we consider taboo.

L'étude de l'évasion langagière par le biais de l'utilisation de l'euphémisme permettrait donc de déterminer quels sujets sont considérés tabous. Ceci peut être vrai dans une certaine mesure, mais peut-être davantage au niveau individuel qu'au niveau culturel :

[20] Notons que la métaphore ne saurait être définie par les seuls termes « figure de style », et qu'elle sera l'objet d'étude du second chapitre.

en effet, deux locuteurs différents pourront utiliser des lexies très différentes pour décrire la même situation si l'un juge le sujet tabou ou dérangeant et l'autre non. Dans *SATC 2x01*, Charlotte, Miranda et Samantha ont la conversation suivante :

> **(16)** CHARLOTTE: "I have a problem with my boyfriend."
> MIRANDA: "I'm gonna go get the check."
> **(17)** CHARLOTTE: "I don't know really quite how to say this, but he's always **touching his…**"
> **(18)** SAMANTHA: "**Balls**. I know, Carrie told me."

Charlotte ne semble pas savoir comment aborder un sujet qu'elle juge tabou, ne parvient pas à finir sa phrase tant elle est gênée, et choisit finalement l'euphémisme ultime : le silence (17). En revanche, Samantha ne considère pas ce sujet tabou et termine la phrase de Charlotte sans se sentir embarrassée (18). Un même sujet peut donc être plus ou moins tabou en fonction du locuteur. L'euphémisme permet d'éviter les lexies qui nous mettent mal à l'aise, qui peuvent mettre notre interlocuteur mal à l'aise dans certaines situations, et que nous jugeons taboues, ainsi que l'indique Keyes [2010 : 4] : « We all rely on euphemisms to tiptoe around what makes us uneasy, and have done so for most of recorded history ».

Par ailleurs, certaines lexies sont taboues sans qu'elles réfèrent nécessairement à un sujet tabou : c'est par exemple le cas du nom *nigger* en anglais américain, qui a aujourd'hui été remplacé par *African-American*. Si le substantif *nigger* est tabou, notamment à cause de son lien avec l'esclavage et des connotations qu'il implique, le sujet de la *race* aux États-Unis n'est pas tabou en soi, mais l'aborder requiert de recourir à des termes politiquement corrects[21]. Ainsi que l'indique Burridge [2012 : 67], depuis les années 1980, les locuteurs sont très prudents lorsqu'il s'agit d'aborder des sujets comme l'ethnicité, le genre, la sexualité, ou le handicap dans la mesure où leurs paroles pourraient être interprétées comme discriminatoires ou péjoratives. De nouvelles lexies

[21] Le politiquement correct fera l'objet d'une discussion plus approfondie ultérieurement.

taboues liées à ce sujet ne sont pas seulement dysphémiques en contexte, mais également d'un point de vue juridique dans certains pays dans lesquels on a une restriction de la liberté d'expression, comme la France par exemple. Le politiquement correct est une attitude linguistique et politique qui consiste en l'utilisation de termes adoucis – comme *African-American* à la place de *nigger* – afin d'éviter d'offenser certains groupes sociaux.

Un euphémisme (ou un terme neutre) peut donc remplacer une lexie taboue, mais ce n'est pas toujours le cas. McArthur [1992 : 387] définit l'euphémisme dans les termes suivants :

> **EUPHEMISM** [17c: from Greek *euphemismos* speaking well (of something or someone)]. In rhetoric, (the use of) a mild, comforting, or evasive expression that takes the place of one that is taboo, negative, offensive, or too direct.

Ainsi, McArthur considère que le rôle des euphémismes n'est pas uniquement de remplacer des lexies taboues, et ceux-ci ne sont d'ailleurs pas uniquement utilisés pour référer à des domaines tabous. Ils peuvent également remplacer une lexie qui peut paraître négative ou offensante sans nécessairement être taboue. C'est notamment le cas dans les discours politiques ; le 23 mars 2011, Ben Rhodes, conseiller national adjoint pour les Communications stratégiques et les Discours des États-Unis, a déclaré à propos de l'intervention militaire en Libye :

> **(19)** I think what we are doing is enforcing a resolution that has a very clear set of goals, which is protecting the Libyan people, averting a humanitarian crisis, and setting up a no-fly zone... Obviously that involves **kinetic military action**[22], particularly on the front end.

L'expression *kinetic military action* est un euphémisme de plus en plus utilisé par l'administration américaine pour référer à une action militaire violente ou à la guerre de manière plus générale. Néanmoins, la guerre n'est pas un sujet tabou en soi ; c'est son

[22] Nous soulignons.

lien étroit avec le domaine de la mort qui lui confère une dimension taboue. De même, le substantif « guerre » n'est pas tabou, mais il est tout de même évité dans les discours politiques afin de dissimuler une réalité déplaisante et de rassurer – voire manipuler – les foules.

Tournier [2004 : 153] définit les euphémismes comme des lexies qui permettent d'éviter d'avoir recours à des « mots déplaisants » :

> Ces mots déplaisants étant susceptibles de provoquer pour le moins une gêne chez l'interlocuteur, l'usager leur préfèrera souvent d'autres mots ou « expressions », d'autres « tournures de phrase », qui exprimeront la même notion, mais indirectement, et pourront ainsi être admis sans gêne, ou avec moins de gêne, par l'interlocuteur. Lorsqu'il s'agit d'exprimer une notion frappée d'un interdit, même relatif, on évite donc d'utiliser un mot qui pourrait être perçu comme un mot « cru » ou choquant et on le remplace par ce qu'il est convenu d'appeler un **euphémisme**. Le recours à l'euphémisme est, en somme, la manifestation d'un phénomène d'autocensure qui relève de la sociolinguistique.

Il semble souscrire à l'idée selon laquelle le rôle de l'euphémisme n'est pas uniquement de se substituer à une lexie taboue ; c'est également le point de vue de Crespo Fernández [2005 : 79] :

> Traditionally, it has been considered that a language user resorts to euphemism with the purpose of mitigating the potential dangers of certain taboo words or expressions, considered too blunt or offensive for a given social situation. Nonetheless, euphemism should not be limited to a linguistic make-up which allows the speaker's social goal to introduce taboos in public domain. Rather, euphemism is a more general phenomenon that participants in communicative exchanges employ with the purpose of softening the effect of what they really wish to communicate, avoiding, as much as possible, offence and conflict. From this perspective, any linguistic unit or verbal strategy which tries to avoid conflict in interpersonal communication can be said to be euphemistic.

Nous pouvons ainsi d'ores et déjà définir l'euphémisme comme une lexie qui remplace une lexie offensante ou trop directe ; cette lexie ne sera pas nécessairement taboue.

Certains auteurs ont proposé une classification des raisons qui poussent un locuteur à avoir recours aux euphémismes ; c'est notamment le cas de Carnoy

[1927 : 338-344], qui en comptabilise six. Partridge [1933 : 93] affirme qu'il a été le premier à intégrer une analyse plus pragmatique à l'étude de l'euphémisme :

> He shrewdly notes that euphemism is employed not to hide the truth or the fact that the thing (silence is best for that) but merely to minimize the painful impression on the listener or the unpleasant results for the speaker, this latter aspect having never been adequately treated until Carnoy took it in hand.

Ainsi, bien que nous n'adhérions pas entièrement à sa classification, il nous semble tout de même intéressant de la reproduire ci-dessous et de la commenter :

1. « Le désir de s'adapter au sentiment général convenant au temps et aux circonstances, et notamment la précaution de ne pas se départir du style noble en faisant intervenir des images triviales ». Selon Carnoy, l'euphémisme permet avant tout à l'énonciateur d'adapter son discours en fonction de la situation d'énonciation, c'est-à-dire en fonction d'un lieu, d'une époque, mais aussi en fonction des co-énonciateurs et des autres personnes présentes. Il cite notamment l'exemple des euphémismes qui sont utilisés en poésie et en éloquence, à l'instar d'« aïeul ». En termes pragmatiques, l'une des motivations de l'euphémisme serait donc le désir de préserver la face négative du co-énonciateur et la face positive de l'énonciateur. Néanmoins, il nous semble que ces lexies sont davantage des lexies archaïques et littéraires que de véritables euphémismes dans la mesure où, Carnoy l'écrit, « on ne les trouve que dans des textes littéraires ».
2. « L'effort pour faire valoir ce qu'on possède ou ce qu'on présente à autrui ». Cette deuxième motivation pour l'utilisation d'euphémismes permet également le maintien de la face positive de l'énonciateur. Carnoy donne l'exemple des expressions permettant de désigner les professions. Cet exemple nous semble pertinent uniquement dans le cas où l'énonciateur s'adresserait à un

co-énonciateur qui n'exercerait pas la même profession que lui ; un directeur de pompes funèbres pourrait tout à fait préférer le substantif *grief counselor* à celui de *undertaker* pour se présenter et maintenir sa face positive.

3. « Le respect pour celui à qui l'on s'adresse ou le désir de se faire bien voir de lui, par obséquiosité » ; en d'autres termes, il s'agit de flatter la face positive de son interlocuteur. Carnoy cite ici plusieurs exemples, et notamment les euphémismes liés à l'ethnicité ou au genre ; bien que les euphémismes qu'il cite soient aujourd'hui désuets puisqu'il écrit il y a presque un siècle (« Un nègre américain désire être traité de *coloured gentleman* » [1927 : 339]), ses propos demeurent intéressants. Ces euphémismes, dans la mesure où les adeptes du politiquement correct les considèrent comme les seuls termes acceptables, tendent à être considérés comme des termes neutres. Carnoy cite également les formules de politesse stéréotypées ; si ces dernières sont effectivement des *FFAs*, ce ne sont pas des euphémismes.
4. « Le besoin d'atténuer une évocation pénible ». Carnoy désigne cette motivation comme « la raison d'être la plus habituelle de l'euphémisme » [1927 : 340], et cite notamment la mort et la maladie. De très nombreux euphémismes sont en effet utilisés dans le corpus pour référer à ces deux réalités. Ils permettent notamment de maintenir la face négative du co-énonciateur, ainsi que la face positive de l'énonciateur. Néanmoins, nous considérons que cette motivation est très proche de la suivante comme la mort et la maladie sont des sujets tabous.
5. « Les tabous sociaux ou moraux ». Carnoy mentionne ici les euphémismes liés aux abus de boisson et de nourriture, aux relations sexuelles, et aux fluides corporels. Ces derniers sont, pour lui, particulièrement tabous puisqu'il refuse même de les transcrire (« Les fonctions physiques inférieures, sous peine de provoquer des

images choquantes, doivent être dissimulées sous des vocables prudents ou dans un langage réticent. Même ces euphémismes pourraient sembler mal venus dans cet ouvrage » [1927 : 342]. On peut se demander si de tels euphémismes existaient réellement en 1927 puisqu'ils ne pouvaient pas être mentionnés dans un ouvrage universitaire. Ces euphémismes permettent essentiellement de préserver la face positive de l'énonciateur.

6. « Les tabous superstitieux ». Il s'agit ici d'éviter, par superstition, de prononcer le nom d'une chose afin de ne pas provoquer de phénomènes surnaturels et redoutés. Il s'agit donc du sens étymologique et historique du terme tabou ; cette motivation n'existe plus dans nos sociétés occidentales contemporaines.

Ainsi, bien que la classification de Carnoy soit quelque peu datée, on note qu'il intégrait la notion de tabou et une dimension pragmatique à son analyse des euphémismes. Dans cette classification, quelle que soit la fonction des euphémismes, ils ont toujours pour objectif de préserver sa face et/ou d'éviter d'offenser un interlocuteur. Allan et Burridge [1991 : 11] définissent également la notion d'euphémisme par le biais des théories de Goffman et de Brown et Levinson sur la face :

> A **euphemism** is used as an alternative to a dispreferred expression, in order to avoid possible loss of face: either one's own face or, through giving offense, that of the audience, or of some third party.

L'euphémisme est donc utilisé pour éviter une lexie qui menacerait sa propre face ou celle de son ou de ses interlocuteurs afin de maintenir sa propre face ou celle de son ou de ses interlocuteurs. Dans une certaine mesure, on pourrait donc le rapprocher de ce que Kerbrat-Orrechioni [2001 : 74] appelle les *FFAs* ou du travail de la face de Goffman [1967 : 12-13]. Gatambuki [2011 : 6] utilise également le concept de « face » pour définir l'euphémisme : « [E]uphemism is the use of a pleasanter, prettified, less direct term or

expression in order to avoid possible loss of one's face or offending other people ». Néanmoins, l'euphémisme diffère du *FFA* ou du travail de la face : si l'euphémisme participe du travail de la face en permettant d'éviter de perdre la face ou de menacer celle de son interlocuteur, le travail de la face comprend bien d'autres moyens que l'euphémisme.

Crespo Fernández [2005 : 78] note un lien étroit entre les notions d'« impolitesse » et d'« euphémisme » :

> Euphemism acts on taboos that the speaker attempts to tone down or disguise. Some of them, like death, scatology and especially sex have been established as taboo areas throughout time, as it has been highlighted in numerous studies concerning the phenomenon (Pyles and Algeo 1982; Burchfield 1985; Allan and Burridge 1991, among others). However, curiously enough, impoliteness has not been considered as a taboo domain despite the fact that it stands out as the source of many linguistic strategies employed to produce a socially acceptable discourse.

Si nous ne contestons pas l'existence d'un lien étroit entre, d'une part, la théorie de la face et de l'(im)politesse, et de l'autre, les études sur l'euphémisme, il semble que les propos de Crespo Fernández doivent être nuancés. En effet, l'utilisation d'euphémismes permet d'éviter de menacer la face de son interlocuteur et d'éviter de se montrer impoli, mais l'impolitesse ne nous semble pas pouvoir être considérée comme un domaine tabou. En effet, elle ne se situe pour nous pas sur le même plan que les domaines tabous de la mort, de la scatologie et du sexe cités préalablement par Crespo Fernández. Les domaines tabous portent sur un acte ou un état dans le monde réel (la mort et la maladie sont des états, et les relations sexuelles constituent une action) et font donc partie de l'extralinguistique, alors que le terme *impoliteness* renvoie à un comportement linguistique et/ou social, qui ne saurait donc être placé sur le même plan que les domaines tabous. L'impolitesse peut en revanche être une conséquence pragmatique de la mention de domaines tabous sans filtre euphémique. Corollairement, et ainsi que l'indique Crespo Fernández [2005 : 80], l'euphémisme est un outil qui peut permettre de

préserver l'harmonie sociale : « [E]uphemism stands out as a useful linguistic tool in indirect verbal strategies ». Crespo Fernández [2005 : 83] précise également que l'euphémisme permet de préserver à la fois la face positive (le désir d'un locuteur d'être apprécié) et la face négative (son territoire ou sa liberté d'action) :

> Euphemism acts on each of these two dimensions of face: first, it responds to the speaker's need to soften potential social conflicts which may alter the interlocutor's prestige; second, it supposes a way to minimize a threat to the interlocutor's autonomy.

L'utilisation d'euphémismes vise donc essentiellement au respect et au maintien de la politesse et de l'harmonie sociale ; Epstein [1985 : 56] considère que le meilleur moyen pour maintenir cette harmonie est le silence, qu'il appelle « l'euphémisme ultime ». Dans *GA 1x09*, George ne trouve pas de lexie euphémique pour remplacer le substantif *penis* et choisit l'euphémisme ultime, le silence, en ne finissant pas sa phrase :

> **(20)** GEORGE: "I seem to be having this skin thing going on, like a rash, really. And I think I know what it is, but I can't get close enough to tell for sure."
> ALEX: "Let's see it."
> GEORGE: "It's kinda… **Located in a, hum, you know**..."
> ALEX: "You're a doctor, George. **It's called a penis**. You have a rash on your penis?"

R. Gray [1992 : 33] écrit également que l'euphémisme permet d'éviter d'offenser son interlocuteur et de menacer sa face : « to euphemize a phenomenon is to call it something other than what it most particularly is, anything at all provided the new designation is gentler, milder, less offensive, less threatening ». Cela est vrai pour un grand nombre d'occurrences, mais l'euphémisme peut assumer d'autres fonctions.

Burridge [2012] a récemment proposé une classification des fonctions de l'euphémisme qui nous paraît plus pertinente que celle de Carnoy dans la mesure où elle prend en compte ces autres fonctions. Elle en identifie six et précise qu'elles peuvent parfois se recouper. Les deux premières concernent les euphémismes qui permettent de masquer une réalité déplaisante et qui ont généralement une durée de vie assez longue ;

les quatre dernières concernent les euphémismes qui ont une visée plutôt spirituelle ou humoristique et une durée de vie beaucoup plus courte :

1. ***The protective euphemism – to shield and avoid offense*** **(les euphémismes de protection, qui permettent de maintenir et protéger sa face et de ne pas offenser son interlocuteur) :**

   Ces euphémismes permettent l'évasion langagière lorsqu'il s'agit de mentionner un sujet tabou au sens large : les parties du corps, les fonctions du corps, le sexe, la colère, la malhonnêteté, l'ivresse, la folie, la maladie, la mort, les animaux dangereux, la peur, Dieu, etc. Dans la société tongienne, la violation du tabou avait des conséquences terribles, et l'utilisation de ces euphémismes était une question de vie ou de mort. Les tabous des sociétés occidentales sont liés à des paramètres sociaux tels que l'âge, le sexe, l'éducation, ou encore le statut social. Lorsqu'un tabou doit être mentionné dans le domaine public, les locuteurs ont généralement recours à des euphémismes afin de rester polis et d'éviter de transgresser les conventions sociales. L'euphémisme de protection permet donc d'éviter une lexie taboue ou offensante, et ainsi de ne pas menacer la face de son interlocuteur ou sa propre face. Dans le cadre de cette thèse de doctorat, c'est cette fonction qui nous intéressera principalement. Widlak [1975 : 945] conclut qu'il existe un lien étroit entre la notion de « tabou » et la notion d'« euphémisme » :

   > Ainsi donc en français moderne, comme dans toutes les autres langues européennes, le tabou linguistique est une interdiction d'emploi de mots défavorables et inconvenants, nocifs, pénibles, désagréables, incorrects et indésirables, c'est-à-dire déplacés dans une circonstance donnée, et l'euphémisme signifie l'ensemble des moyens linguistiques qui servent à déguiser, à voiler et à atténuer le concept tabouisé.

L'euphémisme permet d'amoindrir et de dissimuler par le biais du langage l'effet négatif que peut causer la mention de l'existence de concepts tabous tels que la mort, la maladie, le sexe, ou encore les fluides corporels. Dans *GA 2x09*, le docteur Derek Shepherd annonce à la famille d'un patient en état végétatif qu'il va se réveiller :

(21) DEREK: "Well over the years your husband's brain has been slowly trying to heal itself. Now we've given him a course of amphetamine that should give his brain the push it needs to find consciousness."
COBY: "When? How long does it take?"
DEREK: "If we're right, your father will be awake in a few hours."
COBY: "Is he gonna realize what happened?"
DEREK: "Most patients in this situation have no idea how much time has passed."
CHERYL: "Oh god."
COBY: "**I'm gonna be sick**."

Le fils du patient, Coby, utilise l'euphémisme métonymique « I'm gonna be sick » afin d'éviter d'avoir à utiliser les verbes *puke* ou *vomit*, relatifs aux fluides corporels, qui pourraient déclencher une image mentale trop vive chez ses interlocuteurs. L'euphémisme est également utilisé pour référer au domaine tabou de la maladie ; dans *GA 6x15*, les docteurs Ellis Grey et Richard Weber traitent un patient séropositif au début des années 1980. Le patient ayant besoin d'être opéré, ils ont avec lui la conversation suivante :

(22) ELLIS: "Have this surgery, let us operate."
PATIENT: "What's the point? No one recovers from **this**. No one lives."
RICHARD: "For all you know, there could be a cure for **this thing** tomorrow or next week."

Le pronom *this* et le groupe nominal hyperonymique *this thing* se substituent au nom de la maladie, qui aurait pu être désignée par les acronymes *GRID* ou *AIDS*. Dans ce cas précis, ces acronymes sont particulièrement tabous dans la mesure où ils concernent les domaines tabous de la maladie et des relations sexuelles entre personnes de même sexe ; le VIH était en effet considéré comme une infection touchant uniquement les populations homosexuelles au début des

années 1980, d'où la première appellation de cette maladie, l'acronyme *GRID – Gay-Related Immune Deficiency.*

D'après Allan et Burridge [1991 : 96], les euphémismes utilisés pour référer au domaine tabou du sexe sont particulièrement nombreux en anglais. Dans *HIMYM 2x02*, Barney et Marshall ont la conversation suivante :

(23) BARNEY: "Dude, you were awesome last night. You were charming, you were funny. You were totally working that girl."
MARSHALL: "You **went home with her**!"
BARNEY: "Yes, I did."

L'euphémisme *go home with someone*, créé par métonymie, se substitue à *have sex with someone*, qui contient le substantif *sex*.

Enfin, les euphémismes permettent souvent de référer au domaine tabou de la mort ; ils sont largement présents dans le corpus dans les séries médicales lorsque les patients souffrent d'une condition incurable, mais principalement dans *Six Feet Under*. On trouve, par exemple :

(24) BRENDA: "Your daddy **has gone away** for a very long time." (*SFU 5x10*)

2. *The underhand euphemism – to mystify and to misrepresent* (les euphémismes sournois, qui permettent de rendre son sujet obscur ou de le présenter sous un faux jour) :

Cette catégorie concerne le vocabulaire euphémique du jargon militaire, politique ou médical. Les euphémismes utilisés ont plus pour fonction de dissimuler la vérité ou de duper son interlocuteur que d'éviter d'offenser ce dernier. Burridge donne l'exemple de *terminal living* qui remplace *dying* ; l'exemple de *kinesic military action* qui remplace *war* et que nous avons mentionné ci-dessus entre également dans cette catégorie. De même, dans un communiqué vidéo tourné

pour la campagne présidentielle et intitulé « The Choice – Obama For America TV Ad » [2012][23], le président Barack Obama utilise la formule suivante :

> **(25) Asking** the wealthy to pay a little more so we can pay down our debt in a balanced way.

L'utilisation du verbe *ask* est ici euphémique dans la mesure où on ne demande pas aux classes aisées de payer plus d'impôts : on le leur impose. Burridge indique que de tels euphémismes contribuent à véhiculer une image péjorative des euphémismes dans la mesure où ils permettent de manipuler l'opinion publique. Ces euphémismes ont été décrits par George Orwell [1946], qui affirme qu'ils ne sont que mensonges (« designed to make lies sound truthful and murder respectable, and to give an appearance of solidity to pure wind »). L'exemple le plus tristement célèbre est probablement la « solution finale » du régime Nazi.

3. ***The uplifting euphemism – to talk up and to inflate*** **(les euphémismes qui permettent de promouvoir quelque chose, de le magnifier, de l'embellir ou de l'ennoblir) :**

   Ils permettent de montrer ce qu'ils désignent sous un angle plus favorable ; Burridge donne l'exemple de *pavement deficencies* qui remplace *potholes*, ou du jargon de l'industrie funéraire qui use et parfois abuse d'euphémismes à cause de son lien à la mort. C'est le cas dans l'exemple (10), qui a déjà été mentionné plus tôt, et dans lequel *removal van* est préféré à *hearses* ou *dead wagons*.

4. ***The provocative euphemism – to reveal and to inspire*** (**les euphémismes provocateurs, qui permettent de révéler certaines vérités et d'inciter à la réflexion) :**

[23] https://www.youtube.com/watch?v=FBorRZnqtMo

Dans les satires politiques, par exemple, les euphémismes peuvent être délibérément provocateurs afin d'inciter le lecteur à la réflexion ; c'est le cas des euphémismes présents dans *Animal Farm* de George Orwell. Burridge inclut également dans cette catégorie les euphémismes du politiquement correct, dont le rôle n'est pas de dissimuler une réalité déplaisante, mais plutôt de dépasser les préjugés et les stéréotypes associés à certains groupes sociaux-culturels ; c'est par exemple le cas d'*African-American*, qui a été créé pour souligner les origines historiques de ce groupe et dépasser les préjugés liés à la couleur de peau.

5. ***The cohesive euphemism – to show solidarity and to help define the gang*** (**les euphémismes de cohésion, qui permettent de faire preuve de solidarité et qui sont définitoires d'un groupe) :**

   Les tabous peuvent constituer des signes de cohésion sociale au sein de certaines communautés, et des moyens d'exclure ceux qui ne font pas partie de cette communauté. Les euphémismes liés à ces tabous permettent de renforcer l'identité du groupe ; en cela, ils fonctionnent comme le *slang*[24] ou le jargon spécialisé. Burridge indique que la plupart des euphémismes cités dans les catégories précédentes sont des euphémismes de cohésion dans la mesure où ils sont utilisés au sein de groupes de personnes qui partagent la même profession et/ou les mêmes intérêts.

6. ***The ludic euphemism – to have fun and to entertain*** (**les euphémismes ludiques, qui permettent de s'amuser et de divertir) :**

[24] S*lang* est un anglicisme qui peut se traduire par « argot » en français. Néanmoins, nous conserverons le terme *slang*. Le terme « argot » revêt plusieurs acceptions : d'après le *CNRTL*, il peut renvoyer au « langage de convention dont se servaient les gueux et les bohémiens », au « langage ou vocabulaire particulier qui se crée à l'intérieur de groupes sociaux ou socio-professionnels déterminés », voire à une « langue de spécialistes » (que nous appellerons « jargon »). Le terme « *slang* », quant à lui, renvoie à l'« ensemble des mots et expressions non conformes au bon usage ou de registre populaire, utilisés par les anglophones dans la conversation familière ».

Un grand nombre d'euphémismes ont été créés dans un but humoristique ; les euphémismes ludiques sont révélateurs de la forte créativité dont font preuve les locuteurs. Ces euphémismes ont une durée de vie extrêmement courte et ne rentrent généralement pas dans la langue. C'est notamment le cas d'inventions langagières inspirées par le politiquement correct, telles que *vertically challenged* pour une personne de petite taille, ou encore, *differently pleasured* pour un sado-masochiste.

Ces six fonctions permettent d'expliquer toutes les occurrences d'euphémismes, et nous retiendrons donc cette classification. Néanmoins, le terme « euphémisme » ne permet pas de référer à toutes les occurrences des lexies du corpus qui réfèrent à des domaines tabous ; certains linguistes ont défini des termes permettant de référer à ces occurrences.

1.1.3.2. **Dysphémismes et orthophémismes**

Carnoy [1927 : 351] est, à notre connaissance, le premier linguiste à avoir défini les dysphémismes, qu'il oppose aux euphémismes :

> L'euphémisme agit comme un sédatif, évitant les réactions sentimentales que provoqueraient certaines idées. Le dysphémisme est, au contraire, un stimulant. Il cherche à **choquer**[25], à remuer notre sensibilité en l'irritant par des évocations triviales ou malsaines.
>
> Il répond naturellement à un tout autre état d'esprit que l'euphémisme. Ce dernier est une manifestation de discrétion et d'indulgence vis-à-vis des choses laides ou malheureuses. Le dysphémisme, au contraire, est **impitoyable, brutal, moqueur**.

La principale raison d'être du dysphémisme serait donc de choquer. R. Gray [1992 : 33] le définit également comme étant l'opposé de l'euphémisme : « if euphemism is the practice of ameliorating the asperities of perceived reality, then its converse, dysphemism, is the practice of representing reality as worse than it is ». L'euphémisme

[25] Nous soulignons.

peut être défini comme l'atténuation d'une réalité ou d'une vérité, alors que le dysphémisme permet de mettre l'accent sur les aspects négatifs de cette réalité. Par ailleurs, alors que le terme « euphémisme » décrit une lexie qui permet de ne pas offenser un interlocuteur, le terme « dysphémisme » désigne une lexie qui est considérée comme offensante par l'interlocuteur. C'est ainsi qu'Allan et Burridge [1991 : 26] le définissent :

> A **dysphemism** is an expression with connotations that are offensive either about the denotatum or to the audience, or both, and it is substituted for a neutral or euphemistic expression just for that reason.

Ils suggèrent que dans la mesure où les dysphémismes sont offensants, ils sont généralement remplacés par des euphémismes afin d'éviter cette offense. Peut-on en déduire que le dysphémisme constitue généralement une transgression volontaire du tabou ? Quelles sont alors les motivations sous-jacentes à l'utilisation de dysphémismes ? S'il est relativement aisé d'expliquer pourquoi un locuteur choisit d'utiliser un euphémisme et ainsi de préserver sa face et/ou celle de son interlocuteur, il paraît au premier abord plus ardu de déterminer pourquoi un locuteur choisirait d'utiliser des dysphémismes. C'est l'argument avancé par R. Gray [1992 : 34] : « The motives for dysphemism in human speech are opaque and still conjectural. The motives for euphemism, though complex, do not resist systematic analysis to the same extent ». Néanmoins, ce point de vue est discutable. Les fonctions des dysphémismes et les motivations sous-jacentes à leur utilisation sont certainement plus complexes et plus nombreuses que celles relatives à l'euphémisme, mais il reste possible d'en dégager un certain nombre et de les analyser. Allan et Burridge [1991 : 31] leur confèrent des points de convergence et de divergence :

> Like euphemisms, dysphemisms are motivated by fear and distaste, but also by hatred and contempt; and, in contrast to euphemisms, they are motivated by the

> desire to offensively demonstrate such feelings and to downgrade the denotatum or addressee (when deliberately used). Like euphemisms they may function as in-group identity markers and even to amuse the audience.

Dans la mesure où les dysphémismes sont le penchant négatif des euphémismes, ils peuvent également être utilisés afin de mentionner des sujets tabous ou offensants, et sont ainsi également motivés par des sentiments de peur lorsqu'il s'agit de référer à la mort ou la maladie, par exemple, ou de dégoût lorsqu'il s'agit de référer aux fluides corporels. Néanmoins, alors que l'euphémisme permet de masquer ces sentiments de peur ou de dégoût, le dysphémisme joue le rôle inverse. Crespo Fernández [2008 : 96] perçoit la même corrélation entre euphémismes et dysphémismes en insistant sur leur utilisation lorsqu'il s'agit de référer au tabou du sexe :

> This power of taboo keeps language users from avoiding the forbidden concept and compels them to preserve or violate it. To this end, they resort respectively either to euphemism (i.e. the semantic or formal process by which the taboo is stripped of its most explicit or obscene overtones) or to dysphemism (i.e. the process whereby the most pejorative traits of the taboo are highlighted with an offensive aim to the addressee or to the concept itself).

Ainsi un énonciateur utilise-t-il un euphémisme afin de dépouiller un référent de ses aspects menaçants et utilise-t-il un dysphémisme afin de souligner ces mêmes connotations : l'euphémisme *the departed* permet de référer aux morts sans connotations déplaisantes, en mentionnant simplement le fait qu'ils ne sont plus parmi nous ; à l'inverse, *food for worms* est dysphémique et insiste sur le corps en décomposition.

Deux critères permettent de différencier les euphémismes des dysphémismes : l'intention de l'énonciateur et l'interprétation du co-énonciateur. Lorsqu'un énonciateur utilise un dysphémisme de manière délibérée, il a pour intention de choquer le co-énonciateur, et non de le ménager. Un dysphémisme ne peut cependant être analysé comme tel que s'il est interprété comme tel par le co-énonciateur ; ce critère est le plus

pertinent quant à l'identification d'un dysphémisme. Dans l'extrait suivant, situé à la fin de *House 5x23*, la réplique de House vise très clairement à offenser Cuddy et est tout aussi clairement interprétée comme un dysphémisme :

> **(26)** CUDDY: "It's late and I'm tired. Can we get to the talking part of this conversation?"
> HOUSE: "I quit."
> CUDDY: "Great. My nanny is off the clock at 7:30 so your week off, bigger desk, tighter nurses' uniforms or whatever other stupid thing you're about to demand is going to have to wait until…"
> HOUSE: "You can **go suckle the little bastard child who makes you feel good about yourself."**
> CUDDY: "Screw you."
> *She walks to the door.*

Le personnage féminin, qui d'ordinaire ne relève pas les remarques offensantes de son collègue, semble ici extrêmement blessée par ses propos. Cet exemple est donc un exemple prototypique d'utilisation de dysphémisme : le locuteur, House, attaque directement la face de son interlocuteur et ne cherche pas à maintenir sa propre face en utilisant le substantif *bastard*. Dans d'autres cas, les locuteurs ne cherchent pas particulièrement à offenser leurs interlocuteurs, qui interprètent néanmoins les dysphémismes en tant que tels et considèrent que l'énoncé prononcé constitue une attaque de leur face. C'est le cas dans l'exemple suivant, extrait de *SATC 3x09*, où l'on assiste à la conversation suivante entre les quatre protagonistes :

> **(27)** SAMANTHA: "I'm dating a guy with the **funkiest-tasting spunk**."
> *Charlotte leaves suddenly.*
> MIRANDA: "And she's never coming back."
> MIRANDA: "Well, I'm sorry, but who else can I talk to about this?"
> CARRIE: "Might I suggest no one?"
> SAMANTHA: "You're my girlfriends, help me! Have you ever had this problem?"

Dans ce cas de figure, le personnage de Samantha n'a pas l'intention de choquer ses interlocutrices ; ses propos sont néanmoins interprétés comme un dysphémisme par au moins un des personnages, Charlotte, qui se lève brusquement et quitte le restaurant

dans lequel elles déjeunaient. Carrie semble également assez choquée par les propos de son amie.

Allan et Burridge ont également créé deux autres termes pour compléter les notions d'« euphémisme » et de « dysphémisme » : « orthophémisme » et « X-phémisme ». Ils les définissent ainsi [2006 : 29] :

> **Orthophemisms** (Greek ortho- "proper, straight, normal", cf. orthodox) is a term we have coined in order to account for direct or neutral expressions that are not sweet-sounding, evasive or overly polite (euphemistic), nor harsh, blunt or offensive (dysphemistic). For convenience, we have also created the collective term **X-phemism** to refer to the union set of euphemisms, orthophemisms and dysphemisms.

Les orthophémismes sont donc des lexies qui renvoient à une réalité taboue sans pour autant être euphémiques ou dysphémiques. Les noms scientifiques des maladies, employés dans le corpus par les médecins, sont par exemple des orthophémismes. Le terme « X-phémisme », quant à lui, est un hyperonyme qui permet de désigner l'ensemble des termes « euphémisme », « orthophémisme » et « dysphémisme ». Allan et Burridge [2006 : 240] définissent les orthophémismes de manière un peu plus précise, en évoquant la frontière fine qu'il y a parfois entre euphémisme, orthophémisme et dysphémisme :

> The concepts of euphemism and dysphemism imply the presence of direct terms that are neither sweet-sounding, evasive, over-polite (euphemistic) nor harsh, blunt or offensive (dysphemistic); such expressions we call orthophemisms. As alternatives to offensive expressions, **orthophemisms**, like euphemisms, will typically be preferred as desirable or appropriate terms. Examples of all three kinds of language expressions would be *pass away* (typically a euphemism), *snuff it* (typically a dysphemism), and *die* (typically an orthophemism). However, these descriptions are problematic, since what determines them is a set of social attitudes or conventions that may vary considerably between dialect groups and even between individual members of the same community.

Ces exemples d'euphémisme (*pass away*), orthophémisme (*die*) et dysphémisme (*snuff it*) peuvent aider à comprendre ces trois réalités. Cependant, et ainsi que l'indiquent

Allan et Burridge, cette classification peut être problématique dans la mesure où l'appartenance d'une lexie à l'une ou l'autre catégorie peut varier en fonction du contexte : le verbe lexical *die* peut par exemple être interprété comme un dysphémisme s'il est employé pour référer à la mort imminente ou récente d'un proche de l'interlocuteur. Dans *House 1x11*, House s'occupe d'un patient adolescent et s'adresse ainsi au père du jeune homme :

> **(28)** HOUSE: "It's not drugs! His liver is shutting down."
> DAD: "What? What does that mean?"
> HOUSE: "It means he's all better. He's ready to go home."
> DAD: "What?"
> HOUSE: "What do you think it means? You can't live without a liver, **he's dying**!"
> DAD: "What is your problem?"
> HOUSE: "Bum leg, what's yours?"

L'utilisation du verbe *die*, couplée à l'utilisation du sarcasme (« it means he's all better. He's ready to go home »), est ici très clairement dysphémique et est interprétée comme telle par le père du patient. À l'inverse, l'utilisation du verbe *die* pour référer, par exemple, à une exécution, peut être considérée comme un euphémisme créé par synecdoque. La frontière entre euphémisme, orthophémisme et dysphémisme est donc assez fine dans la mesure où la classification des termes dans une catégorie ou une autre dépend du contexte et de l'interprétation faite par le co-énonciateur. Elle est d'autant plus fine que les lexies euphémiques le restent rarement longtemps et deviennent rapidement des dysphémismes, à cause de ce que l'on nomme en anglais le *euphemism treadmill*.

1.1.3.3. **Euphemism treadmill**

La lexie *euphemism treadmill*, créée en 1994 par Pinker dans un article intitulé « The Name of the Game » publié dans le *New York Times*, réfère à un phénomène

fréquent : les locuteurs abandonnent les lexies ayant perdu leur force euphémique au profit de nouveaux euphémismes. Il définit ce phénomène dans les termes suivants :

> To a linguist, the phenomenon is familiar: the euphemism treadmill. People invent new 'polite' words to refer to emotionally laden or distasteful things, but the euphemism becomes tainted by association and the new one that must be found acquires its own negative connotations.

Cette métaphore du tapis de course pour référer au renouvellement perpétuel des euphémismes en discours est aujourd'hui la plus largement utilisée, mais d'autres linguistes, comme Keyes [2010 : 13], lui préfèrent celle du carrousel :

> Euphemisms are like a verbal carousel: some words hop on, others jump off, still others stay put for the entire ride and sometimes lose their euphemistic status in the process. Those that do their job capably, with minimal fuss, slip easily into vernacular and stay there. Sleep with has been a euphemism for sex for centuries; pass away for dying since the Middle Ages. Cemetery – from the Greek "sleeping place" – was initially a euphemism for the more ominous "graveyard" but proved so functional that it became our standard term for this setting.

Ces deux métaphores reflètent parfaitement cette image de renouvellement perpétuel d'une langue en mouvement. Il convient néanmoins de comprendre pourquoi la langue abandonne des euphémismes pour les remplacer par d'autres[26]. Toujours d'après Keyes [2010 : 14-15], certains euphémismes sont contaminés par association avec le sujet tabou auquel ils réfèrent, et deviennent donc tout aussi dysphémiques que les lexies qu'ils devaient originellement remplacer ; il les appelle des « euphémismes déchus » (*fallen euphemisms*). Allan et Burridge [2006 : 43] font le même constat :

> Dysphemisms are contaminated by the taboo topics which they denote; but, by definition, the euphemisms are not (yet) contaminated. In fact, a euphemism often degenerates into a dysphemism through contamination by the taboo topic.

[26] Le phénomène de *euphemism treadmill* est une forme de péjoration linguistique. La péjoration est la dépréciation du sens d'un mot. McMahon [1999 : 179] affirme à ce sujet : « One specific source of pejoration is euphemism […]: in avoiding some taboo word, speakers may use an alternative ending which in time acquires the meaning of the original and itself falls out of use ».

Néanmoins, il est assez difficile d'évaluer la durée de vie d'un euphémisme. Si *pass away* est un euphémisme pour *die* depuis le Moyen Âge, d'autres euphémismes ont une durée de vie extrêmement brève (Keyes [2010 : 26]) : « Event-based euphemisms typically enjoy the life expectancy of a fruit fly. Most die out with the memory of those around at their inception, if not sooner ». Les euphémismes qui ont le moins de chances de le rester sont *a priori* ceux qui sont des créations discursives liées à un événement particulier, pour la simple raison que la motivation liée à cet événement sera rapidement oubliée. C'est par exemple le cas dans *SATC 1x05* :

> **(29)** CARRIE (*off-voice*): "A few days ago, Neville Morgan, the notoriously reclusive painter paid a visit to the gallery. Neville was making his yearly pilgrimage to Manhattan to check out what was new and hot on the art scene. And he found it... Charlotte. It was only a matter of moments before he invited her to his farm upstate to view his latest work."
> CHARLOTTE: "If I could get him to show at the gallery, it would be an incredible coup. But what if he wants me to, you know..."
> SAMANTHA: "**Hold his brush**?"

Charlotte, qui est propriétaire d'une galerie, a rendez-vous avec un peintre et craint qu'il ne lui fasse des avances. La métaphore euphémique « hold his brush » est liée au contexte, et ne restera donc pas dans le discours et n'entrera pas dans la langue ; nous ne l'avons d'ailleurs trouvée nulle part ailleurs dans le corpus. Les euphémismes ont bien souvent un fort pouvoir créatif, ainsi que le font remarquer Allan et Burridge [2006 : 2] :

> Taboo and the consequent censoring of language motivate language change by promoting the creation of highly inventive and often playful new expressions, or new meanings for old expressions, causing existing vocabulary to be abandoned.

Ainsi, grâce à la création de nouveaux euphémismes, les anciens tombent bien souvent en désuétude ; ce n'est pas uniquement le cas pour les euphémismes qui sont des créations discursives en contexte. En effet, certains euphémismes, fréquemment utilisés à un moment donné, ne le sont plus du tout aujourd'hui sans pour autant être devenus

dysphémiques. C'est par exemple le cas de la lexie *unmentionables*, très usitée durant l'ère victorienne pour désigner les sous-vêtements, mais plus du tout de nos jours. La plupart des euphémismes deviennent des dysphémismes à travers le processus de *euphemism treadmill*, ou d'« usure de l'euphémisme », pour reprendre les mots de Tournier [2004 : 158] ; l'exemple le plus parlant est certainement celui de la dénomination du groupe afro-américain aux États-Unis : *nigger* > *negro* > *black* > *colored people* > *Afro-American* > *African-American*. Le substantif *nigger*, devenu tabou dans les années 1960, a progressivement été remplacé par d'autres au fur et à mesure. De nos jours, le seul terme politiquement correct est *African-American*. Ce processus d'usure de l'euphémisme ne peut se produire que dans un sens ; en d'autres termes, il n'existe pas d'occurrence de dysphémisme qui soit par la suite devenu euphémique. C'est ce qu'Allan et Burridge [1991 : 22-23] expliquent :

> We know of no converse histories in which a taboo term has been elevated to a euphemism, with the possible exception of Greek kakos "bad": it derives from the Indo-European root *kak(k)- (shit). (…) of course, Indo-European *kak(k)- might have been a euphemism that once meant "bad" and later became contaminated.

Ce sont bien les lexies euphémiques qui deviennent dysphémiques, et non l'inverse. Carnoy [1927 : 355] suggère qu'un phénomène inverse à l'usure de l'euphémisme existerait :

> De même que l'euphémisme aboutit à des dégradations, le dysphémisme produit des *ennoblissements* de significations. Quand on emploie trop souvent et trop facilement un terme dépréciant pour désigner une personne ou une chose, ce terme ne choque plus. Il se normalise et perd donc sa connotation sentimentale fâcheuse.

Certaines lexies, considérées taboues à un moment donné, peuvent effectivement voir leur force dysphémique diminuer. Cela pourrait par exemple être le cas de la lexie *fuck*, dont la force dysphémique s'affaiblit un peu alors que le sexe est un sujet de moins en moins tabou ; de plus, elle peut être utilisée comme nom, verbe, ou adjectif (sous la

forme *fucking*). Cette diversité de classes syntaxiques a pour conséquence une augmentation du nombre d'occurrences en discours – et *vice versa*. L'augmentation du nombre d'occurrences de *fuck* est révélatrice de l'affaiblissement dysphémique de la lexie, et y contribue très certainement également. Cependant, *fuck* ne semble pas s'inscrire dans un processus que l'on pourrait nommer le *dysphemism treadmill* ou « usure du dysphémisme » pour plusieurs raisons. Premièrement, il n'est pas devenu euphémique, et il ne le deviendra probablement jamais. Ensuite, bien qu'il soit assez difficile de déterminer son étymologie, Sheidlower [2009 : ix] affirme qu'il serait d'origine germanique : « It is related to words in several other Germanic languages […] that have sexual meaning as well as meanings such as 'to strike' or 'to move back and forth' ». Il semble relativement pertinent de supposer que ces dernières significations sont les premières en diachronie dans les langues germaniques, et que la signification sexuelle est apparue ensuite, probablement en tant qu'euphémisme. Bien que nous ne sachions pas si *fuck* a été emprunté en tant qu'euphémisme ou dysphémisme en anglais, il a *a priori* remplacé le terme du moyen anglais *swive*, qui était dysphémique. C'est ce que Sheidlower [2009 : x] suggère :

> Despite the importance of the F-word, scholars have yet to discover an example of *fuck* (or any of its Germanic relatives) before the late fifteenth century. The lateness of evidence for the word may have more than one explanation. One possibility is simply that the word isn't much older than that, that it was a new development at that time. The usual Middle English word for sexual intercourse was *swive* – a word that itself was considered vulgar – and ***fuck* could have arisen to take its place as it became more rare**[27]. Another possibility for *fuck* is that the word carried a taboo so strong that it was never written down. The fact that its earliest known appearance in English, around 1475, is in a cipher lends surprising, though limited, support to this interpretation.

Cette hypothèse semble donc être la plus probable. *Fuck* serait donc devenu un dysphémisme, avant de rapidement perdre un peu de sa force dysphémique. Les lexies

[27] Nous soulignons.

dysphémiques ne deviennent pas euphémiques ; elles deviennent moins dysphémiques ou tombent en désuétude. Pour ces raisons, il semble difficile d'envisager qu'un phénomène tel que l'usure du dysphémisme existe réellement en tant que phénomène inverse de l'usure de l'euphémisme. Il n'en reste pas moins que certains dysphémismes peuvent perdre un peu de leur force dysphémique.

Certaines lexies qui sont homonymes (homographes ou homophones) ou phonétiquement proches d'une lexie taboue ou dysphémique peuvent également être abandonnées à cause de leur forte ressemblance phonique à la lexie taboue (Allan et Burridge [2006 : 45]) :

> There are two reasons why language abandons homonyms of taboo terms. First, there is a relative salience of taboo terms. One possible explanation for the salience is that obscene vocabulary is stored and / or accessed differently in the brain from other vocabulary. (…) A second reason for abandoning the homonyms of taboo terms is that the speaker will not risk appearing to use a dysphemism when none was intended.

C'est par exemple le cas pour le nom *ass*, qui peut désigner à la fois l'animal et la partie du corps. On préfèrera de nos jours désigner l'animal par le substantif *donkey* afin d'éviter tout malentendu. C'est ce qu'indique Keyes [2010 : 99] :

> Although "ass" was initially a politer form of "arse," both words fell victim to language cleansing to such an extent that the animal once known as an "ass" became a *donkey* to many.

Ce phénomène est résumé par Burridge [2012 : 79] : « Linguistics has the Allan-Burridge Law of Semantic Change: bad connotations drive out good (cf. Allan and Burridge [1991: 22ff]; [2006: 243]). The effect of this law is that many euphemisms become tainted over time ». Les euphémismes sont donc, pour la plupart, contaminés par leur proximité avec un sujet tabou et deviennent des dysphémismes à travers ce processus. Néanmoins, il est parfois difficile en contexte de déterminer si une lexie est euphémique

ou dysphémique car on se situe sur un continuum, et qu'il existe des occurrences d'euphémismes dysphémiques et de dysphémismes euphémiques.

1.1.3.4. **Euphémismes dysphémiques et dysphémismes euphémiques**

Les termes « euphémisme dysphémique » et « dysphémisme euphémique » ont été créés par Allan et Burridge [2006 : 39] :

> **Euphemistic dysphemisms** and **dysphemistic euphemisms** are expressions at odds with the intentions that lurk behind them. More formally, the locution (form of words) is at variance with the reference and illocutionary point of the utterance (i.e. what the speaker is doing in making the utterance).

Les dysphémismes euphémiques sont des lexies euphémiques dans lesquelles la force illocutoire est dysphémique. En d'autres termes, le locuteur emploie une lexie euphémique sans intention d'épargner son interlocuteur. L'utilisation d'un euphémisme vise normalement à sauver ou à protéger sa face ou celle de son interlocuteur ; or, avec un dysphémisme euphémique, il y a une offense à un niveau plus profond. Allan et Burridge donnent assez peu d'exemples de dysphémismes euphémiques. Ils mentionnent néanmoins les jurons comportant des modifications phonémiques : *Jeez* pour *Jesus*, *shoot* pour *shit*, etc. Ces locutions sont en effet euphémiques, mais il nous semble que la dimension dysphémique vient uniquement de l'acte même de jurer en ce qui concerne *shoot*, et de l'héritage religieux de la violation du Second Commandement, qui proscrit le blasphème, dans le cas de *Jeez*. Duda [2011 : 13-14] affirme qu'ils sont utilisés lorsque le locuteur ne sait que choisir entre une lexie euphémique ou une lexie offensante : « There are, however, situations when feelings are mixed and the locution chosen stands in opposition to the illocutionary force ». Dans le corpus, il y a peu d'exemples évidents de dysphémismes euphémiques, mais on relève tout de même

quelques occurrences dans lesquelles des adultes mentionnent le sujet tabou du sexe devant des enfants ; c'est le cas dans cet exemple tiré de *HIMYM 2x20* :

> **(30)** MARSHALL: "You know what I'd like to do to you right now? I'd like to **hold your hand**. I'd like to **hold your hand so hard that you're not able to shake hands for a week.**"

La locution est bien euphémique, alors que la force illocutoire est dysphémique dans la mesure où les sous-entendus sexuels ne sont pas vraiment sous-entendus. Un exemple similaire peut être trouvé au début de *Sex and the City: The Movie*, où les quatre protagonistes utilisent la métaphore du coloriage pour mentionner le sexe afin que la fille de Charlotte ne comprenne pas leurs propos :

> **(31)** CARRIE: "I will tell you this. When **Big colors, he rarely stays inside the lines**."

Ici encore, la locution est euphémique, mais la force illocutoire tend vers le dysphémisme. Ces deux exemples sont néanmoins des cas limites de dysphémismes euphémiques dans la mesure où les interlocuteurs ne sont pas offensés par les propos des locuteurs. En revanche, dans l'exemple suivant dans lequel Cristina utilise une locution euphémique pour souhaiter la mort d'un patient, il y a bien un décalage entre la force locutoire et la force illocutoire :

> **(32)** CRISTINA: "Wish he'd just **go into the light already**, so I can get on another case." (*GA 1x03*)

Les euphémismes dysphémiques sont, à l'inverse, des locutions dysphémiques dans lesquelles la force illocutoire est euphémique ; c'est ainsi que les décrivent Allan et Burridge [2006 : 39] : « locutions which are dysphemistic while the illocutionary point is euphemistic ». Ainsi, le locuteur utilise une lexie dysphémique sans avoir l'intention d'offenser son interlocuteur, qui ne sera d'ailleurs pas offensé s'il interprète l'énoncé correctement. Duda [2011 : 14] les définit dans les termes suivants :

> Quite the reverse is the case with an impolite, vulgar or flippant form to refer to a neutral or, sometimes, serious situation. When the illocutionary force is neutral or calling for euphemistic treatment and the locution is either jocular or offensive, then we are entitled to talk about dysphemistic euphemisms.

Bien qu'un dysphémisme soit en règle générale un acte menaçant pour la face, un euphémisme dysphémique ne l'est pas puisque la force illocutoire est euphémique ou neutre. L'exemple prototypique d'euphémisme dysphémique est probablement l'échange d'insultes entre amis proches, comme c'est le cas dans *HIMYM 4x08* :

> **(33)** JILLIAN: "Lily! Over here, **you sexy bitch**! We've got bottle service!"
> […]
> JILLIAN: "I don't know if you're familiar with the RIE technique, but it derives from the progressive educational Philosophy of Rudolf Steiner, who founded the Waldorf school, which Oh, my god, I love this song! Come on, **you lazy skanks**, let's dance! You, too, **you dumb whores**."
> […]
> JILLIAN: "Misty, **you are such a slut**. Let's do another shot."
> MISTY: "**You're the slut, you skank**."

Les euphémismes dysphémiques ne peuvent cependant être interprétés comme tels que si la relation entre les participants le permet. En effet, ils sont signe de proximité et d'intimité et ne peuvent pas être utilisés avec n'importe qui. On note d'ailleurs que dans le même épisode, lorsque Lily essaie de s'intégrer en utilisant un euphémisme dysphémique à son tour, ce dernier n'est pas interprété en tant que tel, ainsi que le lui fait remarquer Robin :

> **(34)** LILY: "You're all **a bunch of prostitutes. You probably have STDs**."
> JILIAN: "Um, let's go dance."
> ROBIN: "Lily, this isn't working. You shouldn't be here."

Ici, le processus ne fonctionne pas parce que Lily n'est pas assez proche des autres personnages pour se permettre ce genre de remarques. Par ailleurs, *a bunch of prostitutes with STDs* n'est pas une insulte ritualisée comme *bitch*, *whore*, *skank*, ou *slut*. Ces derniers sont désémantisés ; dans ce cas précis, il pourrait également y avoir une influence de la fonction syntaxique : le vocatif de *bitches*, *whores*, *skanks* et *slut* semble participer à l'interprétation de ces substantifs comme des euphémismes dysphémiques.

Néanmoins, les euphémismes dysphémiques ne sont pas nécessairement des substantifs utilisés comme insultes ; il peut s'agir de n'importe quelle lexie dysphémique hors contexte mais non offensante pour l'interlocuteur en contexte. C'est bien souvent le cas avec des lexies complexes liées à des sujets tabous comme le sexe ou la mort. Considérons l'exemple suivant, extrait de *SATC 1x11* :

> **(35)** CARRIE: "This is a watershed relationship moment I'm never gonna be able to erase."
> SAMANTHA: "Sure you will. Just go over there and **fuck his brains out** and he'll forget all about it. Men aren't that complicated."

L'utilisation du verbe « fuck » – lexie taboue et dysphémique – couplée à l'utilisation d'un impératif n'est pas considérée comme offensante ici car les deux amies sont extrêmement proches. Les euphémismes dysphémiques liés au tabou du sexe sont les plus nombreux dans la mesure où c'est un sujet tabou dont on peut plus facilement plaisanter que de la mort ou de la maladie. Néanmoins, ils peuvent également être utilisés afin de mentionner ces deux sujets, ainsi que l'indiquent Allan et Burridge [2006 : 40] :

> If a doctor were to inform close family that their loved one had *croaked* during the night, it would normally be inappropriate, insensitive, unprofessional and tabooed; in short, dysphemistic. Yet, given another context with a different set of interlocutors (e.g. among fatality inured staff), the same expression could just as well be described as cheerfully euphemistic.

Le verbe « croak » étant dysphémique hors contexte, il serait considéré comme un euphémisme dysphémique s'il est utilisé par un médecin qui s'adresse à un confrère. On note de nombreuses occurrences de ce type d'euphémismes dysphémiques dans le corpus, et plus particulièrement dans les séries médicales. Dans *House 2x02*, un médecin dont on ne connaît pas le nom s'adresse ainsi à House :

> **(36)** DOCTOR: "House, she's out of time; she's gonna be a **vegetable**."

L'emploi du substantif *vegetable* pour désigner un patient serait très nettement dysphémique dans le contexte où un médecin annoncerait la mort cérébrale d'un patient à la famille de ce dernier ; or, ici, il s'agit bien d'un euphémisme dysphémique qui permet de détendre l'atmosphère.

Allan et Burridge [2006 : 54] affirment que les euphémismes dysphémiques et les dysphémismes euphémiques ne sont que peu présents en discours : « [T]he picture is further complicated by the existence of euphemistic dysphemism and dysphemistic euphemisms, even though these occur in quite small numbers ». Nous n'adhérons pas entièrement à cette affirmation dans la mesure où ils ne semblent pas être si rares dans le corpus : nous verrons que peu d'occurrences sont purement euphémiques ou purement dysphémiques. Ceci est probablement dû en partie au caractère humoristique de certaines des séries du corpus ; l'intention des locuteurs n'est ni de choquer, ni d'euphémiser, mais souvent de faire rire. Or, l'intention du locuteur lorsqu'il produit un énoncé et l'interprétation qu'en fait le co-locuteur sont deux critères essentiels permettant d'identifier un énoncé comme un X-phémisme.

1.1.3.5. **Intention du locuteur et interprétation de l'interlocuteur**

Bien que nous ayons déjà mentionné ces deux points ci-dessus, il convient d'y revenir brièvement de manière plus approfondie. Considérons le schéma ci-dessous :

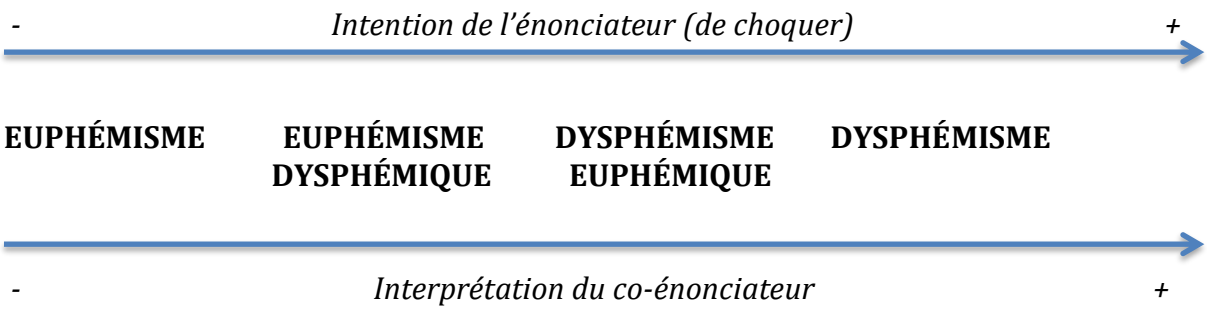


Figure 2 : Schématisation des X-phémismes en fonction de l'intention et de l'interprétation

Ce schéma fonctionne uniquement si le co-énonciateur interprète correctement l'intention de l'énonciateur. Or, ainsi que nous l'avons déjà noté, ce n'est pas nécessairement le cas. Adams [1985 : 54] fait d'ailleurs remarquer que les euphémismes ne sont pas simplement des expressions, mais un ensemble de processus :

> Evidently, it's better to think of euphemisms as a variety of processes rather than a collection of expressions; and, given the variety of human judgments, it's more than likely than one man's euphemism will be another man's dysphemism.

Il est donc problématique, hors contexte, de déterminer si une lexie est euphémique ou dysphémique puisque son statut changera en fonction de l'énonciateur, du co-énonciateur et de la situation d'énonciation. L'énonciateur choisira un euphémisme pour maintenir la face du co-énonciateur (May [1995 : 123]) :

> But euphemisms, as I see it and have presented it in this essay, requires some recognition by the writer or speaker that the person he is addressing will feel some doubt, some resistance, some distaste even, when these particular matters are mentioned, or these claims are made; and a **deliberate**[28], often somewhat uneasy attempt to overcome this resistance by his choice of language. It always contains a touch of complicity with the reader or listener. In fact it tries to put down resistance precisely through the implicit and sometimes good-humoured acknowledgement that the resistance is there.

Lorsqu'il utilise un euphémisme, l'énonciateur présuppose que le co-énonciateur sera choqué. L'énonciateur est conscient de la dimension taboue d'un mot et choisit de l'éviter. Cela est dû au fait que les lexies taboues seraient « stockées » dans un endroit différent du cerveau (Allan et Burridge [2006 : 238]). Néanmoins, Keyes [2010 : 231] note que la motivation première d'un énonciateur lorsqu'il utilise un euphémisme n'est pas de protéger la face de son interlocuteur, mais de protéger sa propre face : « [T]he desire to save one's own face may be an even stronger motivator than the wish to protect other people's feelings ».

[28] Nous soulignons.

Par ailleurs, May indique clairement que l'utilisation d'euphémismes est délibérée ; Allan et Burridge [1991 : 29] n'adhèrent à ce point que dans une certaine mesure : « According to our definition, euphemisms and dysphemisms are deliberate. However, they may occur inadvertently ». L'énonciateur n'est donc pas toujours conscient d'utiliser un euphémisme ou un dysphémisme. Il nous semble que l'utilisation fortuite d'un dysphémisme est plus susceptible de se produire que l'utilisation fortuite d'un euphémisme. Néanmoins, l'utilisation d'euphémismes peut être plus ou moins fortuite dans la mesure où ils sont bien souvent des créations discursives ; ils diffèrent en cela des termes politiquement corrects qui sont, eux, pensés et institutionnalisés.

1.1.4. Politiquement correct et euphémismes

1.1.4.1. **Définitions**

Allan et Burridge [2006 : 94] définissent le politiquement correct ainsi : « Nowadays, political correctness typically refers to behaviour, especially verbal behaviour, rather than to a political position. Moreover, the emphasis has now moved to civil gentility ». Il s'agit donc d'une attitude linguistique et politique qui consiste en l'utilisation d'expressions adoucies pour éviter d'offenser certains groupes sociaux ; ces expressions concernent plus particulièrement l'ethnicité, la religion, les inaptitudes physiques et mentales, le genre et l'orientation sexuelle.

La terminologie du politiquement correct et les euphémismes ont des points communs et des différences, ainsi que l'indiquent Allan et Burridge [2006 : 96] :

> It is contentious to say that PC-inspired terminology is euphemistic, and there are many people who will disagree with us, some vehemently. In fact, the quarrel stems from different understandings of what constitutes euphemism.
>
> Modern dictionaries of euphemism like Neaman and Silver (1983) and Ayto (1993) include PC expressions among their entries. Yet contemporary handbooks of non-discriminatory language go out of their way to deny that their guidelines are euphemistic; they put forward the view that PC usage calls for a more precise and

> accurate use of language. For instance, since women can chair meetings, chairperson is not euphemistic, it is simply accurate. Moreover, they reflect social change: many handbooks stress that political correctness is a matter of calling groups by the name they prefer.

Les partisans du politiquement correct considèrent que ces expressions ne sont pas euphémiques, mais plus précises que les lexies qu'ils remplacent. Allan et Burridge, quant à eux, affirment que les expressions politiquement correctes peuvent être considérées comme euphémiques ; en effet, les sujets sensibles comme la politique ou l'ethnicité ont tendance à entraîner l'utilisation d'expressions politiquement correctes ou de la « censure », et les lexies que celles-ci remplacent sont considérées comme des dysphémismes.

De plus, contrairement à ce que les partisans de l'utilisation de la terminologie politiquement correcte affirment, ces lexies ne constituent pas toujours une utilisation plus précise du langage. Il s'agit parfois d'euphémismes qui ne sont pas nécessairement plus précis ; c'est par exemple le cas d'*African Americans*, qui est actuellement le seul terme acceptable pour désigner les citoyens américains d'ascendance totale ou partielle d'Afrique noire. Il peut néanmoins porter à confusion : il renvoie bien aux racines historiques d'un groupe donné, mais ne désigne en aucun cas des personnes ayant une nationalité « africaine » et la nationalité américaine. Il s'agit simplement ici d'éviter un dysphémisme. De même, les lexies *visually impaired* pour désigner les personnes malvoyantes ou aveugles et *hearing impaired* ou *aurally challenged* pour désigner les personnes sourdes ou malentendantes peuvent être trompeuses puisque cela n'implique pas le même niveau d'invalidité. Les euphémismes et la terminologie politiquement correcte ne sont pas si différents puisqu'ils peuvent tous deux être trompeurs.

Allan et Burridge [2006 : 96] leur confèrent tout de même certaines différences, la principale étant l'intention qui motive leur utilisation :

> [T]here is the emphasis on the role of **PC language as a form of public action**. By drawing attention to form, **it forces us to sit up and take notice**.
>
> […]
>
> PC-inspired euphemism […] aims **not to disguise or conceal unpleasant reality**, but to **help remove the stigma of negative social stereotypes** by compelling its audience to go beyond the simple content of the message and challenge prejudices embodied in language. Many people probably remain oblivious to the political message. It is more a case of mouthing the right-sounding words, consistent with the political correctness ethos. But this is the usual fate of taboos. Over time, original meaning gives way to unthinking ritual; fear and respect become lost in **social convention**.

Les expressions politiquement correctes sont un type particulier d'euphémismes dans la mesure où elles ne sont pas utilisées pour éviter un sujet véritablement tabou ou pour dissimuler une réalité déplaisante, mais plutôt pour remettre en question l'utilisation de certains termes et combattre les préjugés ou les injustices contenus dans la langue même. Elles peuvent, comme les euphémismes, transformer une certaine vision de la réalité – et c'est même là leur raison d'être. C'est ainsi que le terme politiquement correct *differently abled* est préféré aux adjectifs *disabled* ou *handicapped*, afin de suggérer que les personnes handicapées ne sont pas en incapacité de faire certaines choses, mais qu'elles ont des capacités différentes de celles des autres ; il s'agit de changer la vision que les gens ont des personnes handicapées.

Il nous semble également que ces termes sont utilisés de manière beaucoup plus consciente, réfléchie que les euphémismes qui nous concernent. Par ailleurs, il existe généralement un nombre restreint de termes politiquement corrects pour désigner une seule réalité, alors que les euphémismes que nous étudions sont plus nombreux pour renvoyer à une seule réalité. Ce langage est parfois vu de manière assez négative (Allan et Burridge [2006 : 98]) car il impose justement une seule opinion et qu'il est jugé excessif.

1.1.4.2. Utilité et dangers des euphémismes et du politiquement correct

Le langage politiquement correct est parfois jugé si excessif qu'il est source de railleries ; les termes parodiques de type *vertically challenged* pour une personne qui n'est pas grande ou *horizontally challenged* pour une personne en surpoids témoignent de la controverse qui émerge de son utilisation. Allan et Burridge [2006 : 102] considèrent que ce langage tente de forcer l'évolution de la langue, qui est normalement due à l'évolution de la société :

> Societal shifts will always have linguistic repercussions, especially for the lexicon, and PC-driven changes are partly a form of natural linguistic evolution in the face of a more general social change. What political correctness has done is create a climate of tacit censorship.

Ils vont jusqu'à soutenir l'idée que le langage politiquement correct est une forme de « censure tacite » institutionnelle et publique – et cela parce que les termes qu'il contient seraient les seuls acceptables en société – et l'opposent à la censure individuelle [2006 : 238]. Keyes [2010 : 10] va plus loin en affirmant que le langage politiquement correct et les euphémismes peuvent être extrêmement dangereux, particulièrement si l'on en abuse :

> Obviously, language evolves constantly. But in public discourse especially, its evolution has been in a blandly euphemistic direction. Taken to an extreme – as it so often is – such discourse can be deadly. That's because it enlists words in the service of evasion rather than communication. This is **euphemania**: taking the sting out of frank, clear words by converting them into inoffensive, synonym-like versions that desensitize us to the implications of, say, torture (applying pressure) or a stock-market collapse (equity retreat).

Il dénonce ici l'utilisation excessive d'euphémismes, qu'il appelle *euphemania*, et avance l'argument selon lequel les euphémismes peuvent parfois dissimuler la vérité. Ainsi que nous l'avons mentionné plus haut, l'exemple le plus parlant et le plus tristement célèbre est sans doute l'euphémisme « solution finale », utilisé par les nazis durant la Seconde

Guerre mondiale pour désigner le génocide juif. Keyes [2010 : 229] attribue aux euphémismes un penchant positif et un penchant négatif ; il critique en effet l'emploi de certains euphémismes tout en reconnaissant l'utilité d'autres :

> Euphemisms have **a bright side and a dark side**. On the one hand, they can be a source of evasion, a way to avoid topics that should be confronted and of choosing not to face unpleasant truths. At worst, euphemisms are employed by politicians, bureaucrats, merchants, and others as tools of manipulation. On the other hand, when used judiciously, euphemisms can civilize discourse and be a welcome form of courtesy in rude times.

Ils peuvent être un outil de manipulation, mais aussi – et surtout – permettre d'éviter les sujets tabous et ainsi de préserver sa face. Nous avons, dans ce premier sous-chapitre, défini les notions de domaine et de sujet tabous ; l'existence de ceux-ci, à la fois dans le linguistique et l'extralinguistique, entraîne la création de nombreux X-phémismes. Les expressions politiquement correctes permettent généralement de référer aux tabous relatifs à certains groupes sociaux ; or, les X-phémismes qui nous intéressent le plus dans cette thèse sont ceux relatifs aux domaines tabous de la mort, de la maladie, et du sexe.

1.2. Les domaines tabous du sexe, de la mort et de la maladie

Les trois domaines tabous que nous avons décidé de retenir dans le cadre de cette thèse de doctorat sont le sexe, la mort, et la maladie – et ce pour deux raisons principales. La première raison est que l'ensemble de tous les domaines tabous est un sujet qui semble bien trop vaste pour être traité dans un travail de thèse ; la seconde est que ces trois domaines tabous partagent des caractéristiques que d'autres domaines parfois considérés comme tabous ne partagent pas.

Notons que les fluides corporels sont généralement considérés comme un tabou à part entière, mais nous ne les traiterons pas ici comme tels dans la mesure où ils ne sont

mentionnés que de manière sporadique dans le corpus. De plus, ils sont souvent tabous quand ils sont liés à la mort, à la maladie ou au sexe ; c'est par exemple le cas dans *HIMYM 6x24*, où Lily, qui pense avoir une indigestion alimentaire, régurgite à de multiples reprises (il s'avère à la fin de l'épisode qu'elle est en fait enceinte). Lors de cet épisode, les bruits de vomissements sont remplacés par des cris de vélociraptor, ce qui peut être considéré comme un dysphémisme euphémique. Enfin, ce tabou des fluides corporels n'a que peu d'intérêt par rapport au corpus : ce n'est jamais le sujet principal d'une série télévisée. Néanmoins, le domaine des fluides corporels partage les trois mêmes caractéristiques que les domaines de la mort, de la maladie et du sexe : il a une origine biblique ou superstitieuse, il a un rapport au corps, et il est plus ou moins tabou dans toutes les sociétés, à toutes les époques.

1.2.1. Similarités de ces trois domaines et raisons d'exclusion des autres

1.2.1.1. **Origine biblique et/ou superstitieuse**

Keyes [2010 : 30] attribue une origine superstitieuse aux sujets tabous :

> Because early humans thought **words had the power to alert whatever they named**[29], including predators, enemies, and evil spirits, not using the actual words for such ominous entities seemed prudent. Substitute words provided a safe vehicle for talking about frightening, taboo, and sacred topics.

Cette citation reprend partiellement la définition du tabou tel qu'il était défini dans la société tongienne en l'appliquant à l'espèce humaine au début de l'humanité. Par superstition, ces hommes et femmes utilisaient des substituts linguistiques pour nommer ce qui leur faisait peur et ce qui était sacré. Cette superstition s'appliquait particulièrement à la mort et à la maladie, qui ont bien longtemps été assimilées à une intervention de mauvais esprits. Allan et Burridge [1991 : 153] expliquent d'ailleurs que

[29] Nous soulignons.

ceux-ci sont une des causes principales pour l'origine des tabous de la mort : « Fear of malevolent spirits, or of the souls of the dead ». Cette superstition existait encore au Moyen Âge, bien que les maladies furent plus souvent dues à une punition divine qu'à un mauvais esprit (Allan et Burridge [1991 : 173]) :

> There were tremendous fear and superstition attached to illness during the Middle Ages. Some of the treatments were frightful and there were very few effective remedies. The etiology of disease was shrouded in mystery, and explanations for sickness often connected the complaint with the workings of malevolent spirits or with divine punishment for sins committed. Epidemics were believed to be sent as retribution for the indiscretions of entire communities.

Ainsi, les maladies étaient considérées comme des punitions collectives, et le seul fait de nommer une maladie pouvait amener la maladie. Allan et Burridge [1991 : 175] indiquent également que les maladies mentales étaient perçues comme étant le résultat d'une possession démoniaque. Si les tabous de la mort et de la maladie étaient liés à la peur des esprits dans les sociétés primitives, ils étaient plutôt liés à la tradition judéo-chrétienne au Moyen Âge. Il existe bien entendu de nombreuses autres raisons à l'existence de ces deux tabous : la peur de la perte des êtres chers, la peur de l'inconnu, etc.

Le sexe avait également une dimension taboue dans les sociétés primitives, comme l'explique Freud [1913]. Mais c'est principalement dans la tradition judéo-chrétienne que l'on trouve les origines religieuses du tabou du sexe dans nos sociétés occidentales contemporaines, et plus spécifiquement dans le Léviticus 18, qui prohibe les relations incestueuses, les relations avec une femme « impure », et toutes sortes de relations sexuelles dont la finalité ne serait pas la procréation, à l'image de l'homosexualité :

> The nakedness of thy father, or the nakedness of thy mother, shalt thou not uncover: she *is* thy mother; thou shalt not uncover her nakedness.
> […]
> Also thou shalt not approach unto a woman to uncover her nakedness, as long as she is put apart for her uncleanness.
> […]

> Thou shalt not lie with mankind, as with womankind: it *is* abomination.

Après toutes ces règles sont énoncés les châtiments réservés à ceux qui les enfreindraient : « For whosoever shall commit any of these abominations, even the souls that commit *them* shall be cut off from among their people ». Juan José Calvo [2005 : 65], souligne l'importance du rôle des tabous dans la tradition judéo-chrétienne :

> In his classic *Semantics* (1977: 206-207), Ullman understands three kinds of linguistic taboo: the "taboo of fear", the "taboo of delicacy" and the "taboo of propriety".
> […]
> Personally, I have contended that all three should be understood as sub-groupings of the taboo of fear: a religiously or magically induced ban. And this is especially true in the monotheistic, phylo-Biblical religions.

Les tabous du sexe, de la mort et de la maladie sont donc intimement liés à la punition divine dans la tradition judéo-chrétienne, ce qui ne semble pas être le cas des autres sujets tabous parfois mentionnés dans les ouvrages de sociolinguistique consacrés au sujet.

1.2.1.2. **Lien avec le corps**

Les origines judéo-chrétiennes des tabous impliquent qu'ils sont liés à la dichotomie du corps et de l'esprit, principalement théorisée par Descartes, et par extension à la notion de perte de contrôle du corps. En effet, les tabous du sexe, de la mort et de la maladie sont tous liés au tabou du corps dans une certaine mesure : le tabou du corps nu pour le sexe, le tabou du corps en putréfaction, le tabou du corps malade, ou le tabou des fluides corporels. De manière plus générale, il existe une certaine aversion pour le corps déviant de la norme ou le corps sur lequel on n'a plus de contrôle – que ce soit le corps obèse, le corps âgé ou tout autre. Murphy [2001 : 29] écrit ceci : « Hatred of the human body, and especially women's body, predates the 1600s, of

course, resonating throughout much of the Judeo-Christian tradition » ; la tradition judéo-chrétienne entraîne donc une relation problématique au corps, qui est proéminente dans les tabous du sexe, de la mort ou de la maladie. Jankélévitch [1994 : 133] soutient également cet argument : « La haine du corps est particulièrement développée dans le christianisme ». La tradition judéo-chrétienne n'explique cependant pas tout ; en effet, ces tabous semblent avoir existé dans la plupart des sociétés et à la plupart des époques.

1.2.1.3. **Des tabous relativement universels et intemporels**

Bien que cette analyse soit spécifique aux sociétés occidentales contemporaines et plus particulièrement aux États-Unis, les tabous du sexe, de la mort et de la maladie sont *relativement* universels. Allan et Burridge [1991 : 234] écrivent au sujet du tabou de la maladie :

> In most societies, past and present, references to diseases are censored: they are spoken of euphemistically. It might be because they are thought to result from the actions of a malevolent spirit or person, or in consequence of their connection with death, or just because of their intrinsic unpleasantness.

La maladie est donc un domaine tabou dans la plupart des sociétés et à la plupart des époques. Ceci est également vrai pour la mort, ainsi que l'écrit Crespo Fernández [2006(3) : 101] :

> Some experiences are too intimate and vulnerable to be discussed without linguistic safeguards. One of them is undoubtedly death, a timeless taboo in which psychological, religious and social interdictions coexist.

Néanmoins, il convient d'être prudent à ce sujet ; au Mexique, par exemple, la mort n'est pas vraiment un sujet tabou et est célébrée chaque année lors de *el Día de los Muertos*, entre le 31 octobre et le 2 novembre. Il s'agit d'un moment de réjouissance et de recueillement pour les défunts. De même, en Europe, la mort était bien moins taboue au

Moyen Âge qu'aujourd'hui dans la mesure où elle était omniprésente. Certains sujets sont plus ou moins tabous à différentes époques dans différentes sociétés : le sexe est bien moins tabou aujourd'hui qu'autrefois. Cependant, on peut conférer une certaine universalité à ces trois sujets : ils sont tabous à la plupart des époques et dans la plupart des sociétés. En effet, on évite généralement de parler de sexe, de mort ou de maladie avec n'importe qui et n'importe où ; lorsque ces sujets sont abordés, les locuteurs ont tendance à utiliser des euphémismes afin de ne pas choquer leur interlocuteur, ou, à l'inverse, des dysphémismes, de manière délibérée ou non.

L'origine biblique ou superstitieuse, le rapport au corps, et le caractère universel et intemporel des ces trois tabous sont trois facteurs communs aux domaines du sexe, de la mort et de la maladie. Nombre de linguistes qui ont travaillé sur les sujets tabous (Gatambuki, Allan and Burridge, etc.) ne mentionnent d'ailleurs que ceux-ci dans leurs ouvrages. D'autres, comme Keyes et Enright, ajoutent d'autres domaines tabous à la liste.

1.2.1.4. **Tabous secondaires**

Gatambuki [2005 : 10] écrit :

> Other classifications of euphemisms may include euphemisms of unemployment, disability, old age, politics and crime / criminality. These target domains, however, do not evoke as much linguistic mitigation as those discussed above.

Ces tabous – la politique au sens large de « vie dans la cité » (c'est-à-dire les questions qui reviennent dans les discours politiques, tels que les minorités religieuses et ethniques, l'argent, l'économie, la criminalité, le chômage, etc.), ainsi que la religion au sens large, la drogue et les comestibles – ne seront pas inclus ici pour différentes raisons.

Pour commencer, il est difficile de leur attribuer les mêmes origines superstitieuses ou bibliques qu'aux tabous de la mort, de la maladie et du sexe. Ils ne semblent pas tous être liés à la notion de sacralité, bien que certains puissent l'être. La religion est bien évidemment liée à la sacralité, mais ne sera pas incluse. Ainsi que nous l'avons mentionné en 1.1.1.3, il n'existe pas de lexies liées à la religion qui soient taboues et la religion en soi n'est pas un domaine tabou. De même, la politique peut difficilement être un tabou en lien avec la religion dans la mesure où les chefs des tribus, qui étaient parfois considérés comme des personnalités sacrées dans les sociétés primitives, ne le sont plus dans nos sociétés occidentales contemporaines ; ces dernières ne fonctionnent plus sous le régime de la monarchie absolue de droit divin. La drogue ne sera pas non plus considérée comme un sujet tabou ; elle peut l'être quand elle est liée à une dépendance et donc une maladie, mais pas lorsqu'on parle de trafic de drogue, c'est-à-dire de la drogue en termes « économiques ». De plus, elle ne possède pas réellement de lien avec la sacralité. Enfin, la consommation de viande est taboue dans certaines religions, mais il s'agit d'un tabou social et non d'un tabou linguistique.

Les domaines de la politique mentionnés par Gatambuki n'ont donc pas de lien avec la sacralité, et encore moins avec le corps – exception faite, peut-être, du domaine de l'ethnicité qui peut être lié à la couleur de peau. Cependant, ce domaine est vaste, mais il n'est ni universel, ni atemporel dans la mesure où il varie grandement d'une culture à l'autre et d'une époque à l'autre. Le substantif *nigger* n'est pas devenu tabou avant les années 1960 aux États-Unis. C'est donc un tabou linguistique relativement récent – contrairement aux tabous du sexe, de la mort et de la maladie –, qui ne serait peut-être pas apparu sans la guerre de Sécession et les mouvements pour les droits civils et qui est intimement lié à l'histoire des États-Unis.

Ces domaines « tabous » ne remplissent donc pas vraiment les trois critères précédemment cités ; par ailleurs, ils ne remplissent pas non plus les mêmes critères linguistiques. En effet, la politique – toujours au sens large de « vie dans la cité » – n'est pas un sujet tabou en soi, et le substantif « politique » n'est d'ailleurs absolument pas tabou bien que certains sous-domaines puissent être plus ou moins tabous en fonction de l'époque et de la société dans lesquelles on se situe. L'abondance de métaphores et d'euphémismes utilisés dans les discours politiques est souvent soulignée dans les ouvrages universitaires. Cependant, il nous semble que ceux-ci sont d'une nature légèrement différente de ceux qui sont utilisés pour parler de sexe, de mort ou de maladie.

Tout d'abord, les euphémismes dans les discours politiques sont bien souvent des expressions politiquement correctes que l'on décide de créer et qui ne semblent pas aussi spontanées que les euphémismes liés aux domaines du sexe, de la mort, ou de la maladie. De plus, il ne nous semble pas qu'il existe réellement de dysphémismes pour référer aux sujets des discours politiques – hormis, naturellement, ceux qui réfèrent à certaines minorités. Il existe en effet beaucoup d'euphémismes et de métaphores pour référer à l'économie ou à la guerre (*kinesic action*, *the economy is up*, etc.) mais pas, à notre connaissance, de dysphémismes. L'utilisation d'euphémismes ou de métaphores dans les discours politiques vient essentiellement du caractère rhétorique des discours politiques et de leur besoin de persuader et/ou manipuler, mais il ne s'agit pas réellement d'éviter des lexies taboues. C'est l'argument avancé par Keyes [2010 : 86] : « Many contemporary political theorists and psychologists also claim that metaphor is often used in politics for persuasive purposes, and indeed often attribute to metaphor strong persuasive effects ». Lors de son discours d'investiture du 4 mai 1933, Franklin D. Roosevelt a déclaré :

(37) I assume unhesitatingly the leadership of this great **army** of our people dedicated to a disciplined **attack** upon our common problems.

Ici, les problèmes communs ne sont pas des soldats ennemis mais les problèmes causés par la Grande Dépression. La métaphore de la guerre n'a pas pour objectif d'éviter un sujet tabou, mais de créer un sentiment de solidarité et de provoquer un élan de motivation parmi les citoyens américains.

Ainsi, le seul sous-domaine de la politique qui semble avoir un caractère tabou et qui contient des euphémismes et des dysphémismes est celui des minorités – et plus particulièrement les minorités ethniques et religieuses. Cependant, les métaphores permettant de désigner ces groupes sont rares – voire absentes – dans les séries télévisées du corpus. Existe-t-il, aux États-Unis, des métaphores pour désigner les Afro-Américains ? Allan et Burridge [1991, 2006] expliquent que la métaphore est le moyen le plus souvent utilisé pour la création d'euphémismes de la mort, de la maladie et du sexe. Il nous semble que les discours politiques privilégient les lexies hyperonymiques ou vagues pour la création d'euphémismes, ce qui ne correspond donc pas à notre sujet. Nous nous attarderons donc uniquement sur les sujets tabous du sexe, de la mort et de la maladie.

1.2.2. Domaine tabou du sexe

1.2.2.1. **Origines**

D'après Epstein [1985 : 56], le domaine tabou du sexe est l'un des premiers à avoir nécessité l'utilisation d'euphémismes. Ce domaine nous semble être tabou pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les discussions autour du sexe impliquent la création d'images mentales liées à la nudité ; or, la nudité est taboue dans la tradition

judéo-chrétienne[30]. Par ailleurs, ces images mentales sont également liées à l'échange de fluides corporels, qui sont particulièrement « dégoûtants », pour citer Allan et Burridge [1991 : 52] (« Intuitively we seem to find nearly all the bodily effluvia of anyone, especially any nonintimate, revolting to all our senses »). Le sexe étant un sujet lié à l'intimité, le mentionner devant n'importe quel interlocuteur peut être un acte menaçant pour la face négative du co-énonciateur et pour les faces positives et négatives de l'énonciateur.

De manière générale, la religion a eu une grande incidence sur le développement du tabou du sexe, et plus particulièrement depuis le Moyen Âge. La vie sur terre ne devait pas être considérée comme une source de plaisir puisque ce plaisir serait trouvé dans la vie après la mort ; de plus, l'esprit était considéré comme bien plus important que le corps, qui n'était rien de plus qu'une enveloppe charnelle rappelant à l'homme son destin de mortel. C'est ainsi que la religion a imposé l'interdiction des relations sexuelles hors des liens du mariage, et ce n'est qu'assez récemment que cet interdit a été levé dans nos sociétés occidentales. Il convient de s'intéresser dans un premier temps au tabou du sexe et des parties du corps de manière globale avant de discuter de sous-domaines plus particulièrement tabous puisque liés aux relations sexuelles à but non procréatif.

1.2.2.2. **Relations sexuelles et parties du corps**

Allan et Burridge [2006 : 144] indiquent que les relations sexuelles constituent un domaine qui donne naissance à de multiples expressions – qui ne sont pas nécessairement euphémiques :

[30] Dans la *Genèse*, Adam et Ève ne prennent conscience de leur nudité qu'après qu'Ève a mangé le fruit interdit. C'est parce qu'ils cachent leurs corps que Dieu se rend compte de leur désobéissance et qu'il les punit en les chassant du jardin d'Éden. Dans la tradition judéo-chrétienne, l'homme est un pécheur par nature et doit être vêtu.

> Sexual activity is tabooed as a topic for public display and severely constrained as a topic for discussion. The language of sexual pleasuring and copulation gives rise to a great deal of verbal play and figurative language. Rather curiously for something that is indulged in for fun, as we saw in Chapter 3, it is also a source for terms of heinous insult; this is presumably a hangover from a time when all sex was unholy, except as necessary for procreative purposes between married couples.

Ils précisent que, d'autre part, les lexies relatives au tabou du sexe sont parfois utilisées comme insultes ou jurons, ce qui est une réminiscence du temps où le sexe était proscrit hors des liens sacrés du mariage. Si le sexe est effectivement un sujet qui ne peut être abordé n'importe où et avec n'importe qui, il l'est tout de même assez fréquemment dans nos sociétés occidentales contemporaines, et le langage qui s'y rapporte est non seulement imagé et créatif, mais présente également un très large vocabulaire et un haut degré de quasi-synonymie. D'après Allan et Burridge [1991 : 96], aucun domaine, tabou ou non, ne présente un tel degré de quasi-synonymie :

> The degree of synonymy for genitalia and copulation has no parallel elsewhere in the English lexicon – except in the terms for "whore". There are reported more than 1,200 terms for "vagina" and more than 1,000 for "penis (with or without testicles)," 800 for "copulation" and 2,000 for "whore" (cf. Farmer and Henley 1890-1904; Fryer 1963; Healey 1980).

C'est en partie la nature taboue du domaine du sexe qui entraîne l'existence de ce grand nombre de quasi-synonymes. Crespo Fernández [2008 : 96] confirme les affirmations d'Allan et Burridge en attribuant ce haut degré de quasi-synonymie à l'omniprésence du sexe dans nos vies : « Indeed, sex is pervasive in everyday life, which, as could not be otherwise, is reflected in the tremendously high degree of synonymy in the English vocabulary for genitalia and copulation ». En effet, dans le corpus, le sexe est un sujet qui est très fréquemment abordé – que ce soit dans les deux séries qui lui sont consacrées, *Sex and the City* et *How I Met your Mother*, ou dans les trois autres, *House, M.D.*, *Grey's Anatomy* ou *Six Feet Under*. Keyes [2010 : 57] affirme que les relations sexuelles sont une source de création d'euphémismes, dont la plupart sont extrêmement créatifs : « Sexual

activity could be the all-time most popular inspiration for euphemisms, many of which are remarkably creative ». C'est bien le cas dans le corpus, où l'on relève de nombreuses occurrences de langage figuré pour référer au sexe, bien que tous ne soient pas des euphémismes. Néanmoins, ainsi que l'indique Santaemilia [2005 : 11], le sexe est un domaine qui entraîne la création de nombreux euphémismes, car en parler constitue un *FTA* :

> Within Brown and Levinson's theory, sexual language would constitute a stereotypical example of FTA, because through it we reveal areas of human geography and intimate desires which most individuals are reluctant to reveal. The language of sex would be a prototypical example of a language which is likely to embarrass, degrade or humiliate the listener or reader. For a traditional theory of politeness, directives, threats, insults, complaints, disagreements, criticisms and sexual language naturally constitutes face-threatening speech acts.

La mention de relations sexuelles en public constitue donc un acte menaçant pour la face de l'énonciateur ainsi que pour celle du co-énonciateur. Elle est d'autant plus prohibée qu'elle implique, de manière implicite ou explicite, la référence à certaines parties du corps dont la mention est également frappée d'un tabou, et même d'un double tabou si l'on en croit Keyes [2010 : 101] :

> Body parts such as the behind and the genitalia are used both for sex and secretion. This makes them doubly difficult to discuss. If anything, the elimination of body wastes is even more embarrassing to talk about than sex.

Les parties du corps liées à l'activité sexuelle sont donc extrêmement taboues, et sont donc sources de très nombreux euphémismes ; Keyes [2010 : 88] indique que les prénoms sont très souvent utilisés pour nommer les organes sexuels masculins : « When it comes to naming penises, the United States and the United Kingdom part company. *Willy* is the most popular of many names given English penises, *Dick* and *Peter* that of Americans ». Ces noms figés ne sont pour autant pas les seuls employés, ainsi que le prouve cette réplique de Barney dans *HIMYM 2x13* :

(38) BARNEY: "A smooth area?! You gave me the **Ken doll**?! She left out **Little Barney**. **Barnacle Junior**. My **Barnana** is... **Barnito Supreme**."

Le tabou lié aux organes sexuels et aux fluides corporels correspondants est si fort qu'il est même difficile de mentionner ces sujets dans un contexte autre, comme par exemple un contexte médical. Dans *House 2x16*, le médecin traite une patiente adolescente qui souffre de nombreuses allergies, et notamment d'une allergie à la pénicilline ; l'échange suivant a lieu entre Gregory House et le petit ami de la patiente en question :

(39) HOUSE: "He's just tired. From being in a coma so long. What'd you take? Don't worry, he can keep a secret. Antibiotics? Penicillin? Any of those names ring a bell?"
DAN: "Yeah, uh... my friend Elliot, his dad had like a whole bottle that he hadn't finished so I swiped it and took a bunch for like a week. There's no way I was going to risk breathing germs on Melinda."
HOUSE: "This is the one downside of teenage sex. You're idiots. You almost killed your girlfriend. She's allergic to penicillin."
DAN: "What do you think there was still some on my lips? I brushed my teeth!"
HOUSE: "Think lower, and more fun."
DAN: "I mean... it can... it can go through your… **stuff**?"
HOUSE: "Totally, dude! There's this administrator here, whenever she gets sick she just gives me the prescription."
DAN: "But you know they tested Melinda, they said she wasn't allergic to my **stuff**."
HOUSE: "Yeah, four days later. By that time the **penicillin was crusting up a sock in the bottom of your hamper**."

L'utilisation de l'hyperonyme *stuff* pour désigner le liquide séminal en présence d'un médecin montre que ce substantif peut difficilement être mentionné sans que la face du locuteur ne soit menacée. Néanmoins, la mention des organes sexuels masculins n'est pas toujours euphémique et donne souvent lieu à de nombreuses plaisanteries et de nombreux jeux de mots, ainsi que le montre la réponse de Gregory House ci-dessus et que l'indique Keyes [2010 : 88] dans la citation suivante : « Weapons provided the most metaphors for penis, including the word "weapon" itself, and often figured in double entendre-based jokes ». Nous y reviendrons, mais nous avons relevé plusieurs occurrences de ceci dans le corpus, à l'instar d'une réplique de Barney qui substitue le nom *sword* au nom *penis* dans *HIMYM 2x13*.

Si les lexies utilisées pour référer aux organes génitaux masculins sont souvent des euphémismes dysphémiques ou des dysphémismes euphémiques, les substituts aux lexies désignant les organes génitaux féminins sont souvent plus euphémiques (Keyes [2010 : 94]) : « As compared to the more assertive synonyms for "penis", substitute names for women's sexual organs tend to be softer, gentler, more classically euphemistic ». Toujours d'après Keyes [2010 : 95], le nom *vagina* a lui-même une origine euphémique : « "Vagina" originated as Latin slang based on the word for *sheath*, the receptacle in which Roman soldiers inserted their swords ». Nous avons plusieurs exemples de telles lexies euphémiques dans le corpus ; même les médecins hésitent à utiliser des lexies non euphémiques pour désigner les organes génitaux féminins dans le corpus. Nous pouvons notamment citer les exemples de Lisa Cuddy dans *House 7x01* :

(40) CUDDY: "The secret bath is... burning **my lady parts**."

ou de Miranda Bailey dans *GA 2x17*

(41) BAILEY: "Stop looking at my **vajayjay**!"

Shonda Rhimes, la créatrice de la série, a indiqué avoir utilisé ce néologisme plutôt que *vagina* à cause de la censure de la chaîne *ABC* ; en revanche, le substantif *penis* avait été utilisé dix-sept fois dans le même épisode (Brey [2016 : 40]). Cette dernière réplique est d'ailleurs commentée par Keyes [2010 : 96] :

> An Oprah-endorsed attempt to have *vajayjay* become the preferred synonym for "vagina" hasn't caught on despite being used in an episode of *Grey's Anatomy* in which a pregnant doctor in labor tells a male intern, "Stop looking at my vajayjay."

Il note que ce néologisme n'a pas été lexicalisé – peut-être parce que le redoublement de la syllabe médiane lui confère une note humoristique qui n'est guère propice à la transmission d'un sens purement euphémique. Nous relevons d'autres occurrences plus euphémiques mais qui ne sont pas lexicalisées non plus en raison de leur dépendance au

contexte ; dans *GA 6x17*, le docteur Bailey, chirurgienne, livre la tirade suivante à Callie Torres, également chirurgienne :

> **(42)** BAILEY: "Let me tell you something about **my surgical field**. I prep **my surgical field** with soap and water. I keep **my surgical field** the way God made it. I don't need a member of the Ukrainian KGB waxing it smooth so it can be mistaken for the **surgical field** of a five-year-old girl. I am a woman. And a woman was meant to have something on **her surgical field**. If a man can't deal with a little something on **the surgical field**, a little nature, a little God, then that man has no business getting near **my surgical field**."

La métaphore est ici étroitement liée à la profession des deux interlocutrices, et ne sera donc pas utilisée spontanément par n'importe quel locuteur.

De surcroît, le tabou qui frappe le corps des femmes ne concerne pas uniquement les organes génitaux, contrairement au tabou qui frappe le corps des hommes. Keyes [2010 : 85] note un tabou encore très fort qui entraîne une pénurie de substantifs permettant de désigner la poitrine :

> Despite their increasingly rising respectability, *boobs* and *tits* are still rather risqué terms, as are *jugs*, *tatas*, and *cowabungas*. Other than "breast" itself – a word that remains dodgy in some circumstances, what can we safely call this body part?

Cela est vrai dans une certaine mesure, puisque des substantifs comme *tits* ou *boobs* sont très fréquemment employés lors de conversations entre amis (Keyes [2010 : 84]). Barney dans *How I Met your Mother* les utilise d'ailleurs très fréquemment – pour ne pas dire à d'innombrables reprises – sans que les autres personnages ne considèrent leur face comme particulièrement menacée. Néanmoins, le corps féminin et le plaisir féminin restent relativement tabous dans les séries télévisées américaines (Brey [2016 : 69-107]).

De plus, d'autres tabous liés au corps féminin restent extrêmement présents dans nos sociétés occidentales contemporaines et aux États-Unis – et plus particulièrement le tabou des menstruations. Dans le corpus, nous n'avons relevé que cinq occurrences, qui

sont toutes très brèves. La première mention des menstruations se trouve dans *SATC 1x05*, où l'hôtesse d'accueil d'un restaurant, qui refuse d'assigner une table à Carrie et Samantha à plusieurs reprises, se trouve dans les toilettes du restaurant en même temps que Carrie et lui demande un tampon – non sans gêne :

> **(43)** CARRIE (*voix off*): "And then the most powerful woman in Manhattan asked me for a favor."
> HOSTESS: "**Do you have a tampon**?"
> CARRIE: "Oh! Sure. Of course."
> HOSTESS: "Thanks a lot."
> CARRIE (*voix off*): "I never told Samantha the source of my newfound power but from that moment on, we never had a problem getting a table at Balzac again."

Mentionner ce sujet devant quelqu'un que l'on ne connaît pas est donc un acte menaçant pour la face, puisque l'hôtesse d'accueil est hésitante, embarrassée, puis extrêmement reconnaissante. En revanche, le mentionner devant des amies proches est acceptable, à l'instar de ce que l'on peut observer dans *SATC 3x08* ; dans cet épisode, les quatre amies se retrouvent dans les toilettes d'un restaurant et ont la conversation suivante :

> **(44)** CARRIE (*voix off*): "The next morning I recovered from my see-Big sickness, while downtown, Samantha realized **maybe her ship had sailed. She was five days late**. Later we did brunch and bathroom at Time cafe."
> CHARLOTTE: "I'm in love with him."
> *Carrie gives a tampon to Charlotte.*
> MIRANDA: "You're not in love with him. You're in love with the very expensive watch he gave you. Do you have another?"
> CARRIE: "Ladies, **I'm not Tampax central. Buy tampons**."
> CHARLOTTE: "I have them at home. But they won't fit in my Kate Spade purse."
> MIRANDA: "Wow, **Kate must have a tiny vagina**."
> […]
> CARRIE: "**That was my last tampon**. Are you packing?"
> SAMANTHA: "No, ok, I'm not, **I don't have a tampon and probably will never need one again**."
> CARRIE: "A simple 'no' is good enough."
> SAMANTHA: "**I haven't had my period in 35 days**."
> CHARLOTTE: "Are you…?"
> SAMANTHA: "No, I'm not pregnant. I'm – I'm drying up. […] I'm day-old bread. My time is up. **Enjoy your flows**."
> MIRANDA: "For **someone with no period** you've got a mean case of **PMS**[31]."
> CARRIE: "You have **years of miserable cramps** ahead of you."

[31] Pre-menstrual syndrome.

Les quatre femmes ne semblent pas considérer la conversation comme menaçante pour leur face. Brey [2016 : 116] affirme que ce sujet tabou est mentionné uniquement dans certains cas bien particuliers :

> Les personnages féminins dans les séries semblent ne jamais avoir leurs règles. Cette réalité est évoquée seulement pour indiquer que le personnage n'est pas enceinte, avec Jessa dans *Girls* (S01E02), ou qu'elle n'est pas ménopausée, avec Samantha dans *Sex and the City* (S03E08), mais la possibilité d'un rapport sexuel quand un personnage a ses règles est rarement évoqué.

De même, dans *How I Met Your Mother*, les menstruations sont mentionnées pour signifier que Robin ne peut être enceinte ou qu'elle est stérile. Elles sont également mentionnées dans *HIMYM 4x01* pour montrer qu'il s'agit d'un sujet offensant :

> **(45)** LILY: "Just ask her something. […] Something personal."
> BARNEY: "At what age did you get your first **period**?"
> ROBIN: "**Did you just ask me about my period??**"

et dans *Grey's Anatomy*, de la même manière, lorsque George est outré que ses colocataires lui demandent d'acheter des tampons lorsqu'il va faire les courses (*GA 1x04*). Ainsi, le tabou des menstruations reste très présent dans les séries télévisées américaines et dans nos cultures occidentales contemporaines pour plusieurs raisons. Il convient tout d'abord de considérer le lien étroit qu'il entretient avec la tradition judéo-chrétienne ; il est en effet inscrit dans la Bible, et plus particulièrement dans le Leviticus 15 :

> **19** And if a woman have an issue, and her issue in her flesh be blood, she shall be put apart seven days: and whosoever toucheth her shall be unclean until the even.
>
> **20** And every thing that she lieth upon in her separation shall be unclean: every thing also that she sitteth upon shall be unclean.
>
> **21** And whosoever toucheth her bed shall wash his clothes, and bathe himself in water, and be unclean until the even.
>
> **22** And whosoever toucheth any thing that she sat upon shall wash his clothes, and bathe himself in water, and be unclean until the even.
>
> **23** And if it be on her bed, or on any thing whereon she sitteth, when he toucheth it, he shall be unclean until the even.

> **24** And if any man lie with her at all, and her flowers be upon him, he shall be unclean seven days; and all the bed whereon he lieth shall be unclean.

Allan et Burridge [1991 : 63-65] indiquent que la peur de la contamination est toujours présente dans certaines de nos cultures (par exemple, les Juifs Hassidiques, à Manhattan, mettent à l'écart les femmes qui sont en période de menstruations) ; une étude qu'ils ont menée a démontré, de manière peu surprenante, que proportionnellement, plus d'hommes que de femmes considéraient ce sujet comme extrêmement tabou (80% contre 47%). Freud [1913 : 141], quant à lui, n'attribue pas particulièrement l'origine de ce tabou à la tradition judéo-chrétienne, mais reconnaît que ce tabou est fort ancien puisqu'il existait déjà dans les sociétés primitives :

> Les innombrables prescriptions tabou auxquelles les femmes des primitifs sont soumises pendant leur menstruation sont motivées par la crainte superstitieuse du sang, et c'est là, il faut en convenir, une raison réelle. Mais il serait injuste de ne pas tenir compte des intentions esthétiques et hygiéniques auxquelles sert cette crainte, intentions qui ont dû se dissimuler dans tous les cas sous des déguisements magiques.

Néanmoins, Freud ne mentionne pas la persistance de ce tabou ; il est pourtant toujours bien présent, mais peut-être plus réellement pour des raisons superstitieuses ou religieuses. C'est également le cas pour un autre sujet tabou lié au corps féminin, celui de la contraception : « Birth control generally used to be regarded as a depraved and evil practice harmful to both one's health and one's mental state; and some people take that view today » (Allan et Burridge [1991 : 89]). Ce sujet est également rarement abordé dans le corpus ; celui du préservatif est parfois évoqué en marge des rapports sexuels, mais l'une des uniques mentions d'un autre contraceptif se trouve dans *SATC 2x06* :

> **(46)** CARRIE: "I need help. This is embarrassing. I got a new **diaphragm** and it's stuck."

On note toutefois un nombre plus important d'occurrences dans les deux séries médicales du corpus, mais uniquement lors de conversations entre les médecins et les

patients ; lors de l'entretien précédant l'examen médical, le médecin demande fréquemment aux patientes si elles prennent régulièrement un traitement médical ou une pilule contraceptive, ou encore si l'utilisation d'un préservatif est systématique lorsqu'il y a soupçon de grossesse ou de maladie vénérienne. Allan et Burridge [1991 : 89-90] notent un phénomène d'usure de l'euphémisme concernant le substantif *pill*, qui désigne cette pilule contraceptive :

> The history of the term *pill* in the sense of "oral contraceptive" exemplifies euphemistic narrowing. Two decades ago, the term would have required an appropriate modifying phrase (e.g., *birth control / contraceptive pill*). Recently, however, the phrase *the pill* has all signs of narrowing to this sense alone: its definite article gives it comparable identifiability to *the Pope*. The taboo context is undoubtedly the cause of the rapid meaning shift and it now seems that advertisers favor terms like *tablet* and *capsule* over *pill*.

Le nom *pill*, qui était autrefois un euphémisme pour *contraceptive pill*, est aujourd'hui un orthophémisme ; il n'est toutefois pas devenu un dysphémisme. De même, de nombreuses lexies fréquemment usitées qui réfèrent au domaine tabou du sexe ne sont pas dysphémiques – dans certains contextes – car le sexe n'est plus un domaine aussi tabou qu'il a pu l'être au XIXe et au XXe siècles ; c'est l'argument avancé par Allan et Burridge [2006 : 107] :

> There are two reasons why SMD[32] words have lost their former power. First, terms of abuse lose their sting with frequent use. Second, sex and bodily functions are no longer tabooed as they were in the nineteenth and twentieth centuries.

Ainsi, si le sexe reste un domaine tabou qui ne peut être mentionné n'importe où, n'importe quand, et en compagnie de n'importe qui, les sociétés occidentales contemporaines montrent bien moins de réticence à l'évoquer que la société victorienne. Crespo Fernández [2006(2) : 11] considère que le langage utilisé pour référer au sexe est même devenu « commun » :

[32] *Sex, micturition and defecation*.

> However, nowadays **the public use of terms referring to sexual organs and sexual play has become common**, even in print where the greater degree of formality is supposed, at least in theory, to erect certain barriers against bawdy language. As Epstein (1985: 57) pointed out, in our era, Western permissive societies have abandoned the silence on sexual topics for an explicit reference to this taboo: "[...] silence on the subject of sex has been broken, and it is unlikely to be restored. Sex throughout history has been on most people's minds, but in this century it has increasingly been on almost everyone's tongue as well". Therefore, though the sexual taboo still imposes certain restrictions in our time, sex is by no means limited to implicit, vague or indirect references; **indeed, an explicit treatment of this taboo coexists with implicit allusions to sexual issues in contemporary literary language.**

Il est intéressant de noter que si le sexe est un domaine moins tabou qu'auparavant, cela ne permet que d'enrichir le vocabulaire qui permet d'y référer dans la mesure où les mentions implicites et explicites coexistent dans le discours contemporain. Cet état de fait est néanmoins à nuancer puisqu'un domaine plus tabou donne lieu à plus d'euphémismes. D'autre part, si nous sommes d'accord avec les affirmations de Crespo Fernández, il convient également de préciser que certains sous-domaines du sexe – et plus particulièrement ceux en lien avec les relations sexuelles à but non procréatif – restent difficilement évocables en public.

1.2.2.3. **Tabou des relations sexuelles à but non procréatif**

Allan et Burridge [2006 : 145] considèrent que les tabous sexuels les plus prégnants sont ceux qui concernent les relations sexuelles à but non procréatif :

> In most cultures, the strongest taboos have been against non-procreative sex and sexual intercourse outside of a family unit sanctioned by religion and lore or legislation. Although these strictures have been relaxed in modern Anglo societies, their hold has not completely loosened.

C'est peut-être pour cette raison que le sujet de la contraception reste tabou ; il ne s'agit cependant pas du seul sous-domaine tabou. Allan et Burridge [2006 : 145-147] s'intéressent au sous-domaine tabou de la masturbation en diachronie. Ils notent que la masturbation chez les hommes est proscrite par la Bible car elle peut être la source de

nombreuses maladies. En revanche, chez la femme, elle est considérée comme un remède efficace contre l'hystérie pendant certaines périodes. De manière peu surprenante, elle pouvait supposément provoquer de nombreux problèmes de santé lors de l'ère victorienne (Keyes [2010 : 76]) :

> Psychologist G. Stanley Hall warned Victorian era Americans about the consequences of masturbation; these included baldness, chronic coughing, digestive problems, and "stooping and enfeebled gait." Needless to say, Hall's conclusions were not the result of controlled studies.

La masturbation a donc été un tabou social – et par conséquent, un tabou linguistique – durant une très longue période. Néanmoins, Keyes [2010 : 77] affirme que c'est beaucoup moins le cas de nos jours :

> Since masturbation has come to be seen as a benign, nearly universal, and even desirable entrée on the sexual menu of men and women alike, *self-pleasure* has replaced more pejorative euphemisms. So have *finding out alone, touching yourself,* or simply *self-sexuality*. Or the altogether neutral *sex without a partner*.

D'après Keyes, avec l'amenuisement du tabou, les dysphémismes seraient donc progressivement remplacés par des euphémismes. Néanmoins, et contrairement à ce qu'il affirme, ceci ne nous semble pas nécessairement correspondre à un affaiblissement du tabou linguistique, bien que le tabou social soit effectivement moins important aujourd'hui, mais plutôt au phénomène d'usure de l'euphémisme. Allan et Burridge [2006 : 147-148], quant à eux, affirment que *masturbate* serait un orthophémisme et qu'il existe de nombreux termes de *slang* pour référer à cette réalité. Il existe en effet de nombreuses lexies permettant de référer à la masturbation masculine, mais un nombre beaucoup plus restreint pour référer à la masturbation féminine ; ainsi que l'indique Brey [2016 : 88], « la masturbation féminine est un acte tabou, interdit, réservé à la sphère du secret ». On note par ailleurs assez peu de mentions de ce domaine tabou dans le corpus, à l'exception de *SATC 1x09* où les quatre protagonistes font référence à un

dildo qu'elles nomment « The Rabbit » et de cette réplique de Marshall dans *HIMYM 1x13* :

> **(47)** MARSHALL: "A **drumroll**? That's it. So, what, you just said "good night", came home, and **performed a drum solo**?"

On relève également une mention dans *SATC 4x08* quand Samantha a « perdu son orgasme », ainsi que dans *HIMYM 4x12*, bien que cette dernière occurrence repose sur un quiproquo[33].

S'il existe en effet un nombre assez conséquent d'euphémismes permettant de référer à la masturbation, nous rejoignons Allan et Burridge [2006 : 150] lorsqu'ils affirment que les euphémismes permettant de désigner le « sexe oral » sont extrêmement rares, voire inexistants :

> There are no true euphemisms for oral sex; *give me oral pleasure* (used by a woman in the film *Pulp Fiction*) is possibly one. For oral-genitalia sex, the most orthophemistic terms are *fellatio* and *cunnilingus*.

La lexie qui nous semble la plus euphémique dans le corpus serait peut-être *go down on someone*, qui est utilisée à plusieurs reprises dans *Sex and the City*, mais qui ne peut être considérée comme telle que dans certains contextes bien précis. De même, le vocabulaire utilisé dans l'univers de la pornographie et dans celui de la prostitution est généralement très explicite, ainsi que l'indique Crespo Fernández [2006(2) : 20] :

> The vocabulary used in the world of pornography constitutes a breeding ground for sexual explicit euphemism. Amis[34] presents strongly tabooed concepts in an open way, for instance sexual variants usually found in prostitution and pornography like *double anal*, *doggy* and *fisting*. It must be noticed that people involved in pornography resort to explicit euphemism more frequently than those outside it.

[33] Barney pense que l'euphémisme *read a magazine* que Marshall utilise signifie *masturbate*, alors qu'il s'agit en fait de *defecate*.
[34] Martin Amis est l'auteur de *Yellow Dog* (2003), le roman étudié par Crespo Fernández dans cet article de 2006.

Nous ne nous attarderons néanmoins pas sur ces domaines qui sont très peu représentés dans le corpus, bien qu'ils soient tabous de par leur lien avec les relations sexuelles à but non procréatif.

Enfin, d'après Allan et Burridge, [2006 : 145], un autre sous-domaine du sexe qui serait particulièrement tabou de par sa nature non procréative serait le domaine de l'homosexualité.

> All sex is subject to taboos and censoring, but the taboos on male homosexuality and "unfaithful" wives have been the strongest. Indeed, they have been much the same as taboos on a much rarer phenomenon of sexual intercourse between human and animal: bestiality. In most cultures, the strongest taboos have been against non-procreative sex and sexual intercourse outside of a family unit sanctioned by religion and lore or legislation. Although these strictures have been relaxed in modern Anglo societies, their hold has not completely loosened.

Ce tabou est bien plus faible dans nos sociétés occidentales contemporaines qu'il ne l'est dans d'autres civilisations ou à d'autres époques (où l'homosexualité était, ou est encore, considérée comme un crime ou une perversion), mais il reste relativement fort par rapport aux relations hétérosexuelles. Une fois encore, ce tabou trouve une origine dans l'Ancien Testament, et plus particulièrement dans le Leviticus (20 : 13), où il est indiqué que les homosexuels doivent être punis de mort :

> If a man also lie with mankind, as he lieth with a woman, both of them have committed an abomination: they shall surely be put to death; their blood shall be upon them.

Bien que ce châtiment ne soit plus appliqué dans nos sociétés occidentales contemporaines, l'homosexualité est un sujet relativement tabou et l'on trouve donc un nombre conséquent de lexies qui permettent d'y renvoyer. Epstein [1985 : 68] affirme que la plupart d'entre elles sont plutôt euphémiques :

> Oddly, a good deal of the language used in connection with homosexuality is euphemistic, or at least bordering on the euphemistic. Owning up to one's homosexuality has of course for a great many years now been referred to as 'coming out of the closet'; it is also sometimes said of such a freshly emergent boy or man

> that he has 'come out', a phrase reminiscent of the American debutante balls of another day, in which young women with social connections would appear formally in public for the first time and hence were said to be coming out.

Nous ne sommes pas entièrement d'accord avec cette affirmation dans la mesure où il nous semble que beaucoup d'entre elles sont plutôt considérées comme des dysphémismes, et en ce sens que l'on assiste à un phénomène d'usure rapide des euphémismes. La lexie *homosexual*, tout comme son abréviation *homo*, par exemple, tendent à être dysphémiques – ce qui n'était pas le cas il y a quelques années. Allan et Burridge [2006 : 156] affirment que l'orthophémisme pour les homosexuels de sexe masculin est *gay*, et que celui pour les homosexuelles est *lesbian*. Néanmoins, *lesbian* tend également à devenir un dysphémisme, et certain/es lui préfèrent le terme *gay*, à l'instar d'Arizona Robbins, personnage de *Grey's Anatomy* ; certaines femmes se refusent néanmoins à l'employer dans la mesure où il réfère plutôt à des hommes. Allan et Burridge [2006 : 156] mentionnent également le terme *queer*, qui, bien qu'originellement dysphémique, est aujourd'hui revendiqué par la communauté *LGBT* comme un orthophémisme qui permet de renvoyer à toute personne non hétérosexuelle – mais qui est néanmoins encore fréquemment employé de manière dysphémique par la communauté hétérosexuelle. Le sigle *LGBT(Q)* (*lesbians, gays, bisexuals, transsexuals, (queer/questioning)*) est également considéré comme un orthophémisme. Ces orthophémismes sont les termes « politiquement corrects » qui se sont imposés suite à l'acceptation de plus en plus répandue des concepts d'orientation sexuelle et d'identité de genre[35]. Au cours des dernières années, un nombre de plus en plus important de personnages *LGBT* ont fait leur apparition dans des séries télévisées américaines, ainsi que le note Brey [2016 : 180] :

[35] Ce sujet n'étant pas central dans cette étude, nous ne nous attarderons pas plus dessus. Pour plus d'informations sur le vocabulaire *LGBT*, consulter l'ouvrage édité par William L. Leap et Tom Boellstorff, *Speaking in Queer Tongues: Globalization and Gay Language* (2004).

> Des séries […] représentent des personnages dont les sexualités font éclater la bulle d'une culture hétérocentrique et placent les sexualités *queer* au cœur des épisodes. En 2015, le GLAAD report (Alliance gay et lesbienne contre la diffamation, une association qui fait de la veille médiatique) recense dans les grands *networks* américains (ABC, CBS, The CW, FOX et NBC) : 35 personnages LGBT sur 881 personnages principaux, soit seulement 4%.

Néanmoins, elle affirme que ces personnages restent sous-représentés. Dans le corpus, un nombre relativement important de personnages principaux ou secondaires sont *LGBT* : Arizona, Hahn, Blake dans *Grey's Anatomy*[36], Maria dans *Sex and the City*, ou encore la colocataire de Tracey dans *How I Met your Mother* se définissent comme lesbiennes ; Stanford et Anthony dans *Sex and the City*, le frère de Barney dans *How I Met your Mother*, ou David dans *Six Feet Under* se définissent comme gays ; Callie dans *Grey's Anatomy* ou Thirteen dans *House, M.D.* se définissent comme bisexuelles[37]. En revanche, aucun personnage transsexuel n'est récurrent dans les séries du corpus, bien que trois patients transsexuels apparaissent dans *Grey's Anatomy* (*GA 3x07, GA 9x14,* et *GA 11x11*) ; un interne devient un personnage récurrent dans la saison 14.

Nous avons vu que bien que la sexualité soit encore, de nos jours, un domaine tabou, on assiste à un amenuisement de ce tabou. Brey [2016 : 222] affirme que cela permet d'en avoir une représentation dans les séries télévisées américaines, mais également que ces séries pourraient avoir des conséquences sur la manière de considérer ce tabou :

> Les séries permettent une diffusion massive de ces nouvelles représentations qui peuvent avoir un impact sur les publics à travers le monde. Un impact sur les vies privées, sur la vision de la sexualité, sur la manière de parler de sexe et même d'écrire et de réaliser des séries selon le cadre culturel de chaque pays.

[36] On note d'ailleurs que dans *Grey's Anatomy*, jusqu'à la fin de la saison 14, les personnages *LGBTQ* principaux ou secondaires ne sont que des femmes ; quelques hommes apparaissent ponctuellement dans un épisode, mais ce ne sont jamais des personnages récurrents. À partir de la saison 15, deux des personnages gays récurrents sont des hommes.
[37] Cette liste n'est pas exhaustive.

Il convient néanmoins de rester prudent à ce sujet dans la mesure où les séries télévisées américaines constituent un corpus fictionnel et ne permettent ainsi pas de tirer de conclusions hâtives quant au statut d'un sujet tabou ; leur influence sur la société reste également très difficile – si ce n'est impossible – à démontrer. Par ailleurs, certains sous-domaines demeurent plus ou moins tabous ; Brey [2016 : 224] affirme que la sexualité des femmes en situation de handicap est particulièrement taboue :

> La sexualité des femmes en situation de handicap est encore trop rare dans les séries et s'apparente à un tabou. Le bureau de recensement des États-Unis indique dans son enquête de 2012 que 12% des citoyens ont un handicap visible (37,6 millions de personnes) alors qu'en 2015 moins de 1% des personnages de séries sont handicapés.

Ceci nous paraît peu surprenant dans la mesure où le handicap est un sous-domaine tabou qui relève du corps, et qui est partie du domaine plus large de la maladie – domaine tabou auquel nous allons désormais nous intéresser.

1.2.3. Domaine tabou de la maladie

1.2.3.1. **Origines**

Le domaine de la maladie, tout comme le domaine du sexe, est un domaine tabou en lien avec le corps et la religion qui entraîne l'utilisation de nombreux euphémismes et dysphémismes en discours. Ainsi que l'indiquent Allan et Burridge [1991 : 172], le terme même de *disease* est étymologiquement un euphémisme, alors qu'il s'agit aujourd'hui plutôt d'un orthophémisme : « The English word *disease* was once a euphemism: its constituent morphemes are *dis* "cease to" and *ease* "be comfortable" ». Outre les raisons sous-jacentes à l'existence de tous les tabous, d'autres explications à la persistance de celui-ci en particulier peuvent être énoncées. La superstition liée à l'apparition de

maladies dont on ne savait expliquer la cause reste l'une des raisons historiques à l'existence de ce tabou (Allan et Burridge [1991 : 173]) :

> There were tremendous fear and superstition attached to illness during the Middle Ages. Some of the treatments were frightful and there were very few effective remedies. The etiology of disease was shrouded in mystery, and explanations for sickness often connected the complaint with the workings of malevolent spirits or with divine punishment for sins committed. Epidemics were believed to be sent as retribution for the indiscretions of entire communities.

Allan et Burridge expliquent qu'au Moyen Âge, les maladies étaient fréquemment considérées comme étant l'œuvre de Dieu ou d'un esprit en rétribution d'un péché commis par le malade ou par une communauté tout entière. Les superstitions religieuses étaient donc l'une des principales motivations qui poussaient les locuteurs à parler de la maladie en termes euphémiques, mais certainement pas les seules. Allan et Burridge [2006 : 204-205] évoquent également le manque de traitements efficaces et leur caractère quelque peu effrayant :

> As any narrative history of medicine reveals, fear and superstition have always attached to disease. It didn't help that early treatments were often fearsome and that there were few effective remedies available.

La religion a de nos jours bien moins de poids dans l'explication des maladies et de leurs traitements. Ces superstitions n'ont toutefois pas entièrement disparu, et on note quelques exemples dans le corpus. Dans *GA 9x13*, les médecins traitent un patient témoin de Jéhovah qui refuse les transfusions sanguines. Dans *GA 2x05*, un homme d'origine Hmong est persuadé que sa fille a une tumeur car elle aurait perdu l'une de ses âmes. Gregory House a également affaire à plusieurs reprises à des patients extrêmement croyants (*House 1x05, 2x19, 4x12, 5x15*). Ces occurrences restent cependant très rares. De manière générale, de nos jours, la plupart des maladies peuvent être expliquées de manière scientifique et être traitées de manière efficace ; il faut donc

chercher ailleurs les raisons de la persistance de ce tabou. Allan et Burridge [2006 : 234] proposent deux autres explications :

> In most societies, past and present, references to diseases are censored: they are spoken of euphemistically. It might be because they are thought to result from the actions of a malevolent spirit or person, or in consequence of their connection with death, or just because of their intrinsic unpleasantness.

Le lien entre maladie et mort nous paraît extrêmement pertinent dans la mesure où les maladies qui restent les plus taboues sont celles qui sont incurables et mortelles – ou celles qui sont sexuellement transmissibles. Le patient condamné subit sa maladie, n'est plus en contrôle de sa vie et ne peut que se résigner à accepter son sort ; cette notion de perte de contrôle se retrouve dans l'étymologie du substantif *patient*, qui vient du latin *patior*, « endurer », « souffrir », « supporter ». Allan et Burridge [2006 : 235] soulignent ce lien entre perte de contrôle et maladie en suggérant qu'il concerne tous les patients, et pas seulement ceux en phase terminale : « Human beings fear losing control of their destinies, and this is at the root of many taboos. Disease is something afflicting us; we are patients, we exercise no control ». Le caractère désagréable intrinsèque à la maladie, cité par Allan et Burridge [2006 : 234], permet également d'expliquer en partie la persistance de ce tabou. Cela vient principalement du lien entre certaines maladies et les fluides corporels, qui sont considérés comme particulièrement « dégoûtants » (Allan et Burridge [1991 : 52]).

Enfin, la nature taboue du domaine de la maladie peut également être expliquée par le biais de la théorie de la Politesse (Allan et Burridge [2006 : 205]) :

> The verbal taboos surrounding disease and sickness can have other motivations, too. Some euphemisms seem to reflect the cooperative desire not to impose one's troubles on others and not to be seen to whinge.

Éviter le sujet de la maladie ou utiliser des euphémismes pour le mentionner permet au locuteur de ne pas imposer ses problèmes à son interlocuteur et de présenter une meilleure image de sa face, et ainsi de préserver sa propre face ainsi que celle de son interlocuteur. Néanmoins, tous les locuteurs qui mentionnent ce sujet tabou n'ont pas le même besoin de maintenir leur face ; les médecins et les patients n'emploieront en effet pas les mêmes lexies en fonction de la personne à qui ils s'adressent.

1.2.3.2. **Importance du point de vue dans le tabou de la maladie**

Un médecin n'emploiera pas les mêmes mots pour s'adresser à un confrère ou à un patient. Lorsqu'il s'adresse à un confrère, il aura tendance à utiliser des termes scientifiques qui font partie du « jargon médical », le *medicalese* (Allan et Burridge [1991 : 21]) :

> For example, circumlocution and metaphor characterize high style, both in polite society and in allegorical literature; **learned terms are used in formal styles and professional jargons like medicalese**[38], and remodeling on colloquial style.

La raison principale à l'utilisation de termes scientifiques est que les médecins ont besoin de termes extrêmement précis pour décrire la particularité de la condition de leur patient. Lorsqu'un médecin utilise ces termes en s'adressant à un collègue, ils sont perçus comme des orthophémismes. Néanmoins, ils sont parfois perçus comme des dysphémismes lorsqu'un médecin s'adresse à un patient ou à un membre de la famille du patient. Dans *House 1x02*, le docteur Foreman s'adresse au père d'un jeune patient dans le but d'obtenir son accord pour un traitement ; il lui explique le diagnostic de l'équipe et le traitement à administrer en employant des termes scientifiques :

> **(48)** FOREMAN: "So we've confirmed that the problem is this mutated virus. The treatment for SSPE is intra-ventricular interferon. We implant an Ommaya reservoir

[38] Nous soulignons.

> under the scalp, which is connected to a ventricular catheter that delivers the antiviral directly to the left hemisphere…"
> DAD: **"Look, you want us to consent to this? I don't even understand what you're talking about!"**
> FOREMAN: "Well, the antiviral… Look, I'm sorry, I can explain this as best I can, but the notion that you're gonna fully understand your son's treatment and make an informed decision, is, it's kinda insane. Now, here's what you need to know, it's dangerous, it could kill him, you should do it."

Le père du patient interprète le monologue du médecin comme un dysphémisme car il ne comprend pas les termes employés et considère ainsi l'attitude du praticien comme extrêmement condescendante. Allan et Burridge [2006 : 55-58] suggèrent que les termes scientifiques du *medicalese* peuvent tour à tour être interprétés comme orthophémiques ou dysphémiques car ils ont plusieurs fonctions :

> [T]he use of jargon is sometimes judged dysphemistic. […]
>
> So, should jargon be censored? Many people think it should. However, close examination of jargon shows that, although some of it is vacuous pretentiousness, and therefore dysphemistic, its proper use is both necessary and unobjectionable. Our purpose here is to explain how jargon comes to be both dysphemistic on the one hand and euphemistic (as well as orthophemistic) on the other. […]
>
> Jargon has two functions:
> - to serve a technical or specialist language for precise and economical communication;
> - to promote in-group solidarity, and to exclude as out-groupers those people who do not use the jargon.

Le *medicalese* est orthophémique lorsqu'il permet aux médecins de communiquer de manière précise – ce qui constitue sa première fonction. Sa seconde fonction est de créer une sorte de solidarité à l'intérieur du groupe qui connaît ce « jargon » ; la conséquence de cela est l'exclusion de ceux qui ne connaissent pas ce « jargon ». C'est ce deuxième groupe, constitué de personnes qui ne comprennent pas réellement le *medicalese*, qui interprète les termes scientifiques comme des dysphémismes. Dans le cas des séries télévisées médicales, il s'agit souvent des patients ou de leurs proches ; en revanche, le téléspectateur a davantage tendance à se sentir inclus dans le groupe des médecins dans la mesure où ce sont les personnages récurrents : il ressent une certaine empathie pour

ceux-ci et se considère comme un membre du groupe. L'utilisation du *medicalese* – qui est souvent simplifié, et qui n'empêche pas la compréhension des événements – sera alors plutôt interprétée comme orthophémique.

Dans la mesure où les médecins ont bien souvent du mal à se faire comprendre de leurs patients s'ils utilisent le *medicalese*, ils ont fréquemment recours à des lexies relevant de la semi-vulgarisation ou du langage figuré afin de rendre leur propos plus accessible, ainsi que l'explique Oliveira [2009 : 24, 135 et 148] :

> Dans le domaine de la cardiologie, nous avons constaté la présence de deux degrés de spécialisation : un niveau savant et un niveau métaphorique de semi-vulgarisation. On a affaire à des différences de registres avec des implications sociolinguistiques.
>
> […]
>
> [L]'outil métaphorique peut illustrer les connaissances du spécialiste en les rendant plus attrayantes et plus accessibles.
>
> […]
>
> En effet, lorsqu'un spécialiste s'adresse à son patient ou bien qu'il rédige un article en vue d'être divulgué au grand public, il doit faire appel à d'autres formules expressives que celles qu'il emploierait normalement avec ses confrères.

Dans le corpus, on note de nombreuses occurrences dans lesquelles les médecins reformulent leurs propos afin de faciliter la compréhension des patients. C'est le cas dans l'exemple suivant, extrait de *GA 2x03*, dans lequel Preston Burke reformule son explication à la demande du patient, qui lui signifie que son discours est trop spécialisé :

> **(49)** DR. BURKE: "We went in expecting to simply remove the tumor. Instead it was a little more complicated. The tumor infiltrated into the pericardium causing a tear in the outer muscle of the heart."
> MR. GASTON: "Hum. **That's a lot of medical talk**."
> DR. BURKE: "It means, hum… It means… That you had… You had a broken heart, literally. Hum… But now, I am, hum… But now you're going to be fine."

La plupart du temps, les médecins anticipent et reformulent de leur propre initiative ; c'est le cas dans *House 1x01*, où Foreman explique la procédure au patient en

termes scientifiques, et où Cameron reformule afin de lui expliquer plus simplement et de désamorcer la tension :

> **(50)** FOREMAN: "We inject gadolinium into a vein. It distributes itself throughout your brain and acts as a contrast material for the magnetic resonance imagery."
> CAMERON: "Basically, **whatever's in your head lights up like a Christmas tree**."
> FOREMAN: "It might make you feel a little light-headed."

Un médecin aura donc tendance à recourir au discours scientifique ou au discours vulgarisé selon qu'il s'adresse à un confrère ou à ses patients. Par ailleurs, il utilise en présence d'autres médecins des dysphémismes qu'il n'emploierait pas en présence de patients, ainsi que l'indique Keyes [2010 : 136] : « There is a stark contrast between the bland euphemisms doctors use with patients and the black-humorous ones they use among themselves ». D. Johnson et J. Murray [1985 : 157] affirment que les médecins n'emploient pas d'euphémismes entre eux, mais que leurs propos paraissent plutôt désinvoltes, voire insensibles :

> Doctors do not of course use euphemisms among themselves to mitigate or deny the sad facts of disease, dying, death. They seem rather to pride themselves on speaking casually of it […] Young physicians and medical students have a language all their own that fills the wards, corridors, classrooms and elevators in hospitals throughout the world and sounds as uncaring as possible.

Ces propos, qui seraient dysphémiques hors contexte, sont en réalité interprétés comme des euphémismes dysphémiques dans la mesure où ils ne choquent pas les participants. Ces occurrences sont extrêmement nombreuses dans les séries du corpus, et plus particulièrement dans *House*, *M.D*. Dans *House 2x02*, nous avons cet exemple précédemment cité :

> **(36)** DOCTOR: "House, she's out of time; she's gonna be a **vegetable**."

ou encore dans *House 1x13* :

> **(51)** FOREMAN: "Whatever it is, we should start him on steroids, keep the swelling down."
> CAMERON: "And 100 mg. of cytoxan, it treats most auto-immunes."
> HOUSE: "We'll give it to him now, before **the fat starts dripping out his eyeballs**."

Gregory House affectionne tout particulièrement ces dysphémismes, qu'il utilise même fréquemment pour s'adresser à des patients, comme dans l'exemple suivant tiré de *House 1x02* :

> **(52)** YOUNG MOTHER: "We're not vaccinating."
> […]
> HOUSE: "Think they don't work?"
> YOUNG MOTHER: "I think some multinational pharmaceutical company wants me to think they work. Pad their bottom line."
> […]
> HOUSE: "Gribbit, gribbit, gribbit. **You know another really good business? Teeny tiny baby coffins. You can get them in frog green or fire engine red.** Really. The antibodies in yummy mummy only protect the kid for 6 months, which is why these companies think they can gouge you. They think that you'll spend whatever they ask to keep your kid alive. Want to change things? Prove them wrong. **A few hundred parents like you decide they'd rather let their kid die than cough up 40 bucks for a vaccination**, believe me, prices will drop REALLY fast. Gribbit, gribbit, gribbit, gribbit, gribbit."
> YOUNG MOTHER: "Tell me what she has."
> HOUSE: "A cold."

Ces exemples ne concernent toutefois que ce personnage, souvent décrit comme misanthrope, narcissique et antipathique. Certains médecins dans le corpus refusent par ailleurs de parler de leurs patients de manière dysphémique avec leurs confrères, bien que cela semble être plus rare. C'est le cas de Cameron dans *House*, *M.D.*, ou encore de Preston Burke dans l'exemple ci-dessous tiré de *GA 1x06*. La patiente est en train de passer un scanner, mais entend Alex Karev et le radiologue parler d'elle car le microphone est resté allumé. Lorsqu'elle retourne dans sa chambre, elle demande à ne plus être suivie par ce médecin :

> **(53)** RADIOLOGIST: "I've never seen anything like this. God."
> ALEX: "Well, what I don't understand... Is how a person lets it get like that. I mean, man, that is a whole lot of nasty."
> RADIOLOGIST: "Maybe she's afraid of doctors. Poor thing."
> ALEX: "Poor thing? Please. If you're afraid of doctors, you take a pill. **She's just sick, like, warped, you know? Seriously, I don't know how she lives with herself**."
> […]
> ANNIE: "I guess I'll have the surgery."
> BURKE: "I think that is a very wise decision."
> ANNIE: "On one condition. I don't want him there."
> ALEX: "I'm sorry, Annie. Did I upset you in some way?"

ANNIE: "If he's in the surgery, I'm not having it. That's how I live with myself."
BURKE: "Ok, Miss Connors. Dr. Karev."
Burke and Karev walk through hallway.
BURKE: "What the hell did you do?"
ALEX: "Nothing. I… I don't know. Man… The mike must have been on. I was talking to the tech guy..."
BURKE: "If anything goes wrong, anything, you are 60 percent more likely to be sued if you've offended the patient. 60%."
ALEX: "I never would have said that stuff. The mike shouldn't have been on. I didn't realize she could hear me."
BURKE: "Well, now you won't realize your chance to scrub in. You're banned from the OR. Mine or anyone else's. All week."
CRISTINA: "I got the history on the tumor. It's been growing for a year and a half. A year and a half and it's the first time she's even had it looked at. It's like **she's fatally lazy**."
Burke walks away, shaking his head.

Preston Burke n'apprécie pas qu'Alex ait parlé de sa patiente de manière dysphémique alors qu'elle pouvait l'entendre, mais il n'apprécie pas non plus que Cristina fasse la même chose en aparté. Ainsi, il est difficile de généraliser quant aux pratiques des médecins dans les hôpitaux, même si ces exemples sont tirés d'un corpus fictionnel ; tous les médecins ne parlent pas de leurs patients de la même manière. De même, tous ne s'adressent pas à leurs patients de la même manière. Keyes [2010 : 137] affirme que les médecins ont tendance à utiliser de nombreux euphémismes pour protéger leur propre face et celle de leurs patients :

> Through liberal use of euphemisms, doctors shield both patients and themselves from trauma. Thoughtful physicians recognize that the many evasive expressions they use for disease, dying, and death are for their own benefit as much as that of their patients.

Les X-phémismes peuvent permettre aux médecins de faire face à l'horreur de la réalité de la mort : néanmoins, D. Johnson et J. Murray [1985 : 151-152] affirment que les médecins n'utilisent jamais d'euphémismes pour s'adresser à leurs patients – c'est-à-dire l'opposé de ce qu'assure Keyes :

> Doctors, perhaps with a certain cruelty, refuse euphemisms to their patients, depending for effect instead on the awesome and often terrifying proper names of diseases.

> […]
>
> Apart from using the euphemisms for dying that are part of common speech, doctors seem less inclined than other people to use medical euphemism, while other people are more apt to use euphemism about medical than about many other matters; this creates, presumably, a little communication gap which causes people inevitably to complain of not being able to talk to their doctors.

Les deux arguments sont acceptables, et il est difficile de trancher en faveur de l'une ou l'autre de ces deux affirmations ; il s'agit plus probablement d'une question de préférence personnelle de la part du personnel soignant. D'après D. Johnson et J. Murray [1985 : 156-157], les médecins américains rapportent favoriser les termes scientifiques précis – et donc orthophémiques pour eux – lorsqu'ils s'adressent aux patients afin de se protéger dans l'éventualité d'un procès. Ces termes sont cependant bien souvent interprétés comme des dysphémismes par les patients. Enfin, les patients font également des choix en discours lorsqu'ils s'adressent aux médecins ou qu'ils mentionnent leur maladie. Néanmoins, ils se retrouvent fréquemment dans l'obligation de recourir au langage figuré afin d'exprimer leur douleur dans la mesure où ils n'ont pas accès au vocabulaire scientifique des médecins (Oliveira [2009 : 51]) :

> En effet, l'une des préoccupations du patient est de parvenir à transmettre au médecin la définition de ses douleurs, de pouvoir exprimer ses sensations sur le plan linguistique. Pour cela, il recourt à cette panacée qu'est la métaphore pour traduire en langage courant ce qui pour lui relève le plus souvent de l'abstraction.

Ces métaphores ne seront cependant pas nécessairement euphémiques ou dysphémiques. En revanche, certains patients refusent l'utilisation de métaphores relatives à leur maladie. C'est notamment le cas de Susan Sontag[39], qui dans ses deux essais, *Illness as Metaphor* [1979] et *AIDS and its Metaphors* [1988], vilipende le recours aux métaphores, qu'elle assimile à des euphémismes dangereux dans la mesure où elles

[39] Susan Sontag a écrit *Illness as Metaphor* pendant qu'elle était traitée pour un cancer du sein.

contribueraient à stigmatiser certaines maladies comme le cancer et le sida (Sontag [1988 : 100]) :

> Military metaphors contribute to the stigmatizing of certain illnesses and, by extension, of those who are ill. It was the discovery of the stigmatization of people who have cancer that led me to write *Illness as a Metaphor*.

Ces deux maladies sont de nos jours particulièrement taboues pour plusieurs raisons, et notamment car elles sont liées au tabou de la mort.

1.2.3.3. **Maladies particulièrement taboues**

Les maladies taboues ne sont pas les mêmes au fil des siècles ; il s'agissait autrefois essentiellement des épidémies, qui touchaient un nombre important de personnes et en tuaient une grande proportion. On peut notamment citer la peste, le choléra, la syphilis, la lèpre ou encore la tuberculose, qui ont toutes été taboues à une époque donnée. La peur de ces maladies a donné naissance à de nombreux euphémismes ; Sontag [1988 : 140] donne l'exemple de la syphilis[40], qui était particulièrement taboue de par ses origines immorales :

> One feature of the usual script for plague: the disease invariably comes from somewhere else. The names for syphilis, when it began its epidemic sweep through Europe in the last decade of the fifteenth century, are an exemplar illustration of the need to make a dreaded disease foreign. It was the "French pox" to the English, *morbus Germanicus* to the Parisians, the "Naples sickness" to the Florentines, the "Chinese disease" to the Japanese. But what seems like a joke about the inevitability of chauvinism reveals a more important truth: that there is a link between imagining a disease and imagining foreignness. It lies perhaps in the very concept of wrong, which is archaically identical with the non-us, the alien.

Cette maladie était si taboue qu'aucun pays ne voulait s'en voir attribuer le foyer et que chacun accusait son voisin, ce qui a résulté en la création d'euphémismes tels que *French pox* dans de nombreux pays. La tuberculose, quant à elle, très taboue au XIXe siècle, a entraîné l'utilisation de nombreux euphémismes dans la littérature victorienne.

[40] Voir également à ce sujet Allan et Burridge [2006 : 206-207].

Cependant, il existe aujourd'hui des vaccins ou des traitements pour ces maladies et ces épidémies, qui ont ainsi pratiquement disparu de nos sociétés occidentales contemporaines et ne sont désormais plus taboues. Keyes [2010 : 133-134] affirme que c'est le cancer qui tient aujourd'hui la place de tabou ultime dans le domaine de la maladie :

> This word[41] is simply too ominous. Ironically, its root is something of a euphemism or at least a metaphor. Twenty-five centuries ago, Hippocrates compared the veins snaking out from tumors to crabs, *karkinos* in Greek. Its Latin translation was "cancer." That disease has supplanted tuberculosis as our most dreaded and hence most unnamable scourge. Its many euphemistic designations include the initial *C*.

Il existe en effet de nombreux euphémismes pour référer au cancer ; le plus courant est probablement *a long illness* ainsi que le suggère Sontag [1988 : 14] : « Cancer works slowly, insidiously: the standard euphemism in obituaries is that someone "died after a long illness" ». Certains euphémismes tels que *malignancy*, *tumor*, *mass*,… peuvent également être trouvés en discours. Dans la saison 8 de *House, M.D.*, le meilleur ami de Gregory House, l'oncologue James Wilson, apprend qu'il est atteint d'un cancer. Dans *House 8x19*, les deux amis font face à la nouvelle du diagnostic ; l'épisode s'intitule, de manière très euphémique, « the C-word ». Le substantif *cancer* se retrouve ainsi élevé au rang de lexie extrêmement taboue au même titre que *fuck* ou *nigger*, dans la mesure où « C-word » est construit sur le modèle des euphémismes très fréquemment employés pour *fuck* (*the F-word*) et pour *nigger* (*the N-word*). Le titre de l'épisode est d'autant plus intéressant que la lexie *C-word* existe et est semi-lexicalisée en anglais. Les définitions du dictionnaire en ligne *Urban Dictionary* suggèrent que *C-word* peut se substituer à n'importe quel substantif commençant par la lettre C ; néanmoins, six définitions sur neuf – dont la première – affirment qu'il remplace le terme *cunt*, qui est, de l'opinion générale, le terme le plus offensant en anglais (« A polite way to say what is probably the

[41] « This word » réfère au terme *cancer*.

most offensive word in the English language, "cunt" »). Le titre de l'épisode laisse ainsi entendre que le substantif *cancer* est le plus tabou en anglais, tout du moins dans le cadre de cet épisode.

Gillis établit un parallèle entre cancer et maladie mentale, en expliquant que ces deux maladies sont tout aussi taboues l'une que l'autre (Allan et Burridge [1991 : 189]) :

> According to Gillis (1972: 177), "the fear of becoming insane is one of the most common fears felt by normal people, taking equal place with those of cancer and death." This fear has inspired some of the strongest linguistic taboos to be found in the general area of illness and disease.

Cette peur de souffrir de troubles mentaux est associée à la peur de la perte de contrôle mentionnée par Allan et Burridge parmi les raisons qui font de la maladie un tabou persistant. Contrairement à une maladie physique, une maladie mentale n'est pas socialement acceptable car cela sous-entend une forme de déficience de la personne dans l'opinion publique ; les patients psychiatriques n'ont généralement pas une attitude conforme aux règles sociales et morales (Allan et Burridge [1991 : 187]) :

> While it is of course perfectly acceptable to be physically ill, it is not acceptable to be mentally ill. More than any other disease, mental illness suggests a deficiency in the person, some sort of weakness of character, and it seems to make no difference if the disease is the result of a tumor or an accident of some sort.

Ceci explique qu'il existe de nombreux dysphémismes pour les maladies mentales (*retarded*, *moron*, etc.), mais pas pour les maladies physiques. Dans le corpus, les patients atteints de maladie mentale tentent bien souvent de dissimuler leur condition à leurs proches ou à leurs médecins. La patiente de *GA 2x04* refuse d'admettre qu'elle souffre d'un syndrome de Münchhausen[42]. De même, la patiente de *House 7x04* sait qu'elle est schizophrène depuis des années, mais n'en a jamais informé son mari ; elle ne

[42] Les patients atteints du syndrome de Münchhausen se provoquent des symptômes physiques en ingérant des substances ou en se mutilant afin de simuler une maladie, le tout dans le but d'attirer l'attention.

donne pas non plus cette information à ses médecins, qui découvrent finalement son secret car ses symptômes correspondent aux effets secondaires d'un antipsychotique. La mère de Meredith Grey, l'héroïne de *Grey's Anatomy*, est une chirurgienne extrêmement réputée qui n'exerce plus parce qu'elle souffre d'un Alzheimer précoce ; seule sa fille sait qu'elle est malade et hospitalisée dans une maison de repos. Les patients psychiatriques, lorsqu'ils sont conscients, semblent bien souvent avoir honte de leur maladie : « there is great shame attached to having the disease, the burden of responsibility often falling on the patients themselves » (Allan et Burridge [2006 : 213]). Les euphémismes utilisés pour référer à ces maladies sont fréquemment des hyperonymes, à l'instar de cet exemple que l'on entend dans *House 7x04* :

(54) HOUSE: "She's **sick**. She's been **sick** for years."

Une des raisons permettant d'expliquer la persistance de ce tabou est qu'aujourd'hui encore, les médecins peinent à définir ces conditions, à proposer des traitements et à guérir les patients (Allan et Burridge [1991 : 186-187]) :

> In the twentieth century, mental illness remains an area of abundant euphemism. Once again, in order to explain why this might be so, we need to consider something of the nature of the "disease." Although Western society no longer believes in a demonological concept of mental illness, its behaviour toward the mentally afflicted generally expresses the same attitudes of compounded fear and contempt. One reason for this is that mental illness still has a great deal of mystery to it. For one, it is nowhere near as easy to define as physical illness. The term covers an enormous assortment of conditions, ranging from mildly eccentric or neurotic behavior, to severe psychotic disorders where a patient might lose total contact with reality (as in the case of severe schizophrenia, for example).

Les maladies mentales ont cela de particulier qu'elles sont taboues parce qu'elles sont mal comprises. Elles se distinguent en ce point d'autres maladies qui sont taboues pour des raisons très différentes, comme les maladies sexuellement transmissibles, qui sont particulièrement taboues car elles se situent à l'intersection des domaines tabous de la maladie et du sexe.

La maladie sexuellement transmissible la plus redoutée était autrefois la syphilis, et ce pour plusieurs raisons : parce que c'était une maladie vénérienne fréquente à l'époque, parce que les symptômes en étaient particulièrement visibles, et parce que ceux qui en étaient atteints en mourraient (Allan et Burridge [2006 : 206]) :

> It was not only on account of its mortality rate that syphilis was so feared; there were many diseases just as deadly. What was most shocking were its immoral sexual origins: the moral depravation that was believed to cause it was made obvious by the physical symptoms of the disease.

Dans nos sociétés occidentales contemporaines, le tabou de la syphilis est bien moins important dans la mesure où il suffit d'une injection de pénicilline pour en guérir. C'est depuis la fin des années 1970 une autre maladie vénérienne – le sida, qui se contracte suite à une infection par le VIH et qui est incurable – qui a remplacé ce tabou : « Today diseases like AIDS and cancer are met with very much the same fear and superstition and we see once again, the terrifying becoming the unspeakable » (Allan et Burridge [1991 : 180]). Bien qu'un patient séropositif ne soit pas en danger de mort immédiat depuis le développement de traitements comme la trithérapie, la contamination est considérée comme définitive et permanente ; l'impossibilité de rémission totale[43] confère une partie de son caractère effrayant à ce tabou (Sontag [1988 : 108]). Par ailleurs, le sida est d'autant plus tabou qu'il est associé au domaine de la sexualité – et plus particulièrement, par raccourci, de l'homosexualité dans la mesure où les hommes gays constituent un groupe à haut risque – et au domaine de la drogue (Allan et Burridge [1991 : 190]) :

> For many people, its connection with both homosexuals and injected-drug abusers links the disease with deviant (and therefore unnatural) behavior, enforcing a correlation between moral and physical corruption. Not surprisingly, the prohibitions and social taboos surrounding AIDS are severe.

[43] Notons qu'il y a eu très récemment un cas de rémission totale – le deuxième de l'histoire.

Cette association entre le sida et l'homosexualité tend à s'affaiblir maintenant que la maladie et ses modes de transmissions sont plus connus, mais elle était extrêmement récurrente dans les années 1980. Dans *GA 6x15*, qui se déroule en 1982, Ellis Grey et Richard Weber traitent un patient et lui suggèrent qu'il pourrait être atteint du sida. Le patient réagit extrêmement mal à cette annonce :

> **(55)** PATIENT: "**Gay-related immune deficiency? You think I have sex with men? Are you out of your minds? What kind of doctors are you?**"
> RICHARD WEBER: "Sir, sir ... You're sick! Sir, just calm down. We're not passing any judgment. They're just standard questions."
> PATIENT: "**Get this thing out of my arm!**"
> ELLIS GREY: "Sir, get back into bed. You still need the antibiotics."
> PATIENT: "I'll get the antibiotics elsewhere, **from real doctors. I did not come here to get insulted! And don't think I won't talk to your superiors about this**."

De nos jours, l'acronyme *GRID* n'est plus utilisé car il était considéré comme extrêmement offensant (Allan et Burridge [1991 : 27]) :

> The acronym GRID, from *Gay Related Immuno-Deficiency*, once denoted the disease we now know as AIDS. It came to be considered dysphemistic because it associated sufferers uniquely with the gay community, thereby offending heterosexual patients such as hemophiliacs.

Même l'acronyme *AIDS* semble être dysphémique de nos jours. L'utilisation de *HIV* pour désigner la maladie et non le virus nous semble être un orthophémisme créé par synecdoque ; dans *House 2x07*, les médecins traitent un patient séropositif. On compte dix-neuf occurrences du sigle *HIV* contre seulement trois occurrences pour *AIDS* (dont deux occurrences prononcées par Gregory House).

Les maladies les plus taboues dans nos sociétés occidentales contemporaines semblent donc être le sida et le cancer. Les maladies sexuellement transmissibles sont, de manière générale, très taboues dans la mesure où elles concernent deux domaines tabous ; c'est également le cas des maladies incurables qui se situent à l'intersection des domaines de la maladie et de la mort. Sexton [1997 : 3] affirme que la mort peut être considérée comme l'échec ultime de la science car elle ne peut être évitée :

> Death however, in our current conceptual framework, could be viewed as the ultimate failure for Western medical science. It is incurable, it has a 100% fatality rate, and no matter how hard one studies, practices one's technique, or memorizes related formulas, it cannot and will not be prevented indefinitely.

C'est peut-être l'une des raisons qui font de la mort un sujet particulièrement tabou.

1.2.4. Domaine tabou de la mort

1.2.4.1. **Origines**

Crespo Fernández [2006(3) : 101] inclut la mort parmi les tabous intemporels dont la mention nécessite l'utilisation d'euphémismes :

> Some experiences are too intimate and vulnerable to be discussed without linguistic safeguards. One of them is undoubtedly death, a timeless taboo in which psychological, religious and social interdictions coexist.

Néanmoins, bien que la mort soit un tabou intemporel, on note des variations de la force de ce tabou au sein des époques et des sociétés. D'après Crespo Fernández [2006(3) : 103], elle est tout particulièrement taboue dans les sociétés primitives car elle est associée à de nombreuses superstitions :

> The dread to look death full in the face is especially noteworthy in primitive societies in which the word associated with the taboo of death is believed to possess the same force as the taboo itself. In fact, for some Australian tribes the taboo of death imposes such serious verbal restrictions that it is strictly forbidden to pronounce the name of someone who has died (Gross 1985: 203); they even avoid words rhyming with the name of the deceased (Sánchez Mateo 1996: 47). In such cases, the word associated with death is believed to possess magical powers which provide the term with the same force as the taboo.

La mort est un fort tabou social qui a donné lieu à un tabou linguistique ; ainsi, dans certaines tribus, le tabou linguistique ne concerne pas uniquement les lexies désignant directement la mort, mais également le nom des défunts. En revanche, le tabou linguistique de la mort s'est fortement atténué durant le Moyen Âge dans nos sociétés occidentales dans la mesure où celle-ci était omniprésente ; c'est par la suite,

alors que le taux de mortalité a commencé à diminuer, que le tabou a de nouveau requis l'utilisation massive d'euphémismes (Keyes [2010 : 138-139, 141]) :

> In the unsentimental Middle Ages, death was discussed freely, openly, candidly. Confronting death directly in word and spirit seemed to help our medieval ancestors cope with its prevalence.
>
> […]
>
> As mortality declined and a sense of propriety rose, squeamishness about death created fertile ground for euphemizing.

Allan et Burridge [1991 : 158] reviennent sur ce changement qui a eu lieu à la fin du Moyen Âge. Ils insistent notamment sur le fait que de nos jours, nous ne sommes plus confrontés à la mort de manière aussi directe que l'étaient nos semblables au Moyen Âge :

> People in the Middle Ages confronted their own mortality in a way that now seems quite appalling to us. Today, the majority of people are quite removed from much immediate interaction with death. Life expectancy has increased enormously, infant mortality has dropped to very low levels, and there do not exist anywhere near the same number of life threatening diseases. In addition to this, hospitals and other institutions that care for the dying, and the funeral industry that disposes of the dead, ensure that we are well insulated from both these things. Many people (certainly in Australia and mainland Britain) reach adulthood without ever having laid eyes on a corpse, except perhaps on film or video. And – in striking contrast with the medieval fascination for corrupting corpses – we now rely on embalming techniques to help create for us "the Beautiful Memory Picture" (cf. Baird 1976: 87). […] We go out of our way to avoid death and anyone tainted by it, and in so doing largely expel it from our consciousness.

En effet, dans nos sociétés occidentales contemporaines, l'expérience de vie a largement augmenté, beaucoup de maladies sont curables, et peu de personnes voient régulièrement des cadavres – ce qui n'était pas le cas au Moyen Âge. La mort visible ne fait plus vraiment partie de notre quotidien. Jankélévitch [2003 : 82] explique que la mort était également un concept familier de par le lien étroit qu'elle entretient avec la religion, et tout particulièrement avec le christianisme : « Jadis, le christianisme a habitué l'homme à vivre en familiarité avec la mort, à apprendre à mourir – la mortification, c'est un concept chrétien ». Par ailleurs, mourir donnait accès au paradis

et donc à la vie éternelle. Ceci était vrai au Moyen Âge, mais également durant l'ère victorienne, ainsi que l'indique Crespo Fernández [2006(3) : 104] :

> In the Victorian Age, religion was generally thought to provide a reason not only for living, but also for dying. In fact, Victorians were obsessed with the subject of death and took for granted that religious practices and funerary rituals greatly contributed to ease the transition from life to death. In this sense, consolation was based on the Christian hope of the resurrection of the dead, a belief that meant taking on a completely new existence in Heaven, that blessed destination which represented for Victorians the fulfillment of their Christian faith (Wheeler 1994: 6–13).

S'il existe effectivement un lien étroit entre mort et religion, et entre tabou et religion de manière plus large, il paraît difficile d'affirmer que seul le christianisme explique le caractère plus faible d'un tabou à un moment donné ; en effet, aux États-Unis, la religion est encore bien présente.

Allan et Burridge [1991 : 153] énumèrent les raisons qui font de la mort un tabou particulièrement prégnant[44] :

> Death taboos are motivated by the following fears:
>
> (1) Fear of the loss of the loved ones;
>
> (2) Fear of the corruption and disintegration of the body – the body with which one has so long been familiar in life is suddenly to become abhorrent;
>
> (3) Death is the end of life, and there is fear of what follows – there can be no first hand experience of death for the living;
>
> (4) Fear of malevolent spirits, or of the souls of the dead.

À ces quatre premières raisons, toutes fondées sur la mort (peur de perdre un être cher, de la désintégration du corps, de ce qui se passe après la mort, et superstition), s'ajoute une cinquième raison (Allan et Burridge [1991 : 159]) :

> Without such religious conviction, however, death no longer has any metaphysical meaning; and within our increasingly secular society, the meaninglessness has become a great source of anxiety. It provides the central theme, for example, in

[44] Allan et Burridge [2006 : 222] reprennent cette classification ultérieurement : « Death is a fear-based taboo. There is fear of the loss of loved ones; fear of the corruption and disintegration of the body; fear of the very finality of death; fear of what follows the end of life (few, and arguably none, have first hand experience of death); fear of malevolent spirits, or of the souls of the dead ».

> many contemporary art works and forms of entertainment, and is possibly what lies behind many of the stress-related illnesses we have today. As we saw earlier, death taboos rest on a number of possible fears. To this list should be added one other: (5) the fear of meaningless death.

Cette peur d'une mort qui serait dénuée de sens est étroitement liée à l'amoindrissement de la place de la religion dans nos sociétés occidentales contemporaines ; néanmoins, il convient de rester prudent à ce sujet dans la mesure où le corpus est composé de séries télévisées américaines et où les États-Unis sont un pays où la religion est très présente. Cela est toutefois vrai, dans une certaine mesure, au niveau individuel.

Enfin, la mort est également taboue particulièrement dans nos sociétés occidentales contemporaines car il s'agit de l'une des seules choses que l'homme ne peut contrôler (Jankélévitch [2003 : 26]) :

> L'homme est maitre tout-puissant des contenus, de la date, des moyens, de la manière. Il est là pour reculer la date de la mort, pour économiser la douleur. Il n'y a qu'une seule chose contre laquelle il ne peut rien en tant qu'homme, et qui le définit comme homme, c'est le fait qu'il faut mourir.

C'est également l'argument avancé par Jamet [2010 : 2] : « Man has no control over his/her death, which certainly explains why death is tabooed and spoken of euphemistically ». Ce thème est traité de manière extensive dans *GA 5x11* et *GA 5x12*, double épisode dans lequel les médecins de l'hôpital traitent Mr. Dunn, un patient qui se trouve dans le couloir de la mort depuis onze ans et doit être exécuté la semaine suivante. Le patient refuse l'opération qui pourrait lui sauver la vie afin de pouvoir choisir le lieu et le moment de sa mort – c'est-à-dire à l'hôpital, le plus rapidement possible, et non dans le couloir de la mort la semaine suivante. Le Dr. Derek Shepherd, son neurochirurgien, estime qu'un meurtrier ne devrait pas avoir le privilège de choisir

quand il meurt, alors même que ses victimes et que les autres malades de l'hôpital n'ont pas cette possibilité :

> **(56)** OWEN: "How's our death-row guy?"
> DEREK: "Pissing me off. Blossoming brain contusions, refusing surgery."
> OWEN: "Thinks he'll get a stay of execution?"
> DEREK: "No, **he'd like to die here. He wants to control it. He wants to choose**."
> […]
> MR. DUNN: "Why didn't you just let me go?"
> DEREK: "**You're not dying here**."
> MR. DUNN: "What are you so scared of? Losing control?"
> MEREDITH: "lCP's stable."
> DEREK: "Continue neuro exams. Keep an eye on his blood pressure. I don't want it dropping."
> MR. DUNN: "Or maybe you know deep down, you're no better than l am. You decide who lives and dies all the time. For you, they call it medicine, not a capital offense."
> **(57)** DEREK: "**Nobody gets to choose. Not me, not a patient in this hospital and certainly not the women you slaughtered. So when l say you're not gonna die in this hospital, l mean there is no way in hell l will let you die in this hospital**. You don't get off that easy. I'm nothing like you."

Le fait que Derek utilise systématiquement le verbe *die* pour référer à la mort du patient (« he'd like to die here », « you're not dying here », « you're not gonna die in this hospital », « there is no way in hell I will let you die in this hospital » (56) et (57)) alors qu'il l'évite pour référer à celle des autres patients (57) renforce l'interprétation orthophémique – voire dysphémique – de ces occurrences de *die*.

Cette peur de la perte de contrôle et la peur de l'inconnu – qui était la troisième raison avancée par Allan et Burridge, et qui est également mentionnée par Jankélévitch [2003 : 105] (« l'angoisse de la mort est l'angoisse de l'irreprésentable, de l'inconnu, d'une expérience qui n'a jamais été faite ») nous semblent être les deux raisons les plus à même d'expliquer la persistance du tabou de la mort dans nos sociétés occidentales contemporaines.

1.2.4.2. **La mort comme tabou ultime ?**

Allan et Burridge [1991 : 157] notent que la mort a remplacé le sexe comme tabou ultime dans nos sociétés occidentales contemporaines, et comparent l'importance de son caractère tabou à celle de la pornographie durant l'ère victorienne :

> Many people have remarked (e.g., Brain 1979; Gross 1985) that death has now become the great taboo subject – the "unmentionable" in contemporary polite society. And just as the repression of sex brought with it a thriving industry in pornography during the Victorian times, death has become the pornography of modern times.

C'est également l'argument avancé par Gross [1985 : 203][45] ou encore Keyes [2010 : 144][46], qui ajoute par ailleurs que discuter de la mort est aussi tabou que de prononcer les mots *fuck* ou *cunt* :

> In a society where death is treated as a taboo topic, observed Elizabeth Kübler-Ross in 1969, "discussion of it is regarded as morbid."
>
> Dying came to be seen as rather indecent, nearly obscene, and "death" akin to a four-letter word.

Ainsi, tous les auteurs semblent s'accorder sur le fait que la mort est le grand tabou des XXe et XXIe siècles ; néanmoins, on note par ailleurs un paradoxe évident en ce qui concerne ce tabou dans nos sociétés occidentales contemporaines : on a, d'une part, une certaine réticence des locuteurs à le mentionner librement, et de l'autre, une sorte de fascination pour le sujet. De nombreux romans, films ou séries télévisées représentent la mort, ainsi que l'indique Gorer [1965 : 173] :

---

[45] Gross [1985 : 203] écrit : « Many writers in recent years have argued that we find it much harder than earlier generations did to look death full in the face. […] Death, we are frequently told, has replaced sex as the great forbidden subject […] There is no real embargo in our society on any of the common words for death, and no comparison between people's reactions to them and the effect that would have been produced in a Victorian drawing-room by any of the common words for sex ».

[46] Keyes [2010 : 144] écrit : « The most fertile ground for euphemizing is one where open discussion of a topic is taboo. So it was with sex in the Victorian era, and so it became with death thereafter. This topic was driven underground, as it were, becoming the great unspoken. Children who could easily hear sexual issues discussed in some detail on radio and television seldom heard the end of life discussed openly ».

> While natural death became more and more smothered in prudery, violent death has played an ever growing part in the fantasies offered to mass audiences – detective stories, thrillers, Westerns, war stories, spy stories, science fiction, and eventually horror comics.

Ces morts sont bien souvent des morts violentes ou sortant de l'ordinaire ; c'est également ce qu'affirment Allan et Burridge [1991 : 157] : « Here lies one of the great paradoxes of the twentieth century. While we seek to euphemize death from our consciousness, at the same time we fantasize it as entertainment ». Ceci est applicable aux séries qui constituent le corpus. Dans *House, M.D.*, très peu de patients perdent la vie ; ceux qui la perdent sont toujours atteints d'une maladie extrêmement rare. Dans *Grey's Anatomy*, les patients qui décèdent se trouvent également bien souvent dans une situation peu commune : Heather Brooks meurt d'électrocution au sein de l'hôpital (*GA 10x02*), Bonnie meurt suite à un accident de train car une barre de fer lui traverse le corps (*GA 2x06*), plusieurs médecins et patients décèdent dans une fusillade au sein de l'hôpital (*GA 6x23* et *6x24*), Lexie Grey meurt dans un crash d'avion (*GA 8x24*), etc. Les morts qui ne sont pas particulièrement spectaculaires sont présentées comme absurdes et vides de sens, à l'instar de celle de Denny Duquette, un patient qui décède suite à une greffe du cœur qui s'était parfaitement bien déroulée (*GA 2x24*), ou de Susan Grey, qui perd la vie à cause de complications dues à un hoquet (*GA 3x23*). Dans *Six Feet Under*, la mort est traitée avec une approche légèrement différente ; bien qu'un bon nombre de morts restent violentes et spectaculaires, comme celle d'un jeune garçon de six ans qui décède après s'être involontairement infligé une blessure avec un pistolet (*SFU 1x09*), ou de celle d'un jeune homme qui est attaqué par un groupe de personnes homophobes (*SFU 1x12*), certaines sont relativement « normales » ; on peut notamment citer l'exemple de Mildred « Hattie » Jones (*SFU 1x06*) qui meurt dans son sommeil. Garcia [2012 : 126] note :

> Souvent, la cause de la mort est non seulement inattendue et ironique, mais dérisoire. Karen Pepper meurt de saignements du nez : elle s'apprêtait à entrer sur le plateau d'une émission télévisée culinaire. C'est dans ces moments que *Six Feet Under*, qui se fait *memento mori*, s'approche le plus de la satire morale.

Par ailleurs, la série se concentrant sur la vie de la famille Fisher, qui gère un funérarium, les épisodes sont en partie consacrés à la préparation des funérailles ou au processus de deuil des familles. La part de spectaculaire est donc moindre dans cette dernière série. Le dernier épisode donne à voir la mort des personnages principaux de la série :

> Et la série fait ainsi un sort à l'« estrangeté » de la mort, comme l'écrit Montaigne, qui n'était d'abord qu'ironie ; en touchant ceux qui sont devenus nos familiers, les Fisher, elle nous devient familière.

La fin de *Six Feet Under* permet de renverser le schéma connu : chaque épisode commence par la mort de personnages inconnus, et la série se termine par la mort des protagonistes.

Enfin, nous avons vu pour les domaines du sexe et de la maladie que certains sous-domaines étaient particulièrement tabous ; il semble difficile de tirer les mêmes conclusions en ce qui concerne tous les sous-domaines tabous de la mort. Il est toutefois indéniable que le suicide reste un sous-domaine particulièrement tabou, et ce pour différentes raisons : parce que dans la tradition judéo-chrétienne, celui qui se suicide n'a pas accès au paradis, mais aussi parce qu'il est difficile pour les vivants de comprendre que quelqu'un choisisse la mort et l'inconnu plutôt que la vie, et parce que certains médecins considèrent que cela relève d'un problème de santé mentale (Noyes [1968 : 173]) :

> The intense cultural prohibition of suicide forms a potent barrier to any open or uncritical attitude. The law finds it to be criminal; religion treats it as a sin; society shrinks from it; and medicine regards it as insanity. […] Suicide, like death, is a tabooed subject and a morbid topic not to be discussed except in the relative

> comfort of the context that considers it a sign of mental illness. It is for most persons unthinkable and unjustifiable.

Dans le corpus, le suicide n'est jamais discuté de manière approfondie, même si l'un des personnages de *Six Feet Under* se suicide (*SFU 3x09*) et que le thème est parfois traité dans *Grey's Anatomy*. Ce sous-domaine est extrêmement tabou dans la mesure où il se situe à l'intersection des domaines de la mort et de la maladie mentale. L'euthanasie est également taboue dans la mesure où elle est parfois assimilée à un suicide assisté ; de manière plus générale, c'est un tabou social extrêmement fort car il pose des problématiques d'ordre moral et que certains l'assimilent encore à un meurtre. Le thème est abordé dans *GA 6x18*, ou dans *House 6x07*, où le docteur Gregory House remplace son ami James Wilson lors d'une conférence et commence ainsi son discours :

> **(57)** HOUSE: "Euthanasia: let's tell the truth. We all do it. We just don't talk about it. We play the game. We use other words or we don't use any words at all."

Néanmoins, il est difficile d'évaluer si l'euthanasie est un tabou linguistique plus important que la mort de manière générale ou si elle est peu mentionnée par les médecins en raison de son caractère illégal dans un nombre important de sociétés occidentales contemporaines. Elle reste un sujet controversé mais n'est pas bannie de toute discussion, en particulier au sein du mouvement « pro-vie » qui milite contre l'euthanasie, la peine de mort, la contraception ou encore l'avortement sans utiliser d'euphémismes. Ce même mouvement contribue au renforcement du tabou social de l'avortement, qu'il considère comme un meurtre. Le sous-domaine de l'avortement pourrait donc être particulièrement tabou si l'on considérait qu'il se situe à l'intersection des domaines du sexe et de la mort. Néanmoins, Sisson et Kimport [2014 : 413] expliquent qu'il est difficile d'évaluer à quel point l'avortement est tabou :

> In the past decade, popular discourse has alternately declared abortion to be "television's most persistent taboo", "no longer taboo" and "still taboo". News accounts have asserted that abortion is underrepresented in film and television,

> estimating the quantity of abortion-related plotlines anywhere from "a single instance" to "on average only once every two and a half years since 1972", with the further assertion that narrative devices such as false pregnancies or pregnancy losses are specifically used to avoid abortion-related storylines.

L'avortement est un sujet assez régulièrement abordé dans les séries télévisées américaines ; toutefois, il est bien souvent abordé tout en étant soigneusement évité dans la mesure où il est rare que le personnage féminin aille au bout de sa démarche. Même lorsque le personnage va au bout de sa démarche, l'IVG est toujours, dans une certaine mesure, traitée dans une approche « pro-vie ». Dans *Grey's Anatomy*, série de la chaîne *ABC*, Cristina Yang fait une fausse couche suite à une grossesse extra-utérine avant d'avoir avorté (*GA 2x03*), et Isobel Stevens fait le choix d'accoucher sous X (*GA 3x20*). Cristina avortera plus tard (*GA 8x01*), et son mari, Owen, lui reprochera d'avoir « tué leur bébé ». Même sur les chaînes du câble – et notamment *HBO* – l'avortement n'est jamais traité sans prendre en compte l'approche « pro-vie » : Miranda Hobbes fait le choix de garder son bébé en partie parce qu'elle culpabilise de la stérilité de Charlotte York (*SATC 4x11*), et Claire Fisher avorte mais est hantée par des fantômes d'enfants (*SFU 3x12*). Seule la série *House, M.D.* semble critiquer le tabou autour de l'avortement, comme le montre le dialogue suivant extrait de *House 3x17* :

> **(58)** HOUSE: "Maternal Mirror Syndrome has one surefire cure. **Deliver the fetus**."
> CHASE: "It's not viable at twenty-one weeks. **You'll kill the baby**."
> HOUSE: "**Fetus**."
> CAMERON: "Do semantics make you feel better? Pretend it's not a person?"
> HOUSE: "Can it play catch? Can it eat? Can it take pretty pictures? Who wants to tell her?"
> […]
> HOUSE: "The swollen bladder was not the only problem. We can't leave it inside you. We have to **terminate**."
> EMMA: "Well, can't you deliver him? Put him on a respiratory machine until you figure out what's wrong."
> HOUSE: "We can. And it won't matter. The **fetus** is still at least two weeks away from being viable."
> EMMA: "Oh, well. I'll suffer through this for at least two more weeks, then."
> HOUSE: "You're on dialysis for your kidneys. Your kidneys can wait. They don't make dialysis for your liver. You're not going to make it two more days."
> EMMA: "I'm not gonna let you **kill my baby**."

> HOUSE: "It's killing you."
> EMMA: "I'm not having an **abortion**."
> HOUSE: "**It's not a baby. It's a… tumor**. I understand dying for a cause, sacrificing your life so your child might live. But that's not the choice here. Either it dies or you both die."

Si Cameron, Chase et Emma considèrent l'avortement comme un meurtre (*kill the baby*), House se positionne en faveur de l'IVG thérapeutique, bien qu'à la fin de l'épisode, le fœtus et la mère soient sauvés. De plus, lorsque les médecins opèrent sur le fœtus dans le ventre de la mère, on voit un plan de la main minuscule du fœtus qui attrape la main de Gregory House, suivi d'un plan du visage de House, qui semble troublé. Notons qu'il persiste néanmoins à utiliser le nom *fetus* plutôt que *baby*, voire le nom *tumor* ; par ailleurs, les lexies utilisés pour référer à l'avortement – que ce soit par les « pro-choix » ou les « pro-vie » – ne sont pas euphémiques, mais plutôt orthophémiques ou dysphémiques (*deliver the fetus*, *kill the baby*, *terminate*, ou *abortion*). Le tabou de l'avortement semble donc particulièrement propice aux euphémismes.

1.2.4.3. **Parler de la mort**

Jamet [2010 : 3] souligne le besoin d'utiliser des euphémismes lorsqu'il s'agit de référer à la mort :

> Just as a rotting corpse needs burying or embalming because of the pestilent smell it gives off, we need euphemisms to refer to death, as they represent, according to R. Adams (48), "the deodorant of language."

Paulin [2002 : 57-58] affirme que ces euphémismes sont utilisés afin de préserver la face de la famille du défunt : « Les expressions euphémiques sont utilisées par respect et prévenance, semble-t-il, à l'égard des proches du défunt ». Ce n'est pas là l'unique raison à l'utilisation d'euphémismes pour renvoyer au tabou de la mort, mais il est avéré que les locuteurs ont tendance à utiliser des euphémismes pour s'adresser aux proches des défunts, alors que des médecins ou des employés de pompes funèbres auront plus

facilement recours à des orthophémismes ou à des dysphémismes pour discuter entre eux dans la mesure où leur face n'est pas directement menacée. En revanche, lorsqu'un locuteur s'adresse aux proches d'un défunt, il utilisera plutôt des euphémismes, voire des lexies encore plus vagues qui sont des « euphémismes d'euphémismes », ainsi que l'indique Gross [1985 : 204] :

> There are times, admittedly, when more or less everyone would agree that direct talk of death ought to be carefully avoided. […] But a set euphemism, at such moments, would defeat its own purpose. What are needed are words which blur or stave off, if only for an instant, the dreadful finality of the facts. So we fall back on the most effective forms of euphemistic talk, reticence and vagueness: 'I'm afraid it's bad news', 'I was terribly sorry to hear what happened.'

Ce refus de faire référence à la mort de manière directe peut également prendre d'autres formes ; Keyes [2010 : 145] note à ce sujet : « A writer in the *New England Journal of Medicine* went further, proposing that we call the dead *nonliving persons* ». Crespo Fernández [2006(3) : 103] affirme que l'euphémisme ultime utilisé pour référer au tabou de la mort est le silence dans les cas où toute allusion à la mort serait trop offensante pour l'interlocuteur :

> Therefore, the euphemistic alternative does not always mitigate the taboo, as happens in certain communicative situations in which the allusion to death is, regardless of the degree of indirectness or vagueness employed, utterly unacceptable. This is so because in the very act of alluding indirectly to the unmentionable concept, the euphemistic substitute calls it to mind. On these occasions, the only effective way to ameliorate the taboo is silence, which constitutes evident proof of the interdictive strength of the taboo.

Néanmoins, les euphémismes utilisés pour référer à la mort restent très nombreux. Certains le restent pendant très longtemps ; c'est notamment le cas de *pass away*, qui est un euphémisme utilisé depuis le Moyen Âge (Gross [1985 : 205]). D'autres euphémismes ont en revanche sans cesse besoin d'être renouvelés, comme ceux qui permettent de désigner les directeurs d'entreprises de pompes funèbres (Allan et Burridge [1991 : 22]) :

> English *undertaker* once meant "odd-job man" (someone who undertakes to do things), which was used as a euphemism for a person taking care of funerals; like most ambiguous taboo terms, the meaning of *undertaker* narrowed to the taboo sense alone, and is now being replaced by the euphemism *funeral director*. What often happens with euphemisms like this, is that they start off with a modifying word, "funeral" in *funeral undertaker*, then the modifier is dropped as the phrase ceases to be euphemistic, consider: *mentally deranged* > *deranged and lunatic asylum* > *asylum*. It is conceivable that *funeral director* will one day be clipped to mere *director*, which will then follow *undertaker* and become a taboo term.

Les termes utilisés dans l'industrie funéraire sont d'ailleurs très souvent euphémiques[47], comme l'indique Mitford [1963 : 47] :

> "The use of improper terminology by anyone affiliated with a mortuary should be strictly forbidden," declares Edward A. Martin. He suggests a rather thorough overhauling of the language; his deathless words include: "*service*, not *funeral*; *Mr., Mrs., Miss Blank*, not *corpse* or *body*; *preparation room*, not *morgue*; *casket* not *coffin*; *funeral director* or *mortician*, not *undertaker*; *reposing room* or *slumber room*, not *laying-out room*; *display room*, not *showroom*; *baby* or *infant*, not *still-born*; *deceased*, not *dead*; *autopsy* or *post-mortem*, not *post*; *casket couch*, not *hearse*; *shipping case*, not *shipping box*; *flower car*, not *flower truck*; *cremains* or *cremated remains*, not *ashes*; *clothing*, *dress*, *suit*, etc., not *shroud*; *drawing room*, not *parlour*".

Un exemple du vocabulaire euphémique utilisé par les directeurs de funérariums peut être trouvé dans l'extrait précédemment cité de *SFU 1x03* lorsque Nate, novice dans l'industrie funéraire, a la conversation suivante avec Gilardi, un homme qui souhaite racheter l'entreprise de la famille Fisher :

> **(10)** NATE: "I never realized how much money there was to be made in the funeral business."
> GILARDI: "**Death-care industry**."
> [...]
> NATE: "So it's like a little factory. Of embalming."
> GILARDI: "**Preparation for visitation**. We maintain a **small fleet of vehicles**."
> NATE: "Hearses?"
> GILARDI: "**Funeral carriages**."

[47] Voir également Keyes [2010 : 144] : « [...] by the turn of the century, *undertakers* had promoted themselves first to *funeral directors*, then to *morticians* (a term introduced in an 1895 issue of *Embalmer's Monthly*), presumably because it sounded like "physician." Throughout the twentieth century, members of the burgeoning funeral industry struggled to banish "death" and related words from their lexicon. The onetime "death certificate" was now *a vital statistics form*. Those who used to "die" now *expired*. They were *deceased*, not "dead." Their remains weren't "hauled" to funeral homes; they were *transferred*. The "hearses" used for this purpose became *professional cars*. Bodies that used to be "buried" during "funerals" were now *interred* during *services* ».

NATE: “Dead wagons.”
GILARDI: “**Removal vans**.”

Ainsi que l’indique Jamet [2010 : 7], cette escalade d’euphémismes nous rappelle le processus d’usure de l’euphémisme. Si les lexies utilisées par Gilardi semblent être les euphémismes ou orthophémismes d’usage dans l’industrie funéraire, celles employées par Nate sont plutôt dysphémiques de par leur statut d’euphémismes déchus, ce qui confère un caractère humoristique à la scène. De manière générale, ceux qui font chaque jour face à la mort ont tendance à utiliser un langage plus désinvolte, voire dysphémique (Allan et Burridge [1991 : 166]) :

> Flippancy toward what is feared is widely used as means of coming to terms with fear, by downgrading it; […] For people who have to deal with the dying and death every day, this seeming irreverence for human life makes such work much easier to bear.

En effet, l’utilisation de dysphémismes permet à ceux qui sont constamment confrontés à la mort de faire face à l’horreur de ce concept par le biais de l’humour. C’est notamment le cas parmi les employés d’entreprises de pompes funèbres, qui utilisent un nombre conséquent d’expressions purement dysphémiques (hors contexte) interprétées comme des euphémismes dysphémiques (Gross [1985 : 211]). Jamet [2010 : 5] liste quelques dysphémismes utilisés dans *Six Feet Under* :

> Some dysphemisms can be found in *SFU*, such as *Now he is just **dirt** in a jar* (S.3, Ep.7) / *A big **chunk of dead meat in a box*** (S.2, Ep.3) / *We’ll **torch** him then* (about cremation) (S.2, Ep.13) / *Mr. Bolston is all **juiced up*** (S.1, Ep.6) / *Body **farms*** (S.1, Ep.10) / *Being **creamed** by a bus* (S.4, Ep.2).

Les employés de pompes funèbres ne sont pas les seuls à être confrontés à la mort de manière fréquente et à utiliser des dysphémismes pour y référer ; c’est également le cas des médecins, pour lesquels « la mort devient rapidement quelque chose de banal »

(Jankélévitch [2003 : 16]). Sexton [1997 : 4] affirme que l'humour morbide permet au personnel médical de faire face à l'horreur de la mort :

> Most people, if they understood the codes we mask it in, would probably be really offended by the kind of morbid humor that goes on between medical staff. It's not that we're callous people, or evil, it's just that we have to find some way of coping with these emotional events. Humor is one way that we can do that.

Un nombre important de dysphémismes renvoyant à la mort sont utilisés dans *House, M.D.* – et pas uniquement par Gregory House – comme dans l'exemple suivant extrait de *House 1x10* :

> **(59)** HOUSE: "And what is the treatment for advanced ovarian cancer?"
> FOREMAN: "**Pine box**."

Ou dans l'exemple suivant extrait de *House 1x11* :

> **(60)** HOUSE: "I said lupus was way more likely, but if we treat for lupus and it is hep-E..."
> CHASE: "He's **toast**."
> HOUSE: "Exactly."

Ainsi une locution qui renvoie à la mort pourra-t-elle être interprétée de manière très différente en fonction du co-énonciateur. Les occurrences d'énoncés *a priori* désinvoltes hors contexte ne sont pas rares parmi les personnes qui sont confrontées à la mort de manière fréquente : « As a reaction, no doubt, against the tradition of sentiment, slang and flippancy in the mention of death enjoy a certain favor » (Pound [1936 : 198]). Allan et Burridge [2006 : 236] notent qu'il existe un grand nombre d'X-phémismes qui permettent de renvoyer à la mort, et que le caractère tabou de ce sujet mène à un renouvellement constant de ces X-phémismes :

> Taboos drive the renewal of language. We have seen in the fields of disease, death and killing that self-censoring leads to the creation of X-phemisms, many of which show remarkable inventiveness; and even on these sad topics, some are playful.

Les locuteurs font preuve d'une grande créativité – et parfois même d'humour – lorsqu'il s'agit de référer à des sujets aussi délicats que la mort ou à la maladie par X-phémismes ;

ceci est tout aussi vrai des X-phémismes qui permettent de faire référence au sexe. Les sujets tabous entraînent ainsi la création constante de nouveaux X-phémismes par des moyens variés.

1.3. Création des X-phémismes

Concernant la création des X-phémismes, Crespo Fernández [2006(2) : 14] affirme la chose suivante :

> Beyond the specific perspectives adopted in each case, it can be deduced [...] that euphemism resorts to indirect lexical alternatives which, thanks to the ambiguity established between the linguistic sign and the taboo, are capable of generating a contrast, effectively carried out via novel metaphors, that maintains the mitigating capacity in a given pragmatic and phraseological context.

Si la métaphore est le moyen privilégié de la création d'euphémismes (et de manière plus large, un moyen très productif pour la création lexicale et sémantique), elle n'est pas la seule matrice lexicogénique[48]. Ces dernières ont été étudiées par quelques linguistes (Allan et Burridge, Casas Gomez, Crespo Fernández, Gatambuki, Jamet, Tournier) qui se sont intéressés aux euphémismes. Cette partie présente brièvement les différentes matrices lexicogéniques qui permettent la création d'euphémismes et qui ont déjà été dégagées par les études existantes. Nous proposons ensuite une nouvelle classification, et illustrons ces moyens de création d'euphémismes par des exemples tirés du corpus.

[48] Ce terme est emprunté à Tournier [2004]. Dans son *Précis de Lexicologie Anglaise*, il définit douze matrices lexicogéniques, qui sont des procédés de création lexicale et sémantique : la préfixation, la suffixation, la dérivation inverse, la composition (par juxtaposition), l'amalgame, l'onomatopée, la conversion, la métaphore, la métonymie, la troncation, la siglaison, et l'emprunt. Toutes ne sont pas également productives pour la création d'euphémismes.

1.3.1. Classifications existantes

Allan et Burridge [1991 : ix] comptent parmi les premiers linguistes anglophones à avoir étudié les X-phémismes de la vie quotidienne de manière détaillée, après avoir relevé leur caractère abondant et inventif :

> Many euphemisms and dysphemisms demonstrate the poetic inventiveness of ordinary people: they reveal a folk culture that has been paid too little attention by lexicographers, linguists, and literaticians – and, indeed, by the very people who use them: you, me, and our friends and relatives.

En effet, si les études précédentes s'étaient principalement concentrées sur l'euphémisme littéraire, qui était alors considéré comme une figure de style à part entière, Allan et Burridge notent qu'ils sont constamment utilisés et *inventés* par les locuteurs ordinaires. Ces euphémismes peuvent être créés par le biais de différentes matrices lexicogéniques auxquelles d'autres linguistes se sont intéressés de près depuis. Allan et Burridge [1991 : 14] ont dégagé les matrices suivantes :

> Many euphemisms are figurative; many have been or are being the cause of semantic change; some show remarkable inventiveness of either figure or form; and some are indubitably playful. Euphemism can be achieved through antithetical means, such as by circumlocution and abbreviation, acronym or even complete omission and also by one-for-one substitution; by general-for-specific and part-for whole substitution (terms we prefer to the more traditional 'synecdoche and metonymy'); by hyperbole and understatement; by the use of learned terms or technical jargon instead of common terms, and by the use of colloquial instead of formal terms.

Ils listent ainsi la circonlocution (ou périphrase), l'abréviation, les acronymes, l'omission, la substitution d'un mot par un autre (que le mot soit de la même langue ou non), la substitution de type GENERAL-FOR-SPECIFIC ou PART-FOR-WHOLE (qui correspondent à la métonymie et à la synecdoque), l'hyperbole, la litote, les termes scientifiques ou érudits, et les lexies issues d'un registre plus familier. Cette classification paraît relativement complète, mais il semblerait qu'il y ait des chevauchements : une lexie de

registre familier peut, par exemple, être une abréviation (comme *dom*, créé par troncation de *dominant*). Ils mentionnent également un peu plus loin [1991 : 15] l'existence de jeux phonétiques comme le rythme, la réduplication, les allitérations, etc., en citant des exemples tels que *shoot* pour *shit*, dans lesquels une seule voyelle est modifiée, ou comme *beat the bishop*, *pull the pope*, et *jerkin' the gherkin*, qui sont des lexies X-phémiques pour la masturbation et dans lesquelles on observe un jeu sur les phonèmes et le rythme. Ces derniers exemples ont également une dimension métaphorique. Allan et Burridge [1991 : 18] se concentrent par la suite sur quelques exemples particuliers de création d'euphémismes par substitution, notamment la substitution de type GENERIC-FOR-SPECIFIC dans la locution *go to bed* ou PART-FOR-WHOLE dans le verbe français *baiser*, autrefois un euphémisme, qui n'a plus le sens d'*embrasser* de nos jours. Ils mentionnent également la personnification des organes génitaux [1991 : 18], l'utilisation de mots d'origine latine en anglais comme *copulate* ou *anus* [1991 : 19], et les mots empruntés à d'autres langues de manière plus générale [1991 : 20]. Ils observent enfin des différences dans la création d'X-phémismes à deux niveaux ; la première différence se situe au niveau du style [1991 : 21] :

> Euphemism and style are not the same thing, they intersect and interact: the style used defines the set of euphemisms which are conventional within that style; the euphemisms used help to define and maintain a particular style. For example, circumlocution and metaphor characterize high style, both in polite society and in allegorical literature; learned terms are used in formal styles and professional jargons like medicalese, and remodeling in colloquial styles.

Ils affirment que la périphrase et la métaphore appartiennent au style soutenu, alors que les termes savants seraient plutôt utilisés dans un style formel et dans un contexte professionnel, et les modifications grapho-phonologiques dans un style plus familier. Cela est vrai dans une certaine mesure : on trouvera plus de termes spécialisés relevant du domaine de la médecine dans les propos d'un médecin que dans ceux d'un non-

spécialiste. On trouve de nombreuses métaphores dans la littérature, et notamment en poésie, mais des études ont depuis démontré que ce n'était pas le domaine dans lequel la métaphore était la plus présente ; Steen [2011 : 52] a démontré que le pourcentage le plus élevé de métaphores linguistiques était trouvé dans le langage académique (18,5%), contre 16,5% dans les textes journalistiques, 11,8% dans les textes de fiction, et 7,7% dans les conversations. Il s'agit donc de ne pas généraliser, dans la mesure où une même matrice lexicogénique peut être utilisée dans des textes de toutes natures et qu'elle n'est pas réservée à l'écrit. La seconde différence dans la création des X-phémismes concerne les substitutions de type PART-FOR-WHOLE et WHOLE-FOR-PART [1991 : 27] :

> Dysphemism employs most of the same strategies as euphemism, but there are two main differences. One is that the part-for-whole (synecdochic) dysphemisms are used far more frequently than are general-for-specific ones, which is the converse of the situation with euphemisms (e.g., the use of tits for "breasts" is part-for-whole, as are figurative epithets like in *He's a prick*, which contrasts with euphemistic counterparts showing whole-for-part substitution like *chest* and *(legal) person*, respectively).

Ainsi Allan et Burridge affirment-ils que les substitutions de type PART-FOR-WHOLE auraient tendance à permettre la création de dysphémismes, alors que les substitutions de type WHOLE-FOR-PART auraient plutôt tendance à permettre la création d'euphémismes ; cela semble cohérent dans la mesure où les substitutions de type WHOLE-FOR-PART utilisent des termes génériques, qui créent donc une abstraction et une distance, et permettent donc l'euphémisation en évitant de mentionner le référent de façon trop précise.

Tournier [2004 : 157-158] consacre également une partie de son ouvrage de lexicologie anglaise aux moyens de l'expression euphémique : « La substitution au niveau des unités significatives implique l'utilisation de moyens variés dont nous illustrerons les principaux ». Il dresse donc une liste non exhaustive et suggère que

l'euphémisation implique nécessairement une substitution, ce qui paraît être une théorie valable si l'on prend le terme « substitution » au sens large, c'est-à-dire que l'on considère tous les procédés euphémiques comme la substitution d'une lexie, d'une matrice, ou d'un procédé à un terme tabou, voire l'omission totale de ce même terme tabou. Tournier se concentre sur la négation du contraire, la métaphore, la métonymie, l'emprunt, la périphrase, et la réduction du signifiant. La négation du contraire permet l'euphémisation puisque « une proposition n'est pas l'équivalent inverse de son contraire négativé » ; il cite des exemples comme « il n'est pas maigre » ou *with nothing on*. Ce procédé se rapproche donc de la définition classique de la litote, qui prend pour exemple prototypique la réplique de Chimène à Rodrigue dans *Le Cid*, « Va, je ne te hais point ». Tournier définit respectivement la métaphore et la métonymie comme « le transfert de signifiant et de rapprochement parfois pittoresque de deux « objets différents » et « le déplacement par association d'idées », et nous reviendrons sur ces deux cas ultérieurement. L'emprunt permet d'éviter l'emploi direct d'une lexie taboue, et les emprunts au latin « donnent, en plus, une connotation savante, scientifique, qui « fait passer » plus facilement la notion frappée d'un tabou » ; il cite notamment l'exemple de *human faeces*. La périphrase, qui remplace un mot tabou en en gardant le sens, au moins de manière partielle, est un « moyen commode » pour Tournier ; il cite *virile member*, *male organ*, *copulatory organ* qui remplacent *penis*, ou encore *four-letter word* qui remplace n'importe quelle lexie taboue de quatre lettres. Enfin, il mentionne la réduction du signifiant, qui comprend la troncation (*pro* pour *prostitute* ou *homo* pour *homosexual*), la siglaison (*DT* pour *delirium tremens*, *VD* pour *venereal disease*). Pour conclure, il note que certains de ces procédés peuvent se combiner.

Casas Gómez [2009 : 736] énumère également les procédés euphémiques (« euphemistic processes »), c'est-à-dire les moyens qui permettent la création d'euphémismes :

> From this onomasiological activity carried out by the speaker, which starts, not from the supposedly forbidden term itself, but from the banned object, speakers conceptualise the various forbidden realities in different ways, approaching them, depending on a certain pragmatic situation, in a euphemistic or dysphemistic manner, using a great variety of resources from all linguistic levels, procedures which may involve substitution, alteration, modulation, modification, composition or inversion, combination and even a whole textual description, which result in a reinforced or motivated communication (dysphemistic language or speech) or, on the contrary, an attenuated one (euphemistic language or speech).

Il cite ainsi la substitution, l'altération, la modulation, la modification, la composition, la combinaison et la description. Les processus qu'il mentionne englobent plusieurs matrices lexicogéniques (la substitution peut, à l'instar de ce que Allan et Burridge expliquent, contenir la métaphore, la métonymie, la synecdoque, etc.) et ne fournit que peu d'exemples dans le cadre de cet article.

Allan [2012 : 5-42], dans un article consacré à la créativité liée aux X-phémismes, affirme que les X-phémismes peuvent être créés de deux manières différentes, et que ces deux grands procédés généraux englobent chacun plusieurs sous-catégories qui peuvent se recouper : une lexie taboue peut subir une modification au niveau de la forme (graphiquement, phonologiquement, etc.), ou elle peut subir une modification sémantique (« But overall there are two ways by which X-phemisms are created: formally through remodelling and semantically through figurative language » (Allan [2012 : 6])). Une même lexie taboue peut néanmoins subir une modification au niveau de la forme couplée à une modification sémantique. Il cite onze sous-catégories. La première est la modification grapho-phonologique (*Gosh* pour *God*, *FCUK* pour *Fuck*, etc.) ; la seconde est la contraction, catégorie au sein de laquelle il distingue l'aphérèse (*fore-clipping*, qui implique la disparition d'un ou plusieurs phonèmes en

début de mot, comme dans *Od's life*), l'apocope (*end-clipping*, qui implique la disparition d'un ou plusieurs phonèmes en fin de mot comme dans *Gee*), les acronymes (*acronyms*, comme dans *AIDS*), les sigles (*alphabetisms*, comme dans *LGBTQ*), la quasi-omission (*quasi-omission*, comme dans *F****), les substitutions non lexicales (*non-lexical substitutions*, comme dans *Erm-erm*) et l'omission totale (*full-omissions*). La troisième catégorie est constituée par les X-phémismes de type GENERAL-FOR-SPECIFIC, qui correspondent aux métonymies et aux synecdoques, qu'il ne distingue pas (« The meanings of the terms *metonymy* and *synecdoche* overlap to the extent that there is little point distinguishing them » (Allan [2012 : 12])) ; il cite en guise d'exemple *this guy I'm seeing* pour *regular sexual partner*. La quatrième catégorie comprend les euphémismes de type PART-FOR-WHOLE, comme *powder my nose* pour *go to the lavatory*. La cinquième catégorie s'intitule *upgrades, downgrades, deceptions and obfuscations* et décrit principalement des périphrases, des litotes, ou des hyperboles. La sixième catégorie s'intéresse à la substitution par l'emprunt. La septième se concentre sur les métaphores fondées sur l'apparence pour référer aux parties du corps et aux fonctions corporelles (comme *cauliflower*, *cabbage*, *sword*, ou *cock* pour les organes génitaux), et la huitième sur les métaphores fondées sur la couleur[49] (*black* est utilisé de manière dysphémique pour décrire la couleur de peau, alors que *white* serait positif). La catégorie numéro neuf liste des métaphores liées à un son, qui semblent se rapprocher de l'onomatopée (comme *piss*), alors que la numéro dix décrit les X-phémismes fondés sur les sens de l'odorat, du goût, et du toucher (*perfume* et *flagrance* ont des connotations euphémiques, alors que *odour* a des connotations dysphémiques ; il en va de même pour *rough* et *smooth*) ; la dernière catégorie concerne les jeux de mots (*verbal play*), et s'intéresse à

[49] On peut également citer l'exemple du terme *Lavender linguistics*, qui permet de référer à l'étude du discours *LGBTQ*. La couleur lavande est très souvent associée à la communauté *LGBTQ*, et l'adjectif de couleur *lavender* permet ici l'euphémisation dans *lavender linguistics* par le biais d'une métonymie fondée sur la couleur.

différents procédés allant de la syllepse (un terme qui peut avoir deux interprétations en contexte) à l'allégorie. Cette classification est relativement complète, mais certaines catégories ne paraissent pas entièrement pertinentes : les couleurs listées dans la huitième catégorie ne sauraient pas être qualifiées d'X-phémiques, mais sont plutôt liées à un symbolisme établi dans une culture donnée ; de même, la dixième catégorie propose des lexies qui ont des connotations mélioratives (*fragrance*) ou péjoratives (*odour*) plutôt que d'être véritablement euphémiques ou dysphémiques ; enfin, les métaphores ne semblent pas être classées de manière pertinente, et nous proposerons un classement qui nous semble plus opératoire ultérieurement.

Jamet [2010 : 7-12], dans une étude consacrée aux euphémismes de la mort dans *Six Feet Under*, liste les matrices lexicogéniques de la moins productive à la plus productive. La moins présente est la substitution par des termes techniques, savants, ou empruntés (*technical terms*, *learned words*, *loans words*), suivie par la périphrase (*circumlocution*), l'acronyme (*acronym*), l'effacement ou ellipse (*deletion*), l'hyperonymie (*hyperonymy*), la métonymie (*metonymy*), et enfin, la métaphore (*metaphor*). Le classement adopté dans le cadre de ce travail ne sera pas en fonction du degré de productivité dans la mesure où nous ne conduirons pas d'étude quantitative des différents procédés de création de l'euphémisme afin de nous concentrer sur l'étude de la métaphore. Ainsi adopterons-nous plutôt un classement onomasiologique, en suivant ce que propose Gatambuki [2011 : 5] : « [T]here exists some lexical, grammatical, morphological, semantic, pragmatic and even non-linguistic means of expressing things euphemistically in almost every society ». C'est également ce que propose Crespo Fernández [2006(3) : 110] dans un classement des euphémismes trouvés dans les nécrologies de l'ère victorienne :

Semantic devices		Lexical devices		Morphological devices	
Metaphor	80	Technical terms	12	Acronyms	1
Metonymy	7	Learned words	3		
Generic terms	7	Borrowings	1		
Hyperbole	4				
Circumlocution	3				
Reversal	1				

Table 1. Euphemistic devices in obituaries

Figure 3 : les moyens de création d'euphémismes dans les nécrologies
(Crespo Fernández [2006(3) : 110])

Il distingue les matrices sémantiques, les matrices lexicales et les matrices morphologiques. La nouvelle classification proposée ci-après reprend la classification de Crespo Fernández en l'étoffant afin d'y inclure des éléments omis car absents de son corpus.

1.3.2. Nouvelle proposition de classification

La classification proposée dans cette sous-partie comprend les matrices[50] sémantiques, les matrices lexicales, les matrices morphologiques et morphosyntaxiques, et les matrices paralinguistiques et non linguistiques. Ces matrices comprendront elles-mêmes plusieurs procédés qui peuvent se combiner – ce qui sera d'ailleurs le cas la plupart du temps.

[50] Le terme « matrice » est emprunté à Tournier [2004], mais les catégories ne seront pas les mêmes que dans ses travaux puisqu'elles renvoient ici à tous les procédés qui permettent de créer des euphémismes.

1.3.2.1. **Matrices sémantiques**

Les matrices sémantiques permettent l'émergence d'« un nouveau sens pour une lexie dont le signifiant existait déjà avec un autre signifié » (Sablayrolles [1997 : 24]). Il s'agit donc de substituer une lexie taboue à une lexie qui existe dans la langue mais en lui attribuant de nouveaux sèmes, c'est-à-dire en lui donnant un sens différent – celui de lexie taboue. Il existe six matrices sémantiques principales : la métaphore, les substitutions GENERAL-FOR-SPECIFIC et PART-FOR-WHOLE, la litote, l'hyperbole, la périphrase et l'antithèse.

La première, et la plus productive, est la **métaphore**. La métaphore, qui sera essentiellement traitée dans les deuxième et troisième chapitres, peut être brièvement définie de manière traditionnelle comme une figure d'analogie qui permet de désigner une notion par une autre en lui attribuant certaines de ses caractéristiques. Il s'agit de conceptualiser cette notion en recourant à une autre. On peut, par exemple, conceptualiser la mort ou la maladie en termes de voyage, comme dans la réplique suivante issue de *SFU 2x05* :

(61) FATHER JACK: "We gather to mourn the **passing** of Emily Previn."

La seconde matrice comprend les **substitutions de type GENERAL-FOR-SPECIFIC ou PART-FOR-WHOLE**[51]. Nous préférons ici ces termes à ceux de **métonymie**, **synecdoque** et **hyperonymie**, qui seront également définis plus en détail dans le chapitre deux. Ces substitutions peuvent être brièvement décrites comme des figures de contiguïté qui reposent sur des associations entre la partie et le tout ou le générique et le spécifique. On trouve un exemple de substitution de type PART-FOR-WHOLE dans *GA 1x05*, alors que

[51] Ces deux types de substitutions sont ici regroupés car les définitions des termes « métonymie », « synecdoque » et « hyperonymie » varient grandement d'un linguiste à un autre ; nous aurions également pu faire le choix de les séparer, ce qui amènerait le nombre de matrices sémantiques à sept.

Meredith Grey a la conversation suivante avec sa mère, atteinte d'Alzheimer, et l'infirmière de sa mère :

> **(62)** MEREDITH: "Okay, Mom, we're all here. We have a notary. I need you to focus and I need you to sign these papers. Mom, look at me."
> ELLIS: "It's an emergency surgery. I don't have time for this."
> CARETAKER: "She can't sign anything now. She's **sundowning**. We should have done this earlier in the day."

Le verbe *sundown* et le nom *sundowning* renvoient à un ensemble de symptômes neurologiques et comportementaux qui concernent essentiellement les patients atteints de démence, comme la maladie d'Alzheimer. Ces patients délirent et font généralement preuve d'une agitation et d'une anxiété accrues au moment du coucher du soleil (Glenn [2014]). Le moment de la journée auquel les symptômes se déclenchent fait partie de la définition du syndrome ; *sundowning* est donc créé par substitution de la partie au tout. On trouve également des substitutions de type GENERIC-FOR-SPECIFIC comme dans *SFU 1x03* :

> **(63)** CLAIRE: "Ok, I've had a long day. Oh, David, I ran into your friend, Keith."
> RUTH: "Who's Keith?"
> DAVID: "You met at **Dad's thing**."
> RUTH: "I never met a Keith."

Le substantif hyperonymique *thing* se substitue à *funeral*, ce qui créé un effet euphémique. Ainsi que l'indiquent Allan et Burridge [1991 : 27], les substitutions GENERAL-FOR-SPECIFIC ont tendance à être plus euphémiques que les substitutions de type PART-FOR-WHOLE.

La **litote**, ou **négation du contraire**, permet d'atténuer les traits saillants d'une réalité déplaisante. Dans *GA 3x20*, alors qu'Izzie est prise de nausées, elle ne dit pas « I'm feeling sick » mais :

> **(64)** IZZIE: "I'm not feeling well."

Cela permet de dissimuler en partie l'image mentale des fluides corporels, de laquelle le caractère tabou de cette réalité dépend. En effet, *feel sick* était probablement à

l'origine utilisé comme euphémisme (créé par substitution GENERAL-FOR-SPECIFIC) de *want to throw up / puke* : l'*OED* indique l'existence d'occurrences de *sick* dans le sens « having an inclination to vomit, or being actually in the condition of vomiting » dès le début du XVIIe siècle, alors que le sens « suffering from an ailment » existe depuis le vieil anglais *seoc*[52]. *Feel sick* a été contaminé et a donc perdu de sa force euphémique depuis, puisque le sens restreint s'est lexicalisé et figure également dans le dictionnaire *Merriam-Webster* aujourd'hui. L'image mentale est donc très facilement déclenchée. À l'inverse, *feel well* à la forme négative est un euphémisme dont le sens (que ce soit le sens large ou le sens restreint) n'est pas lexicalisé puisqu'il il ne figure ni dans le *Merriam-Webster* ni dans l'*OED*. L'image mentale n'est donc pas aussi facilement déclenchée, d'autant plus qu'il s'agit de la négation de quelque chose de positif (*well*) et non d'une mention directe de quelque chose de négatif (*sick*).

L'**hyperbole** permet d'exagérer certains traits d'une réalité déplaisante ou taboue, comme la mort, comme dans l'exemple ci-dessous, extrait de *GA 1x03* :

> **(65)** IZZIE: "Okay, well, I know you probably can't hear me, and you're feeling this **big push to go towards the light, where everything is all haloes and all-you-can-eat buffets and stuff**. And I mean, sharing your organs is really great and all, but I think you have a family."

Le procédé repose sur une métaphore qui permet de conceptualiser la mort comme la vie ; mais cette métaphore est exagérée grâce à l'utilisation de termes qui expriment la grande quantité ou la totalité comme *big*, *all*, ou *everything*, et grâce à la composition de la lexie *all-you-can-eat-buffets*, qui est humoristique dans le contexte de la mort. Ainsi, l'hyperbole permet ici de pousser la métaphore à son extrême, et ainsi de la tourner en ridicule et d'apporter une note comique.

---

[52] D'après le dictionnaire étymologique *Etymonline*, *seoc* en vieil anglais avait pour sens « *ill, diseased, feeble, weak; corrupt; sad, troubled, deeply affected* ». Le sens « *unwell* » était le seul attesté jusqu'à ce que le sens restreint « *having an inclination to vomit, affected with nausea* » apparaisse dans les années 1610.

La **périphrase**, ou **circonlocution**, qui permet de remplacer une lexie (généralement une lexie simple) par une locution plus longue tout en en conservant le sens, est également présente dans l'exemple ci-dessus : « where everything is all haloes and all-you-can-eat buffets and stuff » désigne *Heaven*. On en trouve également dans *SFU 1x01* pour désigner la même réalité :

> **(66)** CHATTY MOURNER: "I am sorry about your father, but he's in **a much better place** now."
> NATE: "You are so right about that."

Dans ce cas, la périphrase est également fondée sur une métaphore, celle du voyage, mais elle a une visée euphémique. Certaines périphrases ne reposent pas sur une métaphore, comme cet exemple tiré de *SFU 1x01*, dans lequel *death-care facilities* est une périphrase pour *funerarium* :

> **(67)** GILARDI: "I'm from Kroehner Service International. I'd like to talk to you about joining our family of **death-care facilities**."

L'**antithèse** se combine souvent avec la métaphore lorsqu'elle permet de créer un X-phémisme ; c'est le cas dans *SFU 1x05* :

> **(68)** POWERFUL: "Merciful Jesus, please bring rest and peace to our fallen brother, son, friend, Manuel Paco Bolin. May **he live with you forever in your light and truth,** Almighty Father. Amen."

Ici, la conceptualisation de la mort comme une vie éternelle relève de la métaphorisation ; néanmoins, il y a aussi une antithèse qui permet l'euphémisation puisque la mort est l'inverse de la vie.

1.3.2.2. **Matrices lexicales**

Les matrices lexicales permettent d'introduire dans le discours ou dans la langue cible un signifiant qui n'existait pas auparavant, contrairement aux matrices sémantiques qui permettent d'utiliser un signifiant déjà existant, mais avec un signifié

différent ; ces lexies sont généralement empruntées au latin ou au français, ce qui permet de créer une distance, ainsi que l'indique Jamet [2010 : 8] :

> One of the lexical devices to generate euphemisms is to resort to technical terms, learned and loan words; the words are generally borrowed from Latin or French, two languages perceived as more abstract, and which allow the creation of a distance between the signifier and reality.

Il y a donc quatre matrices qui se recoupent bien souvent : l'utilisation de termes techniques ou spécialisés, l'utilisation de mots savants, le recours à l'emprunt et le recours à l'alternance codique.

Les **termes techniques ou spécialisés**[53], par exemple issus du *funeralese* ou du *medicalese*, sont également X-phémiques en fonction du contexte dans lequel ils sont utilisés. Ils sont purement orthophémiques quand ils sont utilisés entre spécialistes dans la mesure où ils sont souvent nécessaires aux médecins pour se comprendre de manière précise. Ceci est illustré de manière fréquente dans *House*, *M.D.*, comme dans cet exemple de *House 2x16* :

> **(69)** FOREMAN: "The **LP** and **PCRs** ruled out **Polio** and **West Nile**. We think it's **Guillain-Barre**."

Ils sont souvent perçus comme des dysphémismes par les patients qui n'en comprennent pas le sens.

L'utilisation de **mots savants** diffère quelque peu de l'utilisation de termes techniques ou spécialisés ; en effet, ces termes n'appartiennent pas à un jargon spécialisé, mais sont empruntés au français ou au latin dans une visée purement euphémique, afin de créer une distance, alors qu'un autre terme permettait déjà de désigner cette réalité dans la langue cible. On note, par exemple, l'utilisation de *inter* à la place de *bury* dans *SFU 4x10* :

[53] Voir section 1.2.3.2.

(70) STAN: "Now, I could be wrong, but the ashes that we **interred**… I think they're not Lisa's."

L'**emprunt** (Tournier [2004 : 169-177]) est un processus qui consiste en l'incorporation totale d'un mot d'une langue source dans une langue cible, et peut également être une matrice lexicogénique pour la création d'euphémismes. Une fois intégré dans la langue cible, le mot sera dit « emprunté » s'il rentre dans le dictionnaire. Seuls les emprunts qui ont déjà un équivalent dans la langue cible semblent pouvoir avoir une portée euphémique : les emprunts qui n'ont pas d'équivalents sont des emprunts forcés et n'ont donc aucune raison d'avoir une portée euphémique dans la mesure où ils ne servent qu'à combler un vide lexical, à moins d'être empruntés au latin ou au grec afin de former des termes techniques ou savants comme nous l'avons expliqué ci-dessus. Il s'agira souvent de **xénismes**, c'est-à-dire de lexies qui peuvent être répertoriées dans le dictionnaire de la langue cible, mais qui sont encore perçues comme étrangères par les locuteurs natifs car elles ne sont pas entièrement assimilées graphiquement et phonologiquement (Tournier [2004 : 174-175]). Dans *GA 7x09*, Alex et Meredith ont la conversation suivante :

(71) ALEX: "Can you believe we called an entire O.R. team and they came?"
MEREDITH: "Amazing."
ALEX: "We've got balls. Clamp."
MEREDITH: "You've got balls, I've got **cojones**."
ALEX: "You know those are balls, right?"

Meredith emploie *cojones* dans le sens de *courage* (qui est d'ailleurs le premier sens donné à *cojones* dans le *Merriam-Webster Dictionary*). Elle l'emploie donc dans une visée euphémique et dans un sens figuré, en l'opposant à *balls*. Ce substantif est un emprunt en anglais américain dans la mesure où il est entré dans le dictionnaire, mais il est toujours perçu comme un terme étranger par les locuteurs natifs car il n'est pas assimilé graphiquement et phonologiquement parlant.

L'**alternance codique**, que Gardner-Chloros [2009] définit comme une alternance entre deux langues, deux dialectes, ou deux registres de la même langue, et que Gumperz [1982 : 56] définit comme la juxtaposition dans le même discours ou énoncé de deux systèmes de langues ou de deux sous-systèmes, se distingue de l'emprunt par une caractéristique principale : elle concerne des mots qui sont utilisés en discours mais qui ne sont pas rentrés dans le lexique d'une langue et dans le dictionnaire. On trouve l'exemple suivant[54] dans *HIMYM 3x01* :

> **(72)** ROBIN: "Wow. Gael, you're peeing while I'm in the shower. Okay. Okay, old Robin would have been like, dude, **ocupado**. But now, you know what, I'm cool with it. Pee it up. In fact, when you're done, why won't you come in here and join me?"

La situation dans laquelle cet énoncé apparaît est taboue dans la société car les fluides corporels sont tabous et doivent rester dans la sphère privée ; Robin parle ici à son petit ami argentin, et l'utilisation du mot espagnol *ocupado* lui permet d'insister et de s'assurer que Gael comprenne bien son propos. *Ocupado* n'est cependant pas clairement X-phémique, et n'est pas vraiment une occurrence d'alternance codique dans la mesure où l'on ne sait pas si Robin est bilingue et où il est possible que Robin rapporte simplement les paroles qu'elle a prononcées plus tôt. Il n'y a donc pas d'exemple clair d'alternance codique X-phémique dans le corpus, et ceci peut principalement s'expliquer par le fait que pour qu'il y ait véritablement alternance codique, il faut que les deux interlocuteurs soient bilingues ou tout au moins maîtrisent bien les deux langues ; cette situation ne se présente *a priori* pas dans le corpus. Un exemple proche se trouve dans *HIMYM 8x01*, lorsque le fiancé de Victoria, Karl, qui est allemand, tient le discours suivant :

> **(73)** KARL: "It is something that happens instantaneously. It courses through you like the water of a river after a storm… filling you and emptying you all at once. You

[54] Cette occurrence *ressemble* à de l'alternance codique mais n'en est pas réellement.

> feel it through your body, in your hands, in your heart, in your stomach, in your skin. Of course, you feel it in your ***Schlauchmachendejungen***."

Ce substantif n'existe pas en allemand, mais il semble être composé de *Schlauch* (« tube »), *machen-de* (forme passive de « faire ») et de *Jungen* (« garçons »). Ainsi, il pourrait signifier *penis*, ce qui en ferait un euphémisme par alternance codique, bien que le substantif n'existe pas en allemand, ce qui participe également de l'humour. Il se rapprocherait donc de ce que Crystal [2003 : 132] appelle les *nonce words* :

> A nonce word (from the 16th-century phrase for the nonce, meaning 'for the once') is a lexeme created for temporary use, to solve an immediate problem of communication. Someone attempting to describe the excess of water on a road after a storm was heard to call it a *fluddle* – she meant something bigger than a puddle but smaller than a flood. The newborn lexeme was forgotten (except by a passing linguist) almost as soon as it was spoken. It was obvious from the jocularly apologetic way in which the person spoke that she did not consider *fluddle* to be a 'proper' word at all. There was no intention to propose it for inclusion in a dictionary. As far as she was concerned, it was simply that there seemed to be no word in the language for what she wanted to say, so she made one up, for the nonce. In everyday conversation, people create nonce words like this all the time.

Un *nonce word*, que l'on pourrait traduire par « un néologisme à usage unique », permet de résoudre un problème de communication immédiat. Le substantif *Schlauchmachendejungen* est bien un néologisme à usage unique qui évite l'utilisation d'un nom tabou grâce à l'alternance codique. Les lexies issues de l'alternance codique peuvent être des **néologismes lexicaux**[55], qui seront définis ici comme des lexies dont l'utilisation est attestée dans la langue cible (et ce dès la première occurrence) mais qui ne se lexicaliseront peut-être jamais et qui pourraient tomber en désuétude. Pruvost et Sablayrolles [2003 : 116], après avoir souligné le fait que « le néologisme représente un concept difficile à cerner » [2003 : 3], affirment ceci : « L'entrée dans un dictionnaire

[55] Nous sommes consciente de l'existence d'un débat autour de la définition du terme « néologisme », et notamment autour de la durée de vie d'un néologisme, mais nous avons choisi la définition de Pruvost et Sablayrolles car elle nous paraît être la plus convaincante. Sablayrolles est notamment l'un des fondateurs, avec Humbley, de la revue *Neologica*, qui a été créée en 2007, et qui est consacrée à la néologie.

[vaut] reconnaissance officielle d'existence en même temps que s'y enterre le néologisme ». Une lexie issue de l'alternance codique sera considérée comme un néologisme lexical jusqu'à ce qu'elle entre dans le dictionnaire et qu'elle devienne un emprunt.

1.3.2.3. **Matrices morphologiques, morphosyntaxiques et morpho-phoniques**[56]

Les matrices morphologiques et morpho-phoniques permettent la création d'X-phémismes par modification de la morphologie, de la graphie, ou des phonèmes d'une lexie existant dans la langue. On distingue la troncation, les acronymes, les sigles, les mots-valises, la composition, la quasi-omission, la modification grapho-phonologique et la réduplication.

La **troncation** comprend l'**apocope** (ou troncation postérieure), l'**aphérèse** (ou troncation antérieure), et la **troncation double** (qui est à la fois antérieure et postérieure). Elle relève à la fois de l'X-phémisation et de l'économie langagière dans la mesure où elle réduit le coût articulatoire (Tournier [2004 : 162]). La troncation double se retrouve par exemple dans le nom *flu* pour *influenza*, qui est totalement lexicalisé, et dans lequel le début du mot, *in-*, est tronqué par aphérèse, et la fin du mot, *-enza*, est tronqué par apocope.

Les **acronymes** sont des lexies formées par les lettres du début de chaque mot d'une expression – et parfois de lettres intermédiaires – que l'on prononce comme un mot car elles ressemblent à un modèle morpho-phonique existant (Tournier [2004 : 165]) ; elles servent également l'X-phémisation et l'économie langagière. On en a un exemple dans *House 2x07* :

(74) HOUSE: "It means you're **HIV** positive, you've progressed to full-blown **AIDS**."

[56] Ce terme est emprunté à Tournier [2004].

AIDS est un acronyme qui remplace *acquired immune deficiency syndrome* ; en revanche, *HIV*, qui remplace *human immunodeficiency virus*, est un **sigle** : il est formé de la même manière qu'un acronyme, mais toutes les lettres sont prononcées séparément. Ainsi, *AIDS* est prononcé /)eqdz/, alors que *HIV* est prononcé /(eqtHaq)vi:/. Le sigle *OD*, qui désigne une overdose, est également fréquent dans le corpus, notamment dans *House, M.D.*, *Grey's Anatomy*, et *Six Feet Under*. Il en va de même pour le sigle *OB/GYN*, qui remplace la locution *obstetrics and gynecology* comme dans *GA 2x24* :

> **(75)** ADDISON: "Dr. Karev, there you are. You're supposed to be up on **OB/GYN** rounding on my patients."

Le N_1 et le N_2 sont tronqués par apocope et la lexie est prononcée comme un sigle (/(oʊbi:(dGi:waq)en/).

La **composition** est une matrice lexicogénique qui permet de créer une lexie sous la forme N_2(-)N_1 grâce à la juxtaposition d'un N_1 et d'un N_2 ; Tournier [2004 : 73] rappelle que pour qu'il y ait composition, il faut qu'une lexie soit composée d'au moins deux éléments autonomes, c'est-à-dire de deux lexèmes, définis comme les plus petites unités de sens appartenant au lexique et pouvant être utilisées seules. Dans *HIMYM 1x02*, on a l'exemple suivant :

> **(76)** BARNEY: "That foxy young thing you were chatting up, take her up to the roof and have sex with her! Crazy **monkey-style**."

« Monkey-style » est créé à partir du N_1 *style* et du N_2 *monkey*, et il s'agit d'une création X-phémique qui repose sur une analogie entre les relations sexuelles humaines et la reproduction des singes. D'après le dictionnaire en ligne *Urban Dictionary*, ce mot composé peut prendre plusieurs sens ; deux d'entre eux nous semblent probables dans ce contexte : « Rubbing ones genitals in a quick exciting fashion to fruition like a Rhesus

monkey » ou « The act of sex while one or both participants hangs from an object such as a pipe ».

Les **mots-valises**, que Tournier [2004 : 96] appelle « amalgames », ou *blends* en anglais, sont des mots formés par la fusion de deux termes qui « ne sont pas juxtaposés mais « télescopés », c'est-à-dire emboîtés l'un dans l'autre » ; au moins un de ces deux termes sera tronqué. Dans *SATC 2x19*, on trouve :

(77) CARRIE (voix *off*): "It all seemed so familiar. She was having a **deja-fuck**."

La lexie *deja-vu* en anglais est un emprunt direct du composé français qui est tronqué et qui forme un mot-valise avec le terme *fuck*. Il ne s'agit pas d'un composé car **deja* n'est pas une lexie autonome en anglais. Dans *HIMYM 2x03*, Barney organise un festival qu'il appelle « *Bangtoberfest* » et qui lui permet de trouver des partenaires sexuelles ; il s'agit d'un mot valise peu euphémique composé de *bang* et de *Oktoberfest*, un emprunt à l'allemand qui est tronqué par aphérèse. Dans *HIMYM 8x04*, Barney invente le *broller*, une poussette équipée d'une caméra, ce qui lui permet de filmer le décolleté des jeunes femmes qui se penchent sur la poussette. Le substantif est un mot-valise formé à partir de *bro* (qui est d'ailleurs une troncation par apocope de *brother*) et de *stroller*, qui est tronqué par aphérèse.

La **quasi-omission**, comme *F**** qui remplace *fuck*, peut également être un procédé euphémique ; néanmoins, il n'y a pas d'exemples dans le corpus dans la mesure où il s'agit d'un procédé graphique et que le corpus est oral et visuel. La quasi-omission peut également prendre la forme d'une omission d'une partie de l'énoncé, ainsi que le fait remarquer Jamet [2009 : 8] ; on en trouve un exemple dans *SFU 2x11*, où « of bodies » est omis :

(78) DAVID: "I did a pickup ∅ this morning."

Dans ce cas, il s'agit plus d'un procédé morpho-syntaxique que d'un procédé morphologique.

Il existe également des procédés qui se trouvent à mi-chemin entre la morphologie et la phonologie : la **modification grapho-phonologique** (*Gosh* pour *God*, *FCUK* pour *Fuck*, etc.) permet de remplacer certains phonèmes d'un mot à des fins euphémiques ; il y a deux exemples de ce procédé dans *HIMYM 2x19*, épisode dans lequel Ted utilise *grinch* (probablement à la place de *bitch*) et *fudge* (à la place de *fuck*) ; notons que contrairement aux exemples précédemment cités, les mots employés ici sont des mots phonétiquement proches qui existent dans la langue. Dans *HIMYM 8x03*, Lily insulte Barney devant son fils Marvin et dit avec une visée euphémique :

(79) LILY: "You son of a **itch-B**."

Le dernier procédé de cette catégorie est le **jeu phonétique et rythmique**, que l'on trouve par exemple dans *HIMYM 3x01*, épisode dans lequel Ted se fait faire un tatouage en forme de papillon dans le bas du dos et qui est appelé durant l'épisode *tramp stamp* : l'utilisation du substantif dysphémique *tramp* couplée aux allitérations confère une connotation humoristique à la lexie.

1.3.2.4. **Matrices paralinguistiques et non linguistiques**

L'omission totale est probablement le procédé le plus euphémique qui soit dans la mesure où il consiste en l'omission de la lexie taboue sans qu'elle ne soit remplacée ; c'est le cas dans *SFU 1x11* :

(80) DAVID: "What did you have in mind for your son's…"

Il omet le substantif *burial* ou *funeral*. Jamet [2009 : 8] fait remarquer à ce sujet :

> As Brenda says in Season 1, Episode 9, when you lose a husband or a wife, you're a widow or a widower; when you lose your parents, you're an orphan, but what are you called when you lose a child? The reality is so frightening that no word exists.

Un mot qui relève d'une réalité trop taboue pour être mentionnée peut ne pas exister ou être omis. Un phénomène proche de l'omission est la substitution non lexicale, où la lexie taboue est remplacée par un geste ou par une interjection comme *erm* ou *mmh* (ils sont appelés *gap fillers* en anglais ; ils ont donc pour fonction de remplir un vide lexical). C'est le cas dans l'exemple de *GA 1x09* cité précédemment, où George utilise *hum* et un geste du doigt et de la tête à la place du terme *penis*, qu'Alex n'a pas de mal à utiliser :

> **(20)** GEORGE: "I seem to be having this skin thing going on, like a rash, really. And I think I know what it is, but I can't get close enough to tell for sure."
> ALEX: "Let's see it."
> GEORGE: "It's kinda… Located in a, **hum, you know…**"
> ALEX: "You're a doctor, George. It's called a penis. You have a rash on your penis?"

L'utilisation de la périphrase et celle de l'interjection *hum* sont révélatrices de sa gêne et son désir d'euphémisation.

La **modulation**[57], terme qui est ici employé pour renvoyer au recours à des commentaires métadiscursifs qui permettent de signifier à son interlocuteur que l'on est conscient du caractère dysphémique d'un énoncé, peut également occuper une fonction euphémique ; c'est le cas dans cet exemple de *HIMYM 8x01* cité un peu plus haut, lorsque le fiancé de Victoria, Karl, termine son monologue ainsi :

> **(73)** KARL: "It is something that happens instantaneously. It courses through you like the water of a river after a storm… filling you and emptying you all at once. You feel it through your body, in your hands, in your heart, in your stomach, in your skin. Of course, you feel it in your *Schlauchmachendejungen*. **Pardon my French**."

Pardon my French permet à Karl de montrer qu'il est conscient du caractère dysphémique de l'emploi du substantif *Schlauchmachendejungen* ; l'emploi de cette locution est également humoristique dans la mesure où Karl emploie un mot allemand dans une phrase en anglais et finit par mentionner le français (bien que la locution

[57] Le terme « modulation » a de nombreuses acceptions, ne serait-ce que dans le domaine de la linguistique et de la traductologie. Voir par exemple Culioli [1999], Vinay et Dalbernet [1958 : 233-240], ou Chuquet et Paillard [1987 : 26-39].

Pardon my French soit toujours utilisée pour s'excuser d'avoir utilisé une lexie dysphémique ou offensante en prétendant qu'elle appartient à une langue étrangère).

La **métaphore visuelle** peut également être un moyen d'expression X-phémique ; c'est le cas dans le générique de *Six Feet Under* où de nombreux éléments renvoient de manière euphémique à la mort. De même, la **métaphore sonore** peut participer de l'euphémisation : dans *HIMYM 5x06*, le bruit des rapports sexuels des voisins des protagonistes est remplacé par des sons de cornemuse. Nous ne reviendrons que brièvement sur ces métaphores ainsi que sur les **métaphores multimodales**, que Koller [2009 : 46] définit ainsi : « Multimodal metaphor, on the other hand, is constituted by a mapping, or blending, of domains from different modes, e.g. visual and verbal, or visual and acoustic ». Il s'agit donc d'une combinaison de plusieurs types de métaphores (verbales, visuelles, etc.).

Enfin, la **prosodie**, qui peut inclure le rythme, l'intonation, les allongements vocaliques, le ton, etc. peut également participer de l'X-phémisation d'un énoncé. Nous ne détaillerons pas ce point dans la mesure où il s'agit d'un sujet aussi vaste que complexe qui n'est pas l'objet de cette étude, mais notons que des traits prosodiques comme une pause (comme dans la réplique de George dans l'exemple (20) ci-dessus) peuvent participer de l'euphémisation, ou qu'un allongement vocalique dans une insulte peut participer du caractère dysphémique de cette insulte.

1.3.2.5. **Tableau récapitulatif**

Le tableau ci-après présente les matrices sémantiques, les matrices lexicales, les matrices morphologiques, morphosyntaxiques et morpho-phoniques, et les matrices paralinguistiques et non linguistiques :

Matrices sémantiques	**Matrices lexicales**	**Matrices morphologiques, morphosyntaxiques et morpho-phoniques**	**Matrices paralinguistiques et non linguistiques**
Métaphore	Termes techniques ou spécialisés	Troncation	Omission totale
Substitutions GENERAL-FOR-SPECIFIC ou PART-FOR-WHOLE	Mots savants	Acronymes	Modulation
Litote	Emprunt	Sigles	Métaphore visuelle
Périphrase	Alternance codique	Mots-valises	Métaphore sonore
Hyperbole		Composition	Prosodie
Antithèse		Quasi-omission	
		Modification grapho-phonologique	
		Jeu phonétique et rythmique	

Figure 4 : Tableau récapitulatif des matrices pour la création d'X-phémismes

Cette classification permet de répertorier les différentes matrices qui permettent la création d'X-phémismes, mais elle a le défaut de les compartimenter de manière stricte alors que bien souvent, les matrices se combinent. Il est néanmoins difficile de déterminer quelles matrices peuvent se combiner dans la mesure où il semble difficile de dégager une ou plusieurs règles. Dans *HIMYM 3x01*, Barney dit : « Female acrobats from Montreal. Super flexible. We're going to get "Cirque de So-Laid". What up? ». On a ici un emprunt du nom propre *Cirque du Soleil*, mais cette expression est défigée grâce au composé *So-Laid* qui remplace *Soleil*. On a un jeu phonétique puisque les deux lexies sont très proches phonétiquement. Dans *HIMYM 2x03*, on trouve la conversation suivante :

> **(81)** BARNEY: "I know. Can you believe your dad **rack-jacked** me like that?"
> TED: "My dad made out with Wendy the waitress? He cheated on my mom? No, that's impossible."

Il s'agit d'un composé de *rack* et *jack* formé sur le modèle de *carjack*. Il y a également un jeu phonétique puisque les phonèmes initiaux de *car* et *rack* sont inversés. La classification établie ci-dessus a donc des limites.

Les matrices présentées ci-dessus permettent toutes la création d'X-phémismes, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, elles permettent d'éviter la mention de la lexie taboue, que ce soit en l'omettant, en la modifiant, ou en la remplaçant. Les lexies taboues sont contaminées par la réalité qu'elles représentent ; utiliser une lexie qui ne renvoie pas directement à cette réalité permet ainsi de contourner le tabou. Néanmoins, cela peut aussi bien mener à des énoncés euphémiques qu'à des énoncés dysphémiques, dans la mesure où la lexie taboue peut-être remplacée par une lexie qui permet de dissimuler une réalité déplaisante ou, au contraire, par une lexie encore plus taboue. Ainsi, ces matrices permettent de « réinventer la réalité » (Jamet [2010]). C'est notamment le cas de la métaphore, qui permet de placer le tabou dans une réalité alternative et, ainsi, d'en atténuer ou d'en souligner les traits les plus saillants ; il s'agit de modifier la représentation que l'on se fait du tabou. L'utilisation de termes techniques ou spécialisés permet de placer le tabou dans le domaine de la science plutôt que dans un domaine tabou. Les matrices peuvent permettre l'euphémisation en créant une distance par rapport au sujet tabou ; c'est le cas de l'alternance codique ou de l'emprunt, qui puisent dans le lexique d'une autre langue et donnent ainsi une « coloration étrangère » au tabou. À l'inverse, les matrices peuvent également permettre la dysphémisation en insistant sur la saillance de certains traits du tabou ou sur le lien entre la lexie et la réalité à laquelle elle renvoie. Ainsi, les substitutions de type GENERAL-FOR-SPECIFIC ont plutôt tendance à être euphémiques, car l'on se distancie du sujet tabou, alors que les substitutions de type PART-FOR-WHOLE ont plutôt tendance à être dysphémiques, car l'attention est ainsi portée sur des caractéristiques particulières

du domaine tabou. Les euphémismes deviennent des dysphémismes car avec l'usage, ils sont associés à la réalité du tabou, qui finit par les contaminer.

1.4. Bilan

L'objectif de ce premier chapitre était de déterminer de quelle(s) manière(s) les locuteurs parlent généralement de sujets tabous.

Dans un premier temps, nous avons défini la notion de « tabou » et sommes arrivée à la conclusion qu'un tabou linguistique était un mot ou un groupe de mots renvoyant à des objets, concepts ou actions considérés tabous dans une société donnée à un moment donné. Nous avons également affirmé que les tabous étaient étroitement liés à la société dans laquelle ils se développaient et aux comportements individuels, et plus particulièrement au désir de protection de la *face*, qui relève de la théorie de la politesse. La notion d'« X-phémisme » a été définie comme englobant les notions d'« euphémisme », de « dysphémisme », d'« orthophémisme », d'« euphémisme dysphémique » et de « dysphémisme euphémique ». Les X-phémismes permettent de faire référence à un domaine tabou, mais leur statut dépend toujours de l'intention du locuteur et de l'interprétation de l'interlocuteur. Par ailleurs, les euphémismes s'usent avec le temps et ont constamment besoin d'être remplacés.

Dans un deuxième temps, nous avons expliqué que les domaines tabous retenus dans le cadre de ce travail étaient la mort, la maladie et le sexe, et ce pour trois raisons principales : ils ont tous les trois une origine biblique et/ou superstitieuse, ils sont tous les trois étroitement liés au corps humain, et ce sont des tabous relativement universels et intemporels. Ces trois domaines ont été étudiés plus en détail. Le domaine du sexe connaît un affaiblissement du tabou, bien que les relations sexuelles à but non procréatif restent les plus durement frappées par l'interdiction linguistique. Le domaine de la

maladie est particulièrement tabou lorsqu'il s'agit de parler de maladies sexuellement transmissibles ou de maladies incurables qui peuvent entraîner la mort. Enfin, la mort semble être le plus fort des tabous aux XXe et XXIe siècles. La mention de ces trois domaines se fait bien souvent par le biais d'X-phémismes.

Enfin, dans un troisième temps, nous avons proposé une classification des procédés de création d'X-phémismes, en distinguant les matrices sémantiques, les matrices lexicales, les matrices morphologiques, morphosyntaxiques, et morpho-phoniques, et les matrices paralinguistiques et non linguistiques. Nous avons distingué plusieurs procédés d'X-phémisation au sein de ces grandes matrices. Les lexies qui en résultent permettent de se distancier ou de se rapprocher de la réalité taboue à laquelle la lexie renvoie, et ainsi de présenter une nouvelle représentation d'une réalité taboue. Le procédé le plus productif pour la création d'X-phémisme reste la métaphore, qui est l'objet d'étude du deuxième chapitre.

CHAPITRE 2 : MÉTAPHORE CONCEPTUELLE ET SUJET TABOU

L'objectif de ce second chapitre est avant tout de définir le cadre théorique que nous utiliserons dans le troisième chapitre pour mener à bien l'analyse des métaphores du corpus. Dans un premier temps, nous revenons sur les définitions traditionnelles du langage figuré et de la métaphore. Dans un deuxième temps, nous nous concentrons sur la théorie de la métaphore conceptuelle (*CMT*), théorie que nous utiliserons dans le troisième chapitre. Nous revenons sur les fondements de cette théorie et en expliquons les différents développements en la mettant en lien avec les sujets tabous. Il ne s'agit pas de proposer une évolution de ce modèle, mais simplement d'en exposer les différentes facettes afin de définir quels outils nous permettront de mener à bien notre analyse. Enfin, dans une troisième partie, nous revenons sur les différentes études qui ont été menées sur la métaphore, la cognition, et les sujets tabous ; il ne s'agit pas de dresser une liste exhaustive de toutes les études qui ont été effectuées sur le sujet, mais de dégager les grandes tendances et les conclusions afin d'établir une base théorique pour la suite de notre analyse.

2.1. La création d'X-phémismes par le langage figuré et la métaphore

Crespo Fernández [2011 : 54] souligne le lien étroit qui existe entre la métaphore et le langage figuré d'une part, et les tabous d'autre part :

> Given that metaphorization stands out as one of the most prolific devices of lexical generation, it is hardly surprising that speakers turn to figurative language as a means of coping with taboo topics. Metaphor thus plays a crucial role in the way we manage forbidden concepts and manipulate the taboo referent, insofar as it is at the

> user's disposal to model the distasteful concept and present it without its pejorative overtones or, by contrast, with an intensification of its most unacceptable conceptual traits. In this regard, metaphor stands out as a major device in structuring euphemism and dysphemism conceptually and therefore contributes to lexical variation in the different taboo areas in a decisive way.

La métaphore et le langage figuré permettent de mentionner les sujets tabous en cachant ou en dévoilant les traits distinctifs qui les rendent particulièrement tabous. Il convient donc en premier lieu d'expliquer ce qui différencie le langage figuré du langage littéral.

2.1.1. Langage littéral et langage figuré

D'après Katz [1998 : 24], il est assez difficile de différencier le langage littéral du langage figuré ; certaines caractéristiques semblent pouvoir être attribuées aux cas prototypiques de ces deux emplois, mais il reste une zone de flou dans laquelle se trouvent de nombreux cas limites – pour ne pas dire la majorité des cas. Considérons l'emploi de *seizure* dans la réplique suivante, issue de *House 1x01* :

> **(82)** WILSON: "29-year-old female, first **seizure** one month ago, lost the ability to speak. Babbled like a baby. Present deterioration of mental status."

Ici, le substantif *seizure* renvoie à une attaque soudaine ressemblant à une crise d'épilepsie. Étymologiquement, le substantif permettait uniquement de décrire la préhension ou la saisie, et a acquis ce nouveau sens grâce à un emploi figuré. Aujourd'hui, cet emploi est pleinement accepté et lexicalisé, et les locuteurs ne sont probablement pas conscients de sa dimension figurée, tout comme un locuteur français ne pense pas employer une métaphore en utilisant le terme *attaque*[58]. Il est très difficile de décider si ce genre de cas relève du langage figuré ou du langage littéral. Il existe donc un continuum entre ces deux types d'emplois, ainsi que l'indique Goatly [1997 : 8].

[58] Il s'agit d'une évolution du degré de figement. Nous y reviendrons ultérieurement.

Il est tout de même possible de relever quelques caractéristiques permettant de les différencier. Traditionnellement, le sens littéral est décrit comme un sens qui renvoie à quelque chose de plus concret, alors que le sens figuré est décrit comme un sens qui renvoie à quelque chose de plus abstrait (Kövecses [2006 : 181]). C'est également ce qu'affirment Knowles et Moon [2006 : 6-7] :

> In the simplest cases, a word's literal meanings refer to a concrete entity – something with physical existence in the world – and its non-literal meanings refer to something abstract, or to abstract qualities.
> So the literal meaning is the most basic and physical meaning: the meaning that is most likely to occur to us if we are asked to explain what the word means, out of context. The literal meaning is also typically the earliest historically: metaphor is a historical (or diachronic) process.

Ceci permet de distinguer l'emploi figuré de l'emploi littéral dans certains cas, mais pas toujours. Il est vrai que l'emploi littéral est le premier en diachronie, et qu'il renvoie généralement à un élément qui peut être décrit comme plus concret que celui de l'emploi figuré. Knowles et Moon affirment également que le sens littéral est celui qui vient à l'esprit des locuteurs lorsqu'on leur demande d'expliquer le sens d'un mot. Cela est peut-être vrai dans la plupart des cas, mais pas en ce qui concerne les lexies taboues. En effet, si on demande à un locuteur anglophone d'expliquer le sens du substantif *cock*, il donnera le synonyme *penis* avant de donner *rooster*. Allan et Burridge [2006 : 243] affirment que ce phénomène est généralisé et concerne toutes les lexies taboues : « Taboos in the lexicon perpetually generate this sort of narrowing and deterioration of meaning ». Par ailleurs, le sens figuré de *cock* ne renvoie pas à un élément plus abstrait que le sens littéral. Ces critères ne semblent donc pas être les plus pertinents pour distinguer le sens figuré du sens littéral dans une étude sur les sujets tabous.

Dancygier et Sweetser [2014 : 4] proposent les définitions suivantes :

> We might say that **figurative** means that a usage is motivated by a metaphoric or metonymic relationship to some other usage, a usage which might be labeled as *literal*. And 'literal' does not mean 'everyday, normal usage', but 'a meaning which is not dependent on a figurative extension of another meaning.' […] Of course metaphor and metonymy are not the only motivations for figurative usage. In this context, we might say that **polysemy** – the relationship between multiple related conventional meanings of a single word – is often figurative in nature.

Cette distinction entre langage figuré et langage littéral nous paraît plus pertinente, et c'est celle que nous retiendrons. Dancygier et Sweetser [2014 : 8] ajoutent : « Figurative language usages appear to be pervasive in all languages – and the reason is apparently that they reflect patterns of human cognition ». Si le langage figuré relève en partie de la cognition humaine, il ne dépend pas de processus particuliers au niveau de la compréhension de tels énoncés, contrairement à ce qu'affirment les études traditionnelles menées sur ce sujet (Gibbs [1994 : 80]) :

> The most significant assumption of the traditional view of figurative language is that such language requires special cognitive processes to be understood. Whereas literal language can be understood via normal cognitive mechanisms, listeners must recognize the deviant nature of a figurative utterance before determining its nonliteral meaning.

Nombre d'expériences ont en effet démontré que les locuteurs ne mettaient pas plus de temps à comprendre les énoncés figurés que les énoncés littéraux (Gibbs [1994 : 100]). C'est également ce qu'affirme Turner [1998 : 61] :

> "Literal" and "figurative" are labels that serve as efficient shorthand announcements of our integrated reactions to the products of thought and language; they do not refer to fundamentally different cognitive operations.

Il existe plusieurs types de langages figurés ; le plus productif d'entre eux, qui est aussi l'objet d'étude de cette thèse de doctorat, est la métaphore.

2.1.2. La métaphore dans les études traditionnelles

L'objectif de cette brève sous-partie est de donner quelques définitions relatives à la métaphore dans les études traditionnelles. Le terme *métaphore* vient du grec "transfert" de *metá-* (idée de changement) et *-phor* (du verbe grec *phérein* 'to carry, to bear') (Knowles et Moon [2006 : 66]). Ainsi que l'indique Punter [2007 : 11], Aristote a été le premier à définir le concept de « métaphore » :

> Aristotle further defines metaphor as 'giving the thing a name that belongs to something else; the transference being either from genus to species, or from species to genus, or from species to species, or on grounds of analogy.' (Aristotle 1909: 63)

La métaphore est une **figure d'analogie**, ou de ressemblance, pour reprendre le terme de Tournier [2004 : 137]. C'est également ce qu'affirment Knowles and Moon [2006 : 3] en associant la métaphore à un langage non littéral :

> When we talk about metaphor, we mean the use of language to refer to something other than what it originally applied to, or what it 'literally' means, in order to suggest some resemblance or make a connection between two things.

Aristote affirme également que la métaphore est un signe de maîtrise de la langue poétique dans la mesure où seuls les « génies » sont capable de produire des métaphores. Punter [2007 : 12] – et les linguistes de manière générale – ne sont pas d'accord avec cette affirmation :

> Far more important, though, is that Aristotle located the specific use of metaphor in poetry rather than in either of the other great divisions of discourse: rhetoric and logic. By doing so, he makes it clear that he does not regard metaphor as integral to language's functioning; rather, it is a kind of decoration or ornament. It has the power to please, which is an exciting and perhaps, under some circumstances, a dangerous power; but it is in some sense an addition to the 'normal', by which we might infer 'literal', workings of language.

Contrairement à ce qu'affirme Aristote, la métaphore (tout comme la métonymie) n'est pas un simple ornement mais fait partie intégrante du discours quotidien. On la trouve

par exemple dans cet exemple tiré de *GA 2x27*[59], où les deux personnages parlent de l'euthanasie d'un chien :

> **(83)** MEREDITH: "Hmm. Finn says Doc's in pain. And Derek and I have to talk about whether we should **put him to sleep** or not. Which is... And Finn thinks there's something going on between me and Derek. Which there is not. There so clearly is not. And Addison having that whole meltdown?"
> CRISTINA: "Ugh."
> MEREDITH: "I mean, dogs get sick and we're expected **to put them to sleep. People get sick, we don't put them down**. We don't just give up on people. There's nothing going on between me and Derek."

Ici, une analogie est faite entre la mort et le sommeil. La métaphore du sommeil est également un euphémisme de la mort, qui permet d'atténuer une réalité déplaisante. Tout comme les métaphores, les euphémismes ne sont pas de simples ornements trouvés dans les textes poétiques, mais se trouvent fréquemment dans le discours quotidien, souvent pour mentionner des sujets tabous ; la métaphore, quant à elle, s'applique à tous les sujets, et pas principalement aux sujets tabous. D'après Oliveira [2009 : 39], le premier linguiste qui a souligné les autres fonctions de la métaphore et expliqué qu'elle n'avait pas une fonction purement ornementale est Richards [1936] :

> Ainsi, la métaphore consiste en un déplacement de sens par similarité entre les signifiés des deux éléments associés qui ont au moins un trait sémantique commun. Ceci nous conduit à penser que la métaphore correspond à une intersection sémantique entre le sens littéral et le sens figuré.

La métaphore consiste bien en un déplacement de sens, mais implique-t-elle nécessairement l'existence d'au moins un trait sémantique commun entre les deux éléments ? Le terme « trait sémantique » est peu ou prou synonyme de « sème », bien qu'il soit un peu plus large ; le trait sémantique diffère légèrement du sème en ce qu'il est bien souvent induit par le contexte, alors que le sème est l'unité minimale de sens, qui inclut les connotations et les dénotations en langue. La métaphore du sommeil pour

[59] Cet exemple est d'ailleurs à mi-chemin entre la métaphore et la métonymie ; nous y reviendrons.

évoquer la mort pourrait utiliser le sème de l'immobilité ; mais quels sont les sèmes communs entre la mort et les nuggets dans l'extrait suivant (*SFU 1x03*) ?

> **(84)** GILARDI: "Once you centralize operations, you'd be amazed how you maximize profits."
> NATE: "So, in the end, we're all just **Human McNuggets.**"
> GILARDI: "Just as we began. I like you, Nate."

Ici, la métaphore ne repose pas sur des sèmes existants, mais plutôt sur la création de traits sémiques communs : les nuggets sont frits et rapportent de l'argent à McDonalds, tout comme les corps sont incinérés et rapportent de l'argent aux directeurs de maisons funéraires. C'est ce que suggère Oliveira [2009 : 40] :

> Toutefois, si la métaphore repose vraiment sur une intersection sémique entre deux sémèmes, on ne comprend pas l'existence d'une métaphore relevant d'une relation qui n'est pas préconstruite. Il serait plus correct d'admettre que la « métaphore n'est pas une mise en évidence d'un sème commun, elle est possibilité de trouver de nouveaux sèmes communs » (Touratier 2000 : 78). Il est donc préférable de dire que la métaphore fait surgir, découvrir de nouveaux traits sémiques et non pas des sèmes communs.

Pour qu'une métaphore existe, il suffit d'un seul trait sémique commun, mais il peut y en avoir plusieurs (Tournier [2004 : 137]). Dans certains cas, il n'y a aucun trait sémique commun et celui-ci est créé lors du transfert métaphorique.

Notons que la métaphore existe en langue et en discours. La **métaphore vive** ne se trouvera qu'en discours, alors que la **métaphore figée** se trouvera en langue et en discours. Knowles et Moon [2006 : 5-6] définissent la métaphore vive (« creative metaphor » en anglais) dans les termes suivants :

> **Creative metaphors** are those which a writer/speaker constructs to express a particular idea or feeling in a particular context, and which the reader/hearer needs to deconstruct or 'unpack' in order to understand what is meant. They are typically new (another term is novel metaphor), although they may be based on pre-existing ideas or images.
>
> Creative metaphors contrast with **conventional metaphors**. These are metaphorical usages which are found again and again to refer to a particular thing. Cases in point are cells fighting *off* infection and of micro-organisms *invading*; […] These kinds of metaphor are institutionalized as part of the language. Much of the times we hardly notice them at all, and do not think of them as metaphorical when

> we use them or encounter them: dictionaries are likely to record them as separate senses.'
>
> The term **dead metaphor** is sometimes used to refer to conventional metaphors, especially those which people do not recognize as metaphorical in ordinary usage.

Une métaphore vive est une métaphore qui est créée en discours et qui n'est pas (encore) répertoriée dans les dictionnaires. C'est la métaphore à laquelle Ricœur consacre son ouvrage en grande partie [1975 : 10] :

> [E]lle ne concerne plus la forme de la métaphore en tant que figure du discours focalisée sur le mot ; ni même le *sens* de la métaphore en tant qu'instauration d'une nouvelle pertinence sémantique ; mais la référence de l'énoncé métaphorique en tant que pouvoir de « redécrire » la réalité.

À l'inverse, une métaphore figée est une métaphore que l'on trouve de manière répétée en discours, qui est donc figée en langue, et que l'on trouvera dans le dictionnaire. La plupart d'entre elles ne sont pas toujours interprétées comme des métaphores par les locuteurs ; cela dépend du degré de lexicalisation[60]. Ces métaphores ont un jour été des métaphores vives qui se sont figées et dont l'origine du sens n'est aujourd'hui bien souvent plus perceptible. Oliveira [2009 : 51] fait remarquer à ce sujet que les métaphores peuvent subsister longtemps jusqu'à la phase de figement, alors que les métaphores vives en langue de spécialité se figent très rapidement[61]. Les métaphores figées sont aussi appelées « métaphores mortes » ; Searle [1979 : 83] note de manière humoristique que les métaphores qu'on dit « mortes » sont en fait celles qui ont survécu : « Dead metaphors have lived on ». En effet, les métaphores dites « mortes » sont les métaphores qui sont entrées dans la langue et non celles qui ont disparu ; le terme « métaphore morte » semble donc ambigu, et nous ne l'utiliserons pas ici.

[60] Nous y reviendrons.
[61] Car ce sont souvent des catachrèses. Nous y reviendrons.

Les théories traditionnelles de la métaphore font également la distinction entre **l'élément comparé** (*topic*) et **l'élément comparant** (*grounds*). Knowles et Moon [2006 : 10] les définissent ainsi :

> The **topic** of a metaphorical usage is its intended meaning, not its literal meaning (some writers use the term **tenor** rather than *topic*). When we analyse the **vehicles** of metaphors, it is the **grounds**, the relationship between the literal and metaphorical meanings, which provide the key to how effective that vehicle is.

Considérons l'exemple suivant, tiré de *House 2x18* :

> **(85)** CAMERON: "We ran blood tests for ovarian, lung, and lymphomas."
> WILSON: "Not going to tell you much. Her blood was thick after she was given immuno-suppressants. They **fight** rejection, they also mess up our ability to get any clear readings."
> HOUSE: "**Great battles kick up a lot of dirt. Obscure the battlefields so the generals can't see what's going on."**
> WILSON: "**So what are your orders, General House?"**
> HOUSE: "**Sound the retreat.**"

Ici, l'élément comparé (*topic*) est la maladie, et l'élément comparant (*grounds*) est la guerre. Cette métaphore est souvent utilisée, comme l'expliquent Knowles et Moon [2006 : 30] :

> What we have here is evidence of a systematic transfer of lexical items from the semantic field of war to that of illness. […] Our understanding of illness is at least partly shaped by our understanding of war, and that we see an interaction between organisms – a biological process – as a fight, rather than any other kind of activity or process.

Le verbe lexical « fight » est une métaphore figée, mais les autres métaphores sont des métaphores vives, filées sur le modèle de la première et compréhensibles grâce à la présence de celle-ci.

Une **métaphore filée** (*extended metaphor*) utilise plusieurs éléments comparants appartenant au même champ sémantique, ainsi que le souligne Goatly [1997 : 264] :

> Extension is generally achieved when neither Vehicles nor Topics are repeated but when several Vehicles belong to the same semantic field, the same domain, and when the Topics share a semantic field too, the same realm. In lexical terms this will mean the V-term belongs to one lexical set and the T-term belongs to another

> distinct lexical set. Usually the Vehicles in an extended metaphor will all be connected to a consistent scheme or schema.

Ces métaphores filées sont souvent utilisées dans le corpus, notamment dans *Sex and the City*, où une même métaphore structure un épisode entier. C'est par exemple le cas dans *SATC 2x13*, où Samantha sort avec un homme qui suit le basketball à la télévision de manière assidue ; les résultats des matchs influent beaucoup sur son humeur, au point qu'il n'a de relations sexuelles avec Samantha que si son équipe gagne :

> **(86)** DON: "Get it to Johnson. He's on fire tonight. Go L.J., go! Go! **Score**!"
> CARRIE (OFF-VOICE): "Which is exactly what Samantha did two hours later."
> [...]
> CARRIE: "When did we start caring about basketball?"
> SAMANTHA: "Don is obsessed. I don't get laid unless the Knicks win."
> CARRIE: "Can I just say?"
> SAMANTHA: "They and I **have been on a very long losing streak**."
> [...]
> CARRIE: "The idea of lasting through another **sexless season** was more than Samantha could take. So, she **forfeited the game**."

Ces métaphores du sexe ont toutes pour élément comparant un terme relatif au monde du basketball ; il s'agit donc d'une métaphore filée.

La dernière distinction qu'il convient de faire est entre les **métaphores *in praesentia*** et les **métaphores *in absentia***. Oliveira [2009 : 39] écrit :

> [L]es métaphores *in praesentia* […] sont fondées sur une relation contextuelle entre un comparé et un comparant. Ces dernières sont perçues comme la construction la plus canonique car le comparé et le comparant sont la plupart du temps reliés par un « est d'équivalence ». Rappelons également que ce type de métaphore ne peut porter que sur un substantif. D'autre part, nous avons la métaphore *in absentia* fondée sur une relation de substitution : le point de départ de la construction imaginaire, c'est-à-dire le comparé n'est pas exprimé et nous ne saisissons que le comparant[.]

Les métaphores *in praesentia* sont relativement rares dans le corpus ; elles apparaissent principalement lorsque l'élément comparé est une personne :

> **(87)** ROBIN: "You're such a **pig**. (*HIMYM 2x04*)"

***

(88) STAN'S GRANDMA: "He is a very sweet boy, but you know, he's a **fruit**." (*SATC 1x09*)

***

(89) ROBIN: "Man, you're such a **dork**." (*HIMYM 1x02*)

***

(90) DEREK: "She is **a ticking clock**." (*GA 1x01*)

***

(91) HOUSE: "**She's a fridge** with the power out." (*House 2x14*)

Cette quasi-absence de métaphores *in praesentia* n'est pas étonnante puisque les métaphores du sexe, de la maladie et de la mort ont pour objectif principal de remplacer les lexies taboues. Or, utiliser une métaphore *in praesentia* ne permet pas d'éviter les lexies taboues, puisque la lexie taboue et son substitut seraient tous les deux mentionnés. En effet, dans *GA 2x06*, la visée est euphémique lorsque l'infirmière dit :

(92) NURSE: "Dr. Karev, she's **gone**."

Dire « Her death was a departure » n'aurait pas le même effet euphémique, et l'énoncé deviendrait étrange. De même, dans le cas d'une métaphore sexuelle comme celle retranscrite ci-après, extraite de *HIMYM 1x02*, il n'y aurait pas d'effet humoristique s'il s'agissait d'une métaphore *in praesentia* :

(93) MARSHALL: "No, no, I'm just **writing my paper. Hitting the books**."
TED (on phone): "Yeah, well, you and Lily might wanna put some clothes on."

Cela serait d'ailleurs difficilement envisageable dans la mesure où un énoncé de type ? « Having sex is writing a paper / hitting the books » serait également étrange dans ce contexte.

La métaphore est donc une figure d'analogie qui permet l'émergence de traits sémiques communs. Elle existe en langue (métaphore figée) mais émerge initialement en discours (métaphore vive) ; elle implique l'existence d'un comparant et d'un comparé, et elle peut être filée, *in praesentia*, ou *in absentia*. Ces définitions et ces termes relèvent de théories linguistiques relativement traditionnelles, et non de la Théorie de la

Métaphore Conceptuelle qui sera traitée en détail dans la deuxième partie de ce chapitre après une brève étude de quelques cas particuliers et de procédés qui sont parfois confondus avec ou assimilés à la métaphore : la catachrèse, la syllepse, la comparaison, la métonymie et la synecdoque.

2.1.3. Cas particuliers

2.1.3.1. **Catachrèse**

Une catachrèse est une métaphore lexicalisée qui est utilisée pour désigner un référent qui n'a pas de lexie avec un sens littéral permettant de le décrire ; on parle, par exemple, du pied d'une table (*a table's leg* en anglais) (Jamet [2009 : 22]). Oliveira [2009 : 95] mentionne également la catachrèse ; elle affirme que les métaphores de langue de spécialité et les métaphores terminologiques sont très souvent des catachrèses. Dans le cadre de notre étude, nous serons très peu confrontée à ce genre de métaphores puisque les métaphores vives et/ou euphémiques servent justement à éviter un sujet tabou et constituent donc un moyen tiers de référer à une même réalité – réalité qui a déjà un nom.

2.1.3.2. **Syllepse**

Michael Riffaterre [1990 : 77] définit la syllepse dans les termes suivants :

> Syllepsis is, of course, the trope that consists in the simultaneous presence of two meanings for one word. It is not to be confused with ambiguity, in which two (or more) meanings are proffered, between which we are at a loss to choose. Syllepsis, on the contrary, forces us not to choose, compelling us to recognize the equal necessity and equal actualization of both alternatives.

La syllepse est un trope qui consiste en l'emploi d'une même lexie avec deux sens différents dans un contexte particulier. La syllepse se distingue de l'ambiguïté en ce qu'aucun des deux sens ne l'emporte puisque l'énonciateur joue volontairement sur les

deux sens – bien souvent le sens littéral et un sens figuré. La syllepse est donc une figure de style dans laquelle un sens littéral et un sens figuré sont acceptés (Jamet [2009 : 160]). Si deux sens peuvent coexister au sein d'une même lexie en contexte, l'existence de la syllepse semble confirmer l'hypothèse d'un continuum entre le langage figuré et le langage littéral ; Goatly [1997 : 15] parle d'ailleurs de « flou entre le littéral et le métaphorique » (« the fuzziness, and the blurring of the literal and metaphorical »).

Dans *HIMYM 1x01*, les personnages développent une théorie sur les relations de couple, qu'ils appellent *the olive theory* : pour qu'une relation de couple soit parfaite, il faut que l'un aime les olives et que l'autre les déteste. Ils iront ainsi parfaitement ensemble puisque celui qui les déteste pourra donner les siennes à celui qui les aime. Marshall et Barney ont la conversation suivante au sujet de la relation de Marshall et Lily et de la théorie des olives :

> **(94)** MARSHALL: "On our first date, I ordered a Greek salad; Lily asked if she could have my olives. I said 'Sure… I hate olives.'"
> BARNEY: "But you like olives!"
> MARSHALL: "Well, I was eighteen, okay? I was a virgin. Been waiting for my whole life for a pretty girl to want **my olives**."

Les trois premières occurrences du substantif *olive* renvoient clairement au fruit. En revanche, la quatrième occurrence est une syllepse puisque le substantif renvoie à la fois au fruit et aux testicules de Marshall : les deux sens coexistent ici sans que l'un l'emporte sur l'autre. De même, dans *HIMYM 1x06*, les personnages organisent une soirée pour Halloween lors de laquelle Barney est déguisé en diable, et a donc des cornes sur la tête. Au cours de la soirée, il dit à une jeune femme :

> **(95)** BARNEY: "I'm also a **horny** devil."

L'adjectif *horny* signifie dans ce contexte à la fois « cornu » et « excité sexuellement ».

2.1.3.3. **Comparaison**

Knowles et Moon [2006 : 8] définissent les comparaisons[62] dans les termes suivants :

> **Similes** are very like metaphors, but there is one important difference. The comparison is explicit. That is, similes are introduced or signaled by words such as *like*, *as*, *compare*, *resemble*, and so on. […] There may appear to be little difference between the metaphor and the simile: just an arbitrary change of phraseology.

À l'inverse de la métaphore, la comparaison est explicitement signalée dans le discours par un opérateur tel que AS ou LIKE. Contrairement à Knowles et Moon, Ortony [1993 : 344] refuse de voir la comparaison comme explicite et les métaphores comme des comparaisons implicites dans la mesure où certaines métaphores peuvent être signalées dans le discours[63]. Il est en revanche d'accord avec le fait que les comparaisons sont systématiquement signalées par certains marqueurs [1993 : 345] :

> I shall argue that the process of making comparisons is of fundamental importance in the comprehension of similes, and that the process can be construed in such a way as to make it perfectly appropriate for metaphors, even though, unlike similes, they lack the surface structural linguistic signals (e.g., the presence of the word "like") which invite an attempt to make a comparison.

Ortony affirme également que la compréhension des métaphores et des comparaisons (*similes*) passe nécessairement par une comparaison (*comparison*), ce qui implique de trouver des similarités entre l'élément comparant et l'élément comparé. Si la comparaison est systématiquement signalée par des marqueurs linguistiques de la comparaison (qui sont appelés « copules de similitude » (*copula of similitude* en anglais) par G. Miller [1993 : 373]), cela ne signifie pas pour autant que les comparaisons sont toujours explicites : elles peuvent l'être plus ou moins. Jamet [2009 : 24] note une

[62] L'anglais possède les termes *simile* et *comparison*, alors que le français ne possède que le terme « comparaison ». « Comparaison » peut donc désigner la structure linguistique ou l'acte de comparer deux choses ou concepts.

[63] Certaines métaphores peuvent être signalées linguistiquement, notamment par des adverbes tels que *metaphorically* ou *literally*.

différence entre les comparaisons ouvertes et les comparaisons fermées : « les comparaisons fermées sont celles qui explicitent la nature du lien comparatif ». C'est le cas dans l'exemple suivant tiré de *SATC 2x01* :

> **(96)** CARRIE: "Amazingly, Samantha was still with James. A monogamous relationship for a woman whose bedroom was **busier than** Balducci's on a Saturday."

Le lien entre l'élément comparant et l'élément comparé est explicite grâce à l'adjectif *busy*, qui porte le morphème *–er* et est suivi de la préposition *than*, les marques du comparatif de supériorité. Les comparaisons ouvertes, quant à elle, ne rendent pas explicite le lien entre l'élément comparé et l'élément comparant, dans la mesure où elles « laissent plus de liberté au co-énonciateur qui doit retrouver le lien comparatif » (Jamet [2009 : 24]), comme dans l'exemple suivant tiré de *SATC 1x12* :

> **(97)** SAMANTHA: "His dick is **like a gherkin**!"

Ici, on a simplement la préposition *like* qui permet de signaler la comparaison, mais le lien entre les deux éléments n'est pas explicité de manière claire, même si le contexte permet de deviner sans aucun doute possible que la comparaison porte sur la taille. Punter [2007 : 3] affirme quant à lui que la comparaison est un type de métaphore :

> One of the most frequent usages of metaphor is *simile*. It has sometimes been supposed that simile is a different figure of speech from metaphor; but in fact it is a sub-species of metaphor, which is distinct only that it keeps the notion of comparison explicit.

Il existe en effet des comparaisons métaphoriques, qui peuvent être considérées comme des types de métaphores. C'est par exemple le cas dans *GA 1x03* :

> **(98)** CRISTINA: "Oh, it's **like candy**, but with blood, which is so much better!"

où la chirurgie est comparée à des sucreries, ou dans *HIMYM 2x02*, où les femmes sont comparées à des sucreries, et, par extension, le fait d'être célibataire au fait de se retrouver dans un magasin de sucreries :

> **(99)** BARNEY: "Yeah! It's **like being in a candy store**. You just walk right in and grab yourself some Whoppers. Yeah. Is Whoppers the best ones?"
> […]
> MARSHALL: "Twice! Twice in a row you took my candy! That was my candy!"
> […]
> MARSHALL: "You said that being single would be **like being in a candy store**."

En revanche, certaines comparaisons comme *Your eyes are bluer than the sky* ne sauraient être dites métaphoriques dans la mesure où la comparaison est littérale. Pour cette raison, nous ne sommes pas d'accord avec Punter [2007 : 4] qui affirme la chose suivante :

> Simile may be in one sense cruder than other forms of metaphor, in that it does not seek to conceal its artificiality; but alternatively one might say that it is the original form of the metaphor.

Certaines comparaisons sont métaphoriques, mais la métaphore ne découle pas nécessairement de la comparaison.

2.1.3.4. **Personnification**

La personnification est un type de métaphore dans laquelle on attribue des qualités humaines à une chose inanimée : « A subtype of metaphor is **personification**, where something inanimate is treated as if it has human qualities or is capable of human actions » (Knowles et Moon [2006 : 7]). Goatly [1997 : 51] considère également la personnification comme un type de métaphore (« animizing and personifying metaphors »). Ces métaphores sont très fréquentes, et certaines sont figées. C'est par exemple le cas de la faucheuse (*Grim Reaper* en anglais), qui est mentionnée dans *SFU 2x01* :

> **(100)** NATHANIEL, SR.: "That's because you've never played it for money. Nate, why don't you meet a couple of friends of mine? Uh, this, well, this is the man. Death. **The Grim Reaper**.

De même, les maladies sont très souvent conceptualisées comme des êtres humains qui attaquent le corps, comme dans cet exemple de *House 1x03* :

> **(101)** FOREMAN: If I'm right and it's a viral infection, one of two things always happens: patient dies or the patient's immune system **fights off the invader**. What's with her?

Les objets peuvent également être personnifiés, comme dans l'exemple suivant, tiré de *SATC 1x09* :

> **(102)** CHARLOTTE: "I'm not gonna replace a man with some battery-operated device!"
> SAMANTHA: "You say that, but **you haven't met "the Rabbit"**."
> MIRANDA: "If you're gonna get a vibrator, at least get one called "the Horse"."

Ici, Samantha attribue les propriétés d'un animé au vibromasseur *the Rabbit* (*animizing metaphor*), mais elle lui attribue également des propriétés humaines grâce à l'emploi de *met* (*perfonifying metaphor*). La personnification est également fréquemment employée – souvent de manière simultanée avec un autre procédé – pour désigner les parties du corps. Dans *HIMYM 2x13*, Lily peint un nu de Barney sans représenter ses parties intimes. Voici comment Barney réagit lorsqu'il découvre l'œuvre de Lily :

> **(38)** BARNEY: "A smooth area?! You gave me the Ken doll?! She left out **Little Barney**. **Barnacle Junior**."

L'utilisation de *little* et de *Junior* permet la personnification des organes génitaux de Barney ; puisque l'on donne ici un nom propre à une partie du corps, cet exemple relève également de l'onomastique. Enfin, il y a également une seconde métaphore via l'emploi de *Barnacle*, qui est un type de crustacé. Nous pouvons citer un autre exemple, issu de *HIMYM 2x02*, épisode dans lequel Barney s'intéresse à des sœurs jumelles :

> **(103)** BARNEY: "That's what being single is. After nine years of captivity, that is the single greatest lesson I can teach you about surviving in the wild. Now, if you'll excuse me, I have **two unique breasts and two duplicates waiting for me**."

Cette occurrence pourrait être une synecdoque de type PART-FOR-WHOLE qui désigne les sœurs jumelles ; néanmoins, il semble plus probable qu'il s'agisse d'une personnification

de la poitrine des jumelles, à qui l'on attribue des propriétés humaines par l'emploi du verbe *wait*.

2.1.3.5. **Métonymie et synecdoque**

Knowles et Moon [2006 : 8] définissent la métonymie dans les termes suivants :

> **Metonymy** is an important kind of non-literal language. Broadly, cases of metonymy involve part-and-whole relations and associations. The word for a part of something is used to refer to a whole, or else the whole is referred to in terms of something associated with.

La métonymie serait donc une catégorie de langage figuré, comme la métaphore, et reposerait sur des associations entre le tout et la partie. Dancygier et Sweetser [2014 : 101] définissent la métonymie comme une relation de correlation : (« Metonymy: the use of some entity A to stand for another entity B with which A is correlated »). Dancygier et Sweetser [2014 : 5] insistent également sur l'importance de la relation entre la partie et le tout :

> Metonymy is about relationships of correlations – things that occur together in experience, so that we associate them and can use the word for one to evoke the other. Salient parts do evoke their wholes, and salient subcategories evoke the larger categories of which they are parts.

Néanmoins, elles écrivent également que bien que la métonymie soit traditionnellement décrite comme une relation partie / tout, il y a souvent confusion entre métonymie et synecdoque (Dancygier et Sweetser [2014 : 101]). Pour cette raison, Knowles et Moon, qui reconnaissent cette différence, décident de n'employer que le terme « métonymie » pour renvoyer aux deux catégories de langage figuré. Par ailleurs, la métaphore et la métonymie sont fréquemment étudiées ensemble car elles présentent des caractéristiques communes. Il s'agit donc avant toute chose de les définir de manière plus précise et de les distinguer. La confusion entre ces trois types de langage figuré

remonte à l'Antiquité ; en effet, la définition qu'Aristote donne de la métaphore ne correspond plus à la définition actuelle. Jamet [2009 : 36] affirme que cette définition (« transference from genus to species, or from species to genus ») correspondrait plutôt à un cas de métonymie ou de synecdoque aujourd'hui. Le terme « métaphore » a aujourd'hui plusieurs acceptions : il peut avoir un sens étroit et ne référer qu'aux métaphores, ou avoir un sens plus large et être utilisé comme hyperonyme pour plusieurs procédés de changement de sens (Jamet [2009 : 37]), à savoir la métaphore, la métonymie et la synecdoque. Il n'est pas toujours évident de faire une distinction entre les trois. Knowles et Moon [2006 : 53] écrivent ceci à propos de la différence entre la métaphore et la métonymie :

> Although some idioms are both metaphorical and metonymic, there are important differences in kind between metaphor and metonymy. Traditional linguists would say that at the heart of each metaphor is a similarity drawn between one entity and another: the entities themselves are separate and usually unrelated, and they represent different kinds of things. In conceptual metaphor theory, this would be expressed in terms of correspondences between two entities which represent two different domains. In both cases, the topic and the vehicle, or target and source, remain essentially separate.
>
> In contrast, at the heart of each metonymy is closeness rather than a similarity or correspondence (some scholars refer to this closeness as **contiguity**). The metonym is an integral part of the entity that is used to refer to, or vice versa, or is closely connected to it by association: the two elements in a metonym are essentially part of a single thing, and belong to the same domain.

Ainsi, alors que la métaphore est fondée sur une analogie entre deux entités, deux notions, ou deux concepts qui sont distincts, la métonymie repose plutôt sur la contiguïté : l'un des deux éléments fait partie de l'autre ou lui est fortement lié. On trouve un exemple non discutable de métonymie dans *GA 2x07*, épisode dans lequel Alex crée un lien avec Nicole, une jeune patiente hémiplégique :

> **(104)** NICOLE: "I don't like you."
> ALEX: "Yes you do."
> NICOLE: "Jerk."
> ALEX: "Motor mouth."
> NICOLE: "Baby-sitter."

ALEX: "**Two-wheeler**."
NICOLE (chuckles): "Now that's just politically incorrect."

Le substantif *two-wheeler* est normalement utilisé pour désigner un véhicule à deux roues ; ici, il désigne le fauteuil roulant et, par métonymie, la jeune patiente assise dans le fauteuil roulant. La métonymie est possible car le lien est étroit entre la jeune femme et le fauteuil qu'elle utilise pour se déplacer.

Cependant, la métaphore et la métonymie ne devraient pas être entièrement séparées puisqu'elles sont toutes deux un type de langage figuré et que certaines métaphores sont fondées sur la métonymie. Radden [2000 : 93][64] écrit à ce sujet :

> Instead of always separating the two we may much rather think of a metonymy-metaphor continuum with unclear or fuzzy cases in between. Metonymy and metaphor may be seen as prototypical categories at the endpoints of this continuum.

Il insiste sur le fait qu'il existe beaucoup de cas limites, pour lesquels il est difficile de décider s'il s'agit d'une métaphore ou d'une métonymie. Il propose d'introduire la notion de « métaphore fondée sur une métonymie », ou « métaphore métonymique » (« metonymy-based metaphors » [2000 : 94]) afin de contourner cette difficulté. Ces métaphores métonymiques sont relativement fréquentes ; on en trouve un exemple dans *HIMYM 2x16* :

(105) LILY: "Fine. It's a flyer from my play."
BARNEY: "Oh, Lily, I'd love to, but we're not in college and I'm not trying to **sleep with you**. So anyway, this mermaid…"

La locution *sleep with someone* est une métaphore fondée sur une métonymie[65] : avoir une relation sexuelle avec quelqu'un peut impliquer de dormir avec cette même personne par la suite. Cette expression étant très lexicalisée, elle peut aussi être utilisée

[64] Cette idée avait déjà été exprimée par Henry [1971] et Le Guern [1973].
[65] La métaphore du sommeil pour la mort est également fondée sur une métonymie.

sans que les participants ne dorment ensemble par la suite ; elle est donc à la fois métonymique et métaphorique.

S'il existe un continuum entre la métaphore et la métonymie, où placer la synecdoque ? Knowles et Moon [2006 : 48] définissent la synecdoque comme un type de métonymie :

> **Synecdoche** (pronounced / sin-neck-doe-key /) is sometimes used as a traditional term for part-and-whole metonymy. That is, synecdoche covers cases where the whole entity is referred to by the name of one of its constituent parts, or where a constituent part is referred to by the name of the whole.

Allan et Burridge [1991 : 14] semblent partiellement d'accord avec cette proposition, puisqu'ils affirment que la métonymie est une substitution de type GENERAL-FOR-SPECIFIC et que la synecdoque est une substitution de type PART-FOR-WHOLE. C'est également ce que Jamet [2009 : 41] affirme :

> Nous considérons personnellement la synecdoque comme un sous-type de métonymie, essentiellement lorsqu'il y a homogénéité entre les deux termes mis en relation (la *voile* pour désigner le bateau par exemple) ; lorsqu'il y a hétérogénéité entre les deux termes, nous considérerons que nous sommes encore face à une synecdoque, même si l'on s'achemine vers la métonymie (boire un *verre*, où le contenu du verre n'est pas définitoire de l'objet *verre*, contrairement à *voile* par rapport à bateau).

Dans l'exemple suivant, tiré de *SATC 3x02*, *tits* renvoie en fait à la poitrine de Samantha, et non simplement à la papille mammaire :

(106) JEFF: "You're nothing but a big pair of **tits** with too much extra leg room."

Il s'agit donc d'une synecdoque, puisque la partie permet de référer au tout et que *tit* est définitoire de *breasts*. Notons que la frontière entre métonymie et synecdoque est ténue et qu'il n'est pas toujours aisé de les distinguer ; considérons l'exemple suivant, tiré de *GA 2x03* :

(107) BURKE: "We're going to do everything we can for you, Mr. Gaston. Did **oncology** see him yet?"

Ici, *oncology* fait référence à un médecin de service d'oncologie de l'hôpital ; s'agit-il d'une synecdoque de type WHOLE-FOR-PART, si l'on considère qu'un oncologue fait partie du service d'oncologie, ou d'une métonymie de type GENERAL-FOR-SPECIFIC, si l'on considère que le terme *oncology* est ici un hyperonyme qui permet de faire référence à n'importe quel médecin du service d'oncologie, ou que ce dernier contient, en quelque sorte, les employés ? Il nous semble plus problématique de parler de synecdoque dès lors que la partie et/ou le tout ne sont pas des référents concrets, dont les éléments constituants ne sont pas facilement identifiables ; les exemples prototypiques de synecdoques sont généralement des exemples ou la partie et le tout sont des référents concrets. Il existe donc un continuum entre la synecdoque, la métonymie, et la métaphore, qui est illustré par le schéma ci-dessous :

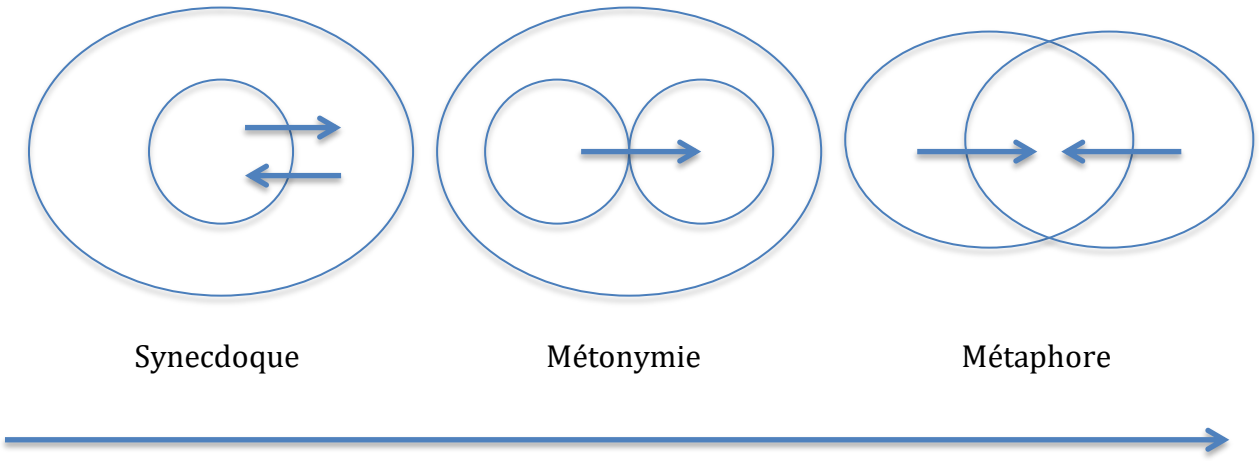


Figure 5 : Schéma représentant le continuum entre synecdoque, métonymie, et métaphore (à partir de Jamet [2009 : 43])

La synecdoque est un type de métonymie qui permet une association PART-FOR-WHOLE ou WHOLE-FOR-PART, et qui implique que l'un des éléments soit un élément constituant de l'autre. La métonymie permet des associations de type GENERAL-FOR-SPECIFIC ou SPECIFIC-FOR-GENERAL ; il y a une relation de contiguïté entre les deux éléments, mais aucun

élément n'est nécessairement un élément constituant de l'autre, même s'il y a un lien étroit entre les deux. Enfin, la métaphore établit une analogie entre deux éléments qui sont distincts.

Ces définitions sont des définitions traditionnelles de la métaphore et d'autres types de langage figuré ; or, ces définitions ont été étoffées par les définitions cognitivistes de la métaphore dans les recherches récentes.

2.2. *Conceptual Metaphor Theory*

L'idée selon laquelle la métaphore serait un pur ornement ou un outil rhétorique a été balayée depuis que la théorie de la métaphore conceptuelle (*Conceptual Metaphor Theory*, ou *CMT*) a été popularisée par l'ouvrage des cognitivistes G. Lakoff et M. Johnson de 1980, *Metaphors We Live By.* Ils expliquent dans cet ouvrage que la métaphore est omniprésente dans la vie quotidienne – pas uniquement dans la langue – mais essentiellement dans nos pensées et nos actions [1980 : 3] :

> Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish – a matter of extraordinary rather than ordinary language. Moreover, metaphor is typically viewed as characteristic of language alone, a matter of words rather than thought or action. For this reason, most people think they can get along perfectly well without metaphor. We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thoughts and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature.

La plupart des écrits sur la théorie de la métaphore conceptuelle partent du travail de G. Lakoff et M. Johnson, bien que d'autres linguistes aient auparavant évoqué le lien entre pensée et métaphore (Richards [1936], M. Black [1962, 1977, 1979], [Ortony [1979], Reddy [1979]). L'objectif de cette partie est de décrire les avancées de la théorie de la métaphore conceptuelle depuis 1980 et d'apporter les éléments théoriques qui seront nécessaires à l'analyse du corpus. Après avoir défini les métaphores

conceptuelles, nous présenterons différents moyens de classification de ces métaphores, et exposerons certaines des théories qui en ont découlé.

2.2.1. Définitions

2.2.1.1. Métaphore linguistique et métaphore conceptuelle : langue et pensée

Deignan [2005 : 3-4] revient sur les problèmes que pose la définition traditionnelle de la métaphore :

> Although it can seem an obvious way to explain metaphor, the decorative approach runs into some problems. In particular, it does not explain the widely observable fact that many metaphors, both novel and conventional, are semantically related to each other [...] The decorative metaphor also failed to account for the frequency and ubiquity of metaphor.

La métaphore ne saurait être uniquement décorative puisque la vision traditionnelle ne permet d'expliquer ni la fréquence des occurrences métaphoriques, ni les liens sémantiques entre différentes métaphores. La théorie de la métaphore conceptuelle permet, quant à elle, de distinguer les métaphores linguistiques des métaphores conceptuelles. Elle permet également d'invalider les hypothèses traditionnelles (G. Lakoff [1993 : 3]) qui affirment notamment que le langage figuré est accessoire :

> Traditional false assumptions:
> - All everyday conventional language is literal, and none is metaphorical.
> - All subject matter can be comprehended literally, without metaphor.
> - Only literal language can be contingently true or false.
> - All definitions given in the lexicon of a language are literal, not metaphorical.
> - The concepts used in the grammar of a language are all literal, none are metaphorical.

G. Lakoff réfute donc toutes les affirmations ci-dessus, et considère, à l'inverse, que le langage est en grande partie métaphorique. Ainsi, le terme même de « métaphore » a connu un glissement sémantique, ainsi que l'indique G. Lakoff [1993 : 2] :

> The word "metaphor" has come to be used differently in contemporary metaphor research. The word "metaphor" has come to mean "a cross-domain mapping in the conceptual system." The term "metaphorical expression" refers to a linguistic expression (a word, phrase, or sentence) that is the surface realization of such a cross-domain mapping (this is what the word "metaphor" referred to in the old theory).

Une métaphore linguistique – ou expression métaphorique – est une réalisation linguistique (un mot, un groupe de mots, une phrase, voire un ensemble de phrases) de ce que les cognitivistes appellent un *mapping*, c'est-à-dire l'ensemble des correspondances qui sont faites entre deux domaines conceptuels. Considérons un exemple simple, tiré de *GA 2x03* :

(108) DEREK: "She's **too far gone**. You have to **let her go**. **Let her go in peace**."

Il y a dans cet exemple trois métaphores linguistiques de la mort, qui sont très similaires. De telles occurrences métaphoriques sont très fréquentes en anglais (ainsi qu'en français et dans de nombreuses autres langues). Ces trois expressions métaphoriques sont en réalité trois réalisations linguistiques de la même métaphore conceptuelle, DEATH IS A JOURNEY, qui permet de conceptualiser la mort comme un voyage, un trajet, ou un départ. L'existence d'un tel *mapping* justifie l'existence d'expressions métaphoriques liant la mort et le voyage dans de nombreuses langues et cultures. C'est ce qu'explique Kövecses [2002 : 4] :

> [I]n the cognitive linguistics view, metaphor is defined as understanding one conceptual domain in terms of another conceptual domain.
> […]
> A convenient short-hand way of capturing this view of metaphor is the following: CONCEPTUAL DOMAIN (A) IS CONCEPTUAL DOMAIN (B), which is what is called a **conceptual metaphor**. A conceptual metaphor consists of two conceptual domains, in which one domain is understood in terms of another. A conceptual domain is a coherent organization of experience.
> […]
> We thus need to distinguish conceptual metaphor from **metaphorical linguistic expressions**. That latter are words or other linguistic expressions that come from the language or terminology of a more concrete conceptual domain (i.e., domain B).

Ainsi, une métaphore conceptuelle est la conceptualisation d'un domaine conceptuel A en fonction d'un domaine conceptuel B ; notons que la convention veut que ces métaphores conceptuelles soient notées en petites majuscules (CONCEPTUAL DOMAIN A IS CONCEPTUAL DOMAIN B), contrairement aux métaphores linguistiques. Steen et Gibbs [1999 : 1] étudient également les métaphores conceptuelles et les métaphores linguistiques :

> Metaphor in cognitive linguistics is a two-way affair: it can go from linguistic metaphor to conceptual metaphor, or from conceptual metaphor to linguistic metaphor. For example, cognitive linguists have used the abundant and systematic presence of metaphors in language as a basis for postulating the existence of conceptual metaphor, which illustrates the move from language to thought.

Ils affirment que les linguistes cognitivistes peuvent étudier les métaphores linguistiques pour dégager les métaphores conceptuelles ou trouver des métaphores linguistiques correspondant aux métaphores conceptuelles. Il semble préférable de relever les métaphores linguistiques pour ensuite dégager les métaphores conceptuelles, et c'est la démarche scientifique que nous avons adoptée dans le cadre de ce travail ; il a d'ailleurs été reproché à certains cognitivistes de ne pas avoir utilisé de corpus[66]. Par ailleurs, les cognitivistes ont également parfois été critiqués pour avoir tiré des conclusions hâtives quant aux propriétés de la cognition humaine à partir de la théorie de la métaphore conceptuelle (Gibbs [1998 : 90-91]) :

---

[66] Notons que si certains travaux ne sont en effet pas fondés sur des études de corpus détaillées, les arguments en faveur de l'existence de métaphores conceptuelles sont nombreux. Voir par exemple G. Lakoff [1993 : 4], qui détaille les constats qui ont, à l'origine, poussé les cognitivistes à dégager l'existence de métaphores conceptuelles :
« The evidence for the existence of a system of conventional conceptual metaphor is of five types:

- Generalizations governing polysemy, that is, the use of words with a number of related meanings.
- Generalizations governing inference patterns, that is, cases where a pattern of inferences from one conceptual domain is used in another domain.
- Generalizations governing novel metaphorical language (see, G. Lakoff & Turner, 1989)
- Generalizations governing patterns of semantic change (see, Sweetser, 1990)
- Psycholinguistics experiments (Gibbs, 1990, this volume) ».

> [I]t makes good sense, in my view, to adopt a skeptical attitude toward any claim that scholars can directly infer properties of human thought from the analysis of linguistic structure and behavior. After all, plentiful potential motivations may explain why people think about objects, events, other people, and their own lives in particular ways. Furthermore, many aspects of language are conventional or arbitrarily determined, such as the fact that I am sitting on something called a "chair", an object that could have easily been called a "table."

Il s'agit donc de rester prudent à ce sujet et de garder à l'esprit qu'une partie du langage reste conventionnelle, et que, si la théorie de la métaphore conceptuelle peut apporter certains éléments de réponse quant au lien entre langage et cognition, on ne connaît pas avec certitude la totalité des processus mentaux impliqués dans la production de métaphores.

2.2.1.2. **Domaine source et domaine cible**

Les concepts de domaine source (*source domain*) et de domaine cible (*target domain*) ne sont pas clairement nommés ainsi dans G. Lakoff et M. Johnson [1980], mais on les retrouve plus tard dans G. Lakoff [1987]. Ce sont aujourd'hui les termes utilisés pour renvoyer aux domaines conceptuels A et B impliqués dans la production de métaphores conceptuelles. Kövecses [2002 : 4] les définit ainsi :

> The two domains that participate in conceptual metaphor have special names. The conceptual domain from which we draw metaphorical expressions to understand another conceptual domain is called **source domain**, while the conceptual domain that is understood this way is the **target domain**. [...] The target domain is the domain we try to understand through the use of the source domain.

C'est donc le domaine source qui permet de comprendre le domaine cible. Knowles et Moon [2005 : 33] définissent quant à eux le domaine source comme le domaine grâce auquel la métaphore est établie (« the concept area from which the metaphor is drawn ») et le domaine cible comme le concept auquel la métaphore s'applique (« the

concept area to which the metaphor is applied »)[67]. Ainsi, dans la métaphore conceptuelle mentionnée précédemment, DEATH IS A JOURNEY, le domaine cible est DEATH et le domaine source est JOURNEY, puisque la mort est conceptualisée comme un trajet ou un voyage.

Kövecses [2002 : 118] définit également l'étendue de la métaphore (*the scope of metaphor*) : « The **scope of metaphor** is the range of target concepts to which a given source domain applies ». Il s'agit donc de l'éventail de domaines cibles auxquels un même domaine source peut s'appliquer. Concrètement, cela signifie qu'un même domaine source peut être utilisé pour conceptualiser plusieurs domaines cibles. Nous verrons dans l'analyse de corpus que dans le cadre de notre étude, c'est par exemple le cas du domaine source du voyage (JOURNEY), qui permet de conceptualiser les tabous du sexe, de la mort, et de la maladie.

Notons qu'à l'inverse, un même domaine cible peut être conceptualisé grâce à différents domaines sources, ainsi que l'indique Gibbs [1998 : 108-109] :

> A good deal of linguistic, psychological, and anthropological evidence shows that each of us may make sense of certain experiences in different metaphorical ways at different times. […]
>
> If we view concepts as dynamic, temporary representations, then we can easily understand how different metaphorical mappings might operate to help people make sense of their experiences and solve different problems in their everyday lives. The LOVE IS A JOURNEY metaphor might be used to create a particular conceptualization of love in certain situations, while LOVE IS AN OPPONENT might be more appropriate to use in forming a concept in other situations.

Ainsi, différentes métaphores conceptuelles offrent des représentations distinctes d'une même réalité ; la représentation des domaines tabous du sexe, de la mort, et de la

[67] Knowles et Moon [2005 : 33] font remarquer que la terminologie utilisée pour les métaphores conceptuelles est la même que la terminologie utilisée dans le domaine de la traduction, puisque l'on parle de langue « source » pour la langue du texte de la langue d'origine et de langue « cible » pour la langue dans laquelle le texte est traduit. Ils affirment ainsi que l'on peut comparer le processus de la traduction aux processus de restructuration et de reformulation d'un concept en termes d'un autre concept.

maladie – et donc la fonction euphémique ou dysphémique des métaphores de ces domaines – pourra varier en fonction du domaine source utilisé pour la conceptualisation de ces métaphores ; ceci sera également un sujet d'analyse dans notre étude de corpus. Par ailleurs, Steen et Gibbs [1999 : 3] notent que le domaine source peut varier en fonction de la personne ou du groupe de personnes qui produit la métaphore (« People may only have a subset of particular metaphors for a particular target domain, but not others »).

Les domaines sont légèrement différents des *frames*, bien que ces deux notions se recoupent partiellement. Kövecses [2006 : 78] propose une définition des *frames*[68], qui sont les représentations mentales structurées d'un domaine de l'expérience humaine :

> Frames are structured mental representations of an area of human experience. They constitute a large part of our knowledge about the world. The knowledge we have about the world appears in highly schematic, or idealized, form in frames. In other words, frames capture our prototypes for conceptual categories.
>
> […]
>
> Frames are shared cultural products. Smaller or larger groups of people may share a large number of frames, or cultural/cognitive models. When this happens, we can define a culture as a set of shared understandings embodied in cognitive/cultural models. It follows that cultures may be distinguished by the different cultural/cognitive models they use.
>
> […]
>
> Frames have a variety of important uses, especially in the areas of language understanding, categorization, and the conceptualization of the world.

Une culture peut donc être définie comme un ensemble de personnes qui partagent les mêmes *frames*, ou les mêmes modèles culturels et cognitifs ; ces représentations mentales structurées ont des utilisations variées en linguistique cognitive, et jouent notamment un rôle important lorsqu'il s'agit d'expliquer la compréhension, la catégorisation, et la conceptualisation du monde. Elles seront donc essentielles à l'étude de la métaphore. Dancygier et Sweetser [2014 : 17-21] insistent sur la différence entre

[68] L'existence de *frames* a été mise au jour par Fillmore dans les années 1960.

la notion de « domaine » et celle de « *frame* ». Elles affirment que certains linguistes préfèrent définir les métaphores comme des *mappings* entre *frames*. Dancygier et Sweetser [2014 : 18] définissent ainsi les *frames* :

> The definition of *frame* also involves gestalt structure: that is, an expression referring to some aspect of a frame structure gives conceptual access to the entire structure, so that evoking one aspect of a frame provides access to the entire frame, and individual frame components are understood in the context of the entire frame.

Ainsi la notion de « vaccin », par exemple, ne peut-elle être comprise que dans la *frame* de la Maladie[69], qui inclut également un médecin ou une infirmière, un patient, une maladie particulière, etc. Les *frames* diffèrent des domaines en ce qu'elles sont plus détaillées : un domaine source ou un domaine cible peut être composé de plusieurs niveaux de *frames* ou de *sous-frames*. Le terme « domaine » est donc plus large et moins précis qu'une *frame* dans la mesure où ces dernières impliquent une connaissance précise de leur structure ; or, ce sont bien ces structures qui seront projetées lors du processus de métaphorisation. Si nous n'utiliserons pas nécessairement le terme *frame* lors de notre analyse, il s'agira de déterminer quels éléments du domaine source sont projetés sur le domaine cible.

Les domaines sources et les domaines cibles possèdent des caractéristiques particulières. Considérons la liste que Kövecses dresse des domaines sources les plus fréquemment utilisés dans la conceptualisation métaphorique [2002 : 16-20][70] : le corps humain, la santé et la maladie, les animaux, les plantes, les bâtiments et la construction, les machines et les outils, les jeux et le sport, l'argent et les transactions économiques, la cuisine et la nourriture, la chaleur et le froid, la lumière et l'obscurité, les forces, les mouvements, et les directions. Considérons également la liste également des domaines

[69] La convention veut que la première lettre des *frames* comporte une majuscule.
[70] Kövceses n'utilise pas de petites majuscules pour les domaines dans cette partie de son ouvrage ; nous avons fait de même.

cibles les plus fréquemment concernés [2002 : 20-25] : l'émotion, le désir, la moralité, la pensée, la société et la nation, la politique, l'économie, les relations humaines, la communication, le temps, la vie et la mort, la religion, les événements, et les actions. Les domaines sources semblent être des domaines qui renvoient à des réalités plus concrètes (comme des objets physiques) que les domaines cibles, qui renvoient plutôt à des concepts ; G. Lakoff [1993 : 41] affirme que les métaphores permettent de faire sens d'un concept abstrait (le domaine cible) grâce à un domaine concret (le domaine source) (« Metaphor is the main mechanism through which we comprehend abstract concepts and perform abstract reasoning »). C'est également le constat que fait Semino [2008 : 6] :

> Cognitive metaphor theorists emphasize that target domains typically correspond to areas of experience that are relatively abstract, complex, unfamiliar, subjective or poorly delineated, such as time, emotion, life or death. In contrast, source domains typically correspond to concrete, simple, familiar, physical and well-delineated experiences, such as motion, bodily phenomena, physical objects and so on.

Kövecses et Semino listent tous les deux la mort parmi les domaines cibles abstraits qui ont besoin d'être conceptualisés par le biais d'un domaine plus concret. On note également que Kövecses liste la maladie parmi les domaines sources les plus fréquemment utilisés. Or, dans notre étude, la maladie sera étudiée comme domaine cible. Un même domaine peut donc être utilisé comme domaine source ou comme domaine cible. De plus, dans le cadre de cette étude, bien que les notions de concrétude et d'abstraction soient importantes, il s'agira de prendre en compte avant tout la dimension taboue des domaines cibles. Les métaphores sont-elles avant tout utilisées pour conceptualiser un domaine abstrait qu'on peut difficilement conceptualiser autrement, ou pour conceptualiser autrement un domaine tabou et ainsi produire un X-phémisme ? Il nous semble qu'il s'agit plutôt de la deuxième solution, bien que les

raisons d'utilisation de la métaphore puissent certainement varier en fonction du domaine tabou cible : la mort est effectivement un domaine abstrait, mais cela ne nous semble pas réellement être le cas du sexe. Dancygier et Sweetser [2014 : 66] notent d'ailleurs que le domaine cible n'est pas forcément abstrait, et que le domaine source n'est pas forcément concret. Néanmoins, cela reste le schéma le plus répandu, et Kövecses [2002 : 6] tire la conclusion suivante :

> An important generalization that emerges from these conceptual metaphors is that conceptual metaphors typically employ a more abstract concept as target and a more concrete or physical concept as their source. […] This generalization makes intuitive sense. If we want to better understand a concept, we are better off using a concept that is more concrete, physical, or tangible than the former for this purpose. Our experiences with the physical world serve as a natural and logical foundation for the comprehension of more abstract domains. This explains why in most cases in everyday metaphors the source and target domains are not reversible. For example, we do not talk about ideas for food or journey as love. This is called the principle of unidirectionality; that is, the metaphorical process typically goes from the more concrete to the more abstract but not the other way around.

Kövecses affirme qu'il semble parfaitement logique que le domaine cible soit le plus abstrait et le domaine source le plus concret, puisque cela permet d'appréhender des concepts peu connus et peu définissables grâce à des concepts que l'on connaît, et qui sont plus tangibles. Cela explique pourquoi, la plupart du temps, les domaines source et cible ne sont pas réversibles, et que l'on conceptualise toujours le domaine cible en fonction du domaine source ; il s'agit du principe d'unidirectionnalité. Or, il a été mentionné plus haut que dans le cadre de notre étude, le domaine cible – qui est le domaine tabou – n'était pas nécessairement abstrait ; ainsi le principe d'unidirectionnalité ne s'applique-t-il peut-être pas toujours dans les cas des métaphores utilisées pour mentionner des sujets tabous. Nous y reviendrons.

Par ailleurs, Kövecses [2002 : 6] affirme que puisqu'un même domaine cible est souvent conceptualisé grâce aux mêmes domaines sources, il existe un ensemble de correspondances systématiques entre les domaines :

> What does it mean exactly that A is understood in terms of B? The answer is that there is a set of systematic **correspondences** between the source and the target in the sense that constituent conceptual elements of B correspond to constituent elements of A. Technically, these conceptual correspondences are often referred to as **mappings**.

C'est également ce qu'indiquent Dancygier et Sweetser [2014 : 14] :

> A **conceptual metaphor** is a *unidirectional mapping* projecting conceptual material from one structured domain, […] called the *source domain*, to another one, called the *target domain*.
>
> […]
>
> Metaphoric mapping: a unidirectional relation between two conceptual domains (the **source domain** and the **target domain**) which sets up links (mappings) between specific elements of the two domains' structures. A conceptual connection of this kind may be further reflected in metaphoric expressions, linguistic usages of source-domain forms to refer to corresponding aspects of the target domain.

Les connexions conceptuelles entre les domaines trouvent écho dans les métaphores linguistiques. C'est également le constat que fait G. Lakoff [1993 : 8], qui liste trois caractéristiques de la métaphore, dont la possibilité de comprendre de nouvelles métaphores linguistiques grâce aux correspondances conceptuelles qui existent déjà entre deux domaines. Dans *SATC 2x03*, Samantha dit à propos d'un homme :

> **(109)** SAMANTHA: "He's a legend. He's just amazing at **eating pussy**."

Cette métaphore linguistique est une réalisation de la métaphore conceptuelle SEX IS EATING ; elle est très fréquemment utilisée et ne pose donc pas de problème de compréhension. On en trouve une autre réalisation dans *HIMYM 1x16*, où Robin dit :

> **(110)** ROBIN: "Yeah, in America, but German guys? Whew! I would let them **bread my schnitzel** any day, if you know what I mean."

L'expression *bread my schnitzel* n'est généralement pas utilisée pour renvoyer au domaine conceptuel du sexe, mais l'existence d'une métaphore conceptuelle SEX IS EATING permet d'interpréter facilement cette métaphore linguistique comme renvoyant à l'acte sexuel. Kövecses [2002 : 9] affirme que les locuteurs ne sont généralement pas conscients de l'existence de ces *mappings* systématiques :

> What does it mean to know a metaphor? It means to know the systematic mappings between a source and a target. It is not suggested that this happens in a conscious manner. This knowledge is largely unconscious[71], and it is only for the purposes of analysis that we bring the mappings into awareness. However, when we know a conceptual metaphor, we use the linguistic expressions that reflect it in such a way that we do not violate the mappings that are conventionally fixed for the linguistic community. In other words, not any element of B can be mapped onto any element of B. The linguistic expressions used metaphorically must confirm to established mappings, or correspondences, between the source and the target.

Kövecses souligne néanmoins que ces *mappings* peuvent être mis au jour afin d'être analysés ; il ajoute qu'il faut nécessairement que les métaphores linguistiques soient fondées sur ces *mappings* ou correspondances entre le domaine source et le domaine cible.

Notons que ces correspondances ne peuvent pas être établies entre n'importe quels domaines. Dans les études traditionnelles de la métaphore, la seule contrainte était celle de la similarité entre deux éléments. Depuis, les études cognitivistes de la métaphore ont dégagé des critères plus détaillés relatifs aux fondements de la métaphore (*grounding* en anglais, voir Kövecses [2002 : 69-76]). En effet, nous avons déjà mentionné que des domaines sources différents pouvaient être utilisés pour conceptualiser un même domaine cible ; néanmoins, il existe *a priori* un nombre limité de domaines sources permettant de conceptualiser tel ou tel domaine cible parce que les métaphores conceptuelles sont systématiquement motivées par l'expérience (*experiential basis*)[72], que ce soit une expérience spatiale basique du monde qui nous

[71] Il est peut-être préférable de parler de *unawareness* plutôt que de *unconsciousness*.

[72] Kövecses dégage quatre types de motivations possibles, sur lesquelles nous reviendrons. Tout d'abord, il mentionne les corrélations fondées sur l'expérience, qui motivent les métaphores conceptuelles telles que MORE IS UP ou PURPOSES ARE DESTINATIONS ; ces métaphores sont fondées sur l'expérience spatiale du monde. Il cite ensuite les métaphores qui sont fondées sur une similarité structurelle entre deux domaines, puis celles qui sont fondées sur une similarité structurelle découlant d'une métaphore basique (ou ontologique) ; c'est par exemple le cas de la métaphore IDEAS ARE FOOD, qui découle de la métaphore conceptuelle ontologique THE MIND IS A CONTAINER. Enfin, il s'intéresse aux métaphores qui sont fondées sur des propriétés image-schématiques (LOVE IS UNITY) ou sur une notion culturelle (AN ARGUMENT IS WAR). Il conclut en soulignant l'importance de ne pas confondre motivation et prédiction : selon lui, l'étude de

entoure ou une expérience fondée sur la culture. Le fait d'avoir plusieurs domaines sources pour un seul domaine cible permet de conceptualiser un même domaine de plusieurs manières différentes, ainsi que nous allons le voir dans la prochaine partie.

2.2.1.3. La nature partielle et partiale de la métaphore : souligner et dissimuler (*highlighting and hiding*)

Il est nécessaire d'avoir plusieurs domaines sources pour conceptualiser un seul domaine cible car les concepts ont généralement plusieurs aspects (« Since concepts (both target and source) have several aspects to them, speakers need several source domains to understand these different aspects of target concepts » (Kövecses [2002 : 84])). Utiliser un domaine source différent permet de souligner (*highlight*) ou de dissimuler (*hide*) certains aspects d'un concept. Kövecses [2002 : 80] affirme que les deux vont de pair puisque certains aspects sont nécessairement mis en relief et d'autres nécessairement dissimulés :

> When a metaphor focuses on one or some aspects of a target concept, we can say that it *highlights* that or those aspect(s).
>
> Highlighting necessarily goes together with **hiding**. This means that when a concept has several aspects (which is normally the case) and the metaphor focuses on one (or maybe two or three aspect(s), the other aspects of the concept will remain hidden, that is, out of focus. Highlighting and hiding presuppose each other.

Ainsi, la métaphore apparaît comme un moyen très productif pour la création d'euphémismes, puisqu'elle permet de cacher les traits déplaisants relatifs aux tabous et de mettre en lumière d'autres traits, censés être plus positifs ; elle est également un moyen productif pour la création de dysphémismes puisqu'elle permet de mettre en valeur des caractéristiques particulièrement taboues des domaines de la mort, de la

---

l'expérience permet d'expliquer la motivation des métaphores dans certaines langues, mais ne permet pas de prédire quelles seront les métaphores linguistiques découlant de telle ou telle métaphore conceptuelle (« [E]xperiential bases motivate the metaphors in particular languages, but they did not predict them » [2002 : 76]).

maladie, ou du sexe. Elle permet de n'utiliser que certains aspects du domaine source pour les projeter sur le domaine cible – dans le cadre de notre étude, les domaines tabous (« Another property of metaphorical mappings is that speakers tend to utilize only some aspects of a source domain in understanding a target » (Kövecses [2002 : 81])). Kövecses [2002 : 79] précise que l'expression *metaphorical highlighting* concerne le domaine cible, dans lequel seuls certains traits sont mis en relief, tandis que l'expression *metaphorical utilization* renvoie au domaine source, dans lequel on choisit d'extraire certains traits caractéristiques (« Metaphorical highlighting applies to the target domain, whereas what we will call "metaphorical utilization" applies to the source domain »). Dans *GA 2x15*, l'amie d'une patiente dit aux médecins :

> **(111)** FRIENDS: "Oh no. No we already said our **goodbyes**. We just wanted to be here when Grace **crossed over**."

Dans cet exemple, les métaphores linguistiques sont une représentation de la métaphore conceptuelle DEATH IS A JOURNEY. Certains traits du domaine source du voyage (comme le fait de dire au revoir à la personne qui part, et d'aller d'un point A à un point B) sont extraits puis projetés sur le domaine cible de la mort ; c'est donc l'absence de la personne décédée et la notion de vie après la mort qui vont être mises en lumière dans la conceptualisation de la mort, et non un trait plus déplaisant comme la putréfaction du corps. Cela permet donc de conceptualiser la mort de manière euphémique.

2.2.1.4. **Métonymie et *CMT***

Les études en linguistique cognitive qui ont porté sur la métaphore se sont également souvent intéressées à la métonymie[73]. Dancygier et Sweetser [2014 : 11] affirment que la métonymie est définie comme une relation partie-tout en grammaire

[73] Pour des études complémentaires sur la métonymie, voir par exemple Panther et Radden [1999] ou Panther, Thornburg et Barcelona [2009].

traditionnelle, mais qu'elles préfèrent la considérer comme une entité A qui remplace une entité B, sachant qu'il existe une relation de corrélation entre les deux entités. Kövecses [2006 : 99] définit quant à lui la métonymie comme un processus cognitif dans lequel un élément conceptuel permet d'accéder à un second élément conceptuel, au sein du même domaine ou de la même *frame* :

> Metonymy is a cognitive process in which a conceptual element or entity (thing, event, property), the vehicle, provides mental access to another conceptual entity (thing, event, property), the target, within the same frame, domain, or idealized cognitive model (ICM). We can conceive this as a "within-domain mapping," where the vehicle entity is mapped onto the target entity.

Kövecses [2002 : 144] donne également des exemples de métonymies linguistiques, en affirmant que la métonymie permet de ne pas mentionner le second élément directement puisqu'on le remplace par un premier élément :

> This suggests that in metonymy we use one entity, or thing (such as *Shakespeare, Pearl Harbor, Washington, glove*) to indicate, or provide mental access to, another entity (such as, *one of Shakespeare's works, defeat in war, the American government, baseball player*). We try to direct attention to an entity through another entity related to it. In other words, instead of mentioning the second entity directly, we provide mental access to it through another entity.

Ainsi, la métonymie peut également remplir une fonction X-phémique si elle permet de remplacer un élément A, qui serait une lexie taboue, par un élément B. Kövecses [2002 : 144-145] liste également les métonymies conceptuelles les plus fréquentes en anglais, telles que THE PRODUCER FOR THE PRODUCT, THE PLACE FOR THE EVENT, THE PLACE FOR THE INSTITUTION, THE CONTROLLER FOR THE CONTROLLED, THE OBJECT FOR THE USER, PART FOR WHOLE / WHOLE FOR PART, INSTRUMENT FOR ACTION, ou EFFECT FOR CAUSE. Les métonymies qui sont les plus fréquemment employées dans notre corpus sont les métonymies de type PART FOR WHOLE ou WHOLE FOR PART, dont nous avons déjà donné des réalisations linguistiques.

Dancygier et Sweetser [2014 : 34] insistent plus particulièrement sur la différence entre la métaphore d'une part et la métonymie, la personnification, l'ironie, l'hyperbole, la synesthésie, et l'oxymore d'autre part :

> Metaphor involves two conceptual structures and a set of projection between them, while metonymy, personification, irony, hyperbole, synesthesia, and oxymoron rely on different, but equally conceptually motivated, patterns. It is the presence of this inter-frame mapping pattern that determines whether a linguistic expression is metaphoric or not.

La métonymie se distingue donc de la métaphore en ce qu'elle ne concerne qu'un seul domaine, alors que la conceptualisation métaphorique implique nécessairement la présence de deux domaines. C'est également ce qu'affirme Kövecses [2002 : 146-149] ; il souligne par ailleurs d'autres caractéristiques qui permettent de différencier métaphore et métonymie. Nous avons déjà mentionné que la métaphore était une figure de similarité tandis que la métonymie était une figure de contiguïté. De plus, Kövecses affirme que la fonction principale de la métaphore est de conceptualiser une notion grâce à *une autre*, alors que la fonction principale de la métonymie permet de comprendre un concept moins facilement appréhendable en utilisant une entité plus concrète ou plus saillante appartenant *au même domaine*. Dancygier et Sweetser [2014 : 125] soulignent le fait que métaphore et métonymie ont tout de même des fonctions similaires :

> It seems best to think of both metaphor and metonymy as having both central construal functions and basic referential functions. Metaphor systematically construes one frame as another; metonymy construes a category in relation to a sub- or supercategory, or an entity with respect to some particular aspect of a frame rather than another.

C'est peut-être pour cette raison que la métaphore et la métonymie sont souvent confondues et peuvent parfois être combinées (Dancygier et Sweetser [2014 : 104]). C'est également le point de vue de Kövecses [2002 : 159-160] : « Particular linguistic

expressions are not always clearly metaphors or metonymies. Often, what we find is that an expression can be both; the two figures blend in a single expression ». Au sein du corpus, les métaphores métonymiques les plus présentes sont les occurrences de la locution *sleep together* que nous avons déjà mentionnée plus haut et dont voici quelques exemples :

> **(112)** VICTORIA: "And, to preface this, we're not going to **sleep together** tonight." (*HIMYM 1x13*)
>
> ***
>
> **(113)** BARNEY: "Oh, Lily, I'd love to, but we're not in college and I'm not trying to **sleep with you**." (*HIMYM 2x16*)
>
> ***
>
> **(114)** CARRIE: "Do you think it means something if Big and I are sleeping together… But we are not **sleeping together**?" (*SATC 1X11*)
>
> ***
>
> **(115)** SAMANTHA: "It won't matter if you're **sleeping with** men or women. It'll be about **sleeping with** individuals." (*SATC 2x16*)

Les occurrences en gras ci-dessus sont à mi-chemin entre la métaphore et la métonymie ; nous les traiterons comme des cas particuliers dans le cadre de ce travail.[74]

2.2.1.5. **Cas particuliers**

Kövecses [2002 : 47-53] décrit des procédés relatifs à la métaphore qu'il affirme être spécifiques à la littérature ; il nous semble néanmoins qu'ils ne le sont pas nécessairement et qu'ils peuvent également être trouvés dans notre corpus, voire dans les conversations quotidiennes, bien que ce soit probablement en proportions moindres.

[74] Par ailleurs, Dancygier et Sweetser [2014 : 101] font également la distinction entre deux types de métonymies : la métonymie catégorielle et la métonymie relative aux *frames*. La métonymie catégorielle est fondée sur une relation entre une catégorie plus large et une sous-catégorie plus restreinte ; la relation métonymique peut être de type sous-catégorie restreinte pour catégorie large ou catégorie large pour sous-catégorie restreinte. Les métonymies relatives aux *frames* sont des relations métonymiques entre les parties d'une même *frame*, sans qu'il y ait nécessairement rapport hiérarchique entre ces parties. Ainsi, les métonymies peuvent prendre différentes formes dans les définitions cognitivistes.

Ces procédés permettent de réécrire les métaphores quotidiennes et d'innover linguistiquement.

Le premier type de procédé lié à la métaphore est l'« extension » (Kövecses [2002 : 47]) : « In **extending**, a conventional conceptual metaphor associated with certain conventionalized linguistic expressions is expressed by new linguistic means that is based on introducing a new conceptual element in the source domain ». Il s'agit donc d'associer un nouvel élément à une métaphore qui existe déjà. Prenons l'exemple de DEATH IS A JOURNEY. Dans *GA 1x03*, on trouve la métaphore suivante :

> **(65)** IZZIE: "Okay, well, I know you probably can't hear me, and you're feeling this **big push to go towards the light, where everything is all haloes and all-you-can-eat buffets and stuff**. And I mean, sharing your organs is really great and all, but I think you have a family."

Il s'agit d'une réalisation linguistique de DEATH IS A JOURNEY, où les éléments de voyage vers le paradis et de lumière sont figés, alors que l'élément conceptuel « buffet à volonté » est nouveau. Kövecses [2002 : 47] définit également l'« élaboration » :

> **Elaboration** is different from extension, in that it elaborates on an existing element of the source in an unusual way. Instead of adding a new element to the source domain, it captures an already existing one in a new, unconventional way.

Ce type de métaphore se retrouve notamment dans certaines réalisations linguistiques de la métaphore SEX IS EATING, dans lesquelles le partenaire sexuel ou les organes génitaux sont souvent conceptualisés comme de la nourriture. Néanmoins, ces éléments sont souvent conceptualisés de manière non conventionnelle :

> **(116)** BARNEY: "Alright, hookup strategy, colon, find a **cutlet**; lock her in early, grind with her all night until she's mine."
> […]
> TED: "What? What happened to that, hum, **cutlet** you were grinding with?" (*HIMYM1x05*)
>
> ***
>
> **(117)** SAMANTHA: "Oh honey, I'd love some **fresh pepper**. In fact, I think everyone at this table could use a lot of **fresh pepper**." (*SATC 1x02*)

Dans ces deux exemples, on retrouve bien la métaphore SEX IS EATING, mais l'aliment qui est utilisé pour conceptualiser le partenaire sexuel (*cutlet*) et celui qui est utilisé pour conceptualiser les organes génitaux (*pepper*) sont nouveaux[75].

Kövecses [2002 : 48] note également les métaphores qui remettent en cause les métaphores quotidiennes : « In the poetic device of **questioning**, poets can call into question the very appropriateness of our common everyday metaphors ». Dans l'exemple suivant, extrait de *SATC 2x03*, les quatre amies s'interrogent sur la justesse de la métaphore linguistique *eat out* :

> **(109)** SAMANTHA: "He's a legend. He's just amazing at **eating pussy**."
> CHARLOTTE: "Would you please stop calling it that?"
> SAMANTHA: "Fine. Going down, Giving head."
> MIRANDA: "**Eating out**?"
> CARRIE: "Shouldn't it be **eating in**?"

Bien souvent, on peut également avoir une combinaison de plusieurs métaphores conceptuelles : « The process of combining can activate, and thus be based on, several everyday metaphors at the same time » (Kövecses [2002 : 49]). Dans *HIMYM 2x06*, on trouve les dialogues suivants au fil de l'épisode :

> **(118)** BARNEY: "And she's looking for some action. Sounds to me like she could be **a cougar**."
> […]
> BARNEY: "**A cougar**. An older woman, usually in her 40s or 50s, single and **on the prowl for** a younger man."
> […]
> BARNEY: "Tomorrow, the **cougar hunt** begins."
> […]
> BARNEY: "Okay, let's take a look. Oh, yeah, that's a **cougar** all right. **A prime specimen**. See, you can identify a **cougar** by a few key characteristics. Start with the hair. **The cougar** keeps up with current hairstyles as a form of **camouflage**. **The prey** may not realize that he's engaged with a **cougar** until he's already **being dragged, helpless, back to her lair**. Now, the blouse. The **cougar** displays maximum cleavage possible to **captivate her prey**. If you're watching them bounce, she's about to **pounce**. See the **claws**? **Long and sharp, to ward off rival females**… Or open alimony checks. Yeah, this one's a beauty. Okay, **let the hunt begin**."
> […]
> BARNEY: "Who would you rather have grading your papers: **a savage, man-eating jungle cat**, or a purring, satisfied kitty?"

[75] L'extension et l'élaboration se rapprochent de ce que Crespo Fernández nomme les métaphores semi-figées ; nous aurons recours à cette terminologie dans l'analyse.

MARSHALL: "Go, Barney. Go mount and stuff that **cougar**."
[…]
MARSHALL: "Let her go. She belongs out there in the **wild**. You should feel proud. You **fought the cougar** and lived."

Ces métaphores linguistiques font partie de la métaphore conceptuelle A SEXUAL PARTNER IS AN ANIMAL et de la métaphore conceptuelle SEX IS HUNTING ; il s'agit donc d'une combinaison. Il s'agit également d'une métaphore filée, que Kövecses appelle *extended metaphor* ou *megametaphor* [2002 : 51-53] : c'est une métaphore qui est filée à travers un épisode entier et qui structure ce dernier. Ce mécanisme est assez fréquemment utilisé dans la littérature et dans les séries télévisées car il permet de donner de la cohérence intratextuelle (Kövecses [2010 : 215]) :

> The same conceptual metaphor can lend coherence to a single text. The metaphor that structures the discourse does not necessarily have to be a deeply entrenched conventional conceptual metaphor – it can be what we can call a "metaphorical analogy" of any kind.

Semino [2008 : 22-28] s'est également intéressée aux cas particuliers de métaphores, davantage dans le discours que dans la littérature. Elle cite tout d'abord la répétition (d'un seul terme métaphorique), puis distingue la récurrence, qui permet l'utilisation de différentes expressions linguistiques appartenant au même domaine source, c'est-à-dire à la même métaphore conceptuelle, dans différentes parties d'un texte ou d'un discours, de l'extension, qui permet l'utilisation de plusieurs métaphores issues du même domaine source à proximité. L'exemple (118) issu de *HIMYM 2x06* ci-dessus relève à la fois de l'extension et de la récurrence puisque certaines occurrences métaphoriques sont très rapprochées et se retrouvent dans une seule scène (à l'instar de celles qui structurent le monologue de Barney), mais que l'ensemble de ces occurrences structurent l'épisode tout entier.

Semino [2008 : 24] cite également l'« amalgame » (*clustering*), c'est-à-dire la présence de plusieurs métaphores linguistiques issues de domaines sources différents

dans une même partie d'un texte ou d'un discours. On en trouve un exemple dans *HIMYM 1x14* :

> **(119)** BARNEY: "Sometimes it's nice to **do a little catch and release**."
> ROBIN: "But why?"
> BARNEY: "**Leave no man behind**. **Either we all score or no one scores**."

Ici, *do a little catch and release* relève de la métaphore SEX IS FISHING, *Leave no man behind* de la métaphore SEX IS WAR, et *Either we all score or no one scores* de la métaphore SEX IS WAR. Semino cite également la combinaison de plusieurs métaphores conceptuelles au sein d'une même expression linguistique, qui est aussi définie par Kövecses et sur laquelle nous ne reviendrons donc pas.

Les oppositions entre le langage littéral et le langage métaphorique, dans lesquelles le sens métaphorique et le sens littéral d'une expression peuvent être utilisés simultanément dans certaines parties d'un texte, ont souvent des fins humoristiques (Semino [2008 : 27]). La lexie peut être répétée, et ainsi être utilisée une fois littéralement et une fois métaphoriquement (comme dans l'exemple de *SATC 1x11* précédemment cité : « Do you think it means something if Big and I are **sleeping together**… But we are not **sleeping together**? » (114)) ; la lexie peut également être utilisée comme syllepse.

Enfin, Semino [2008 : 28] note que les métaphores peuvent également être signalées avec des adverbes comme *metaphorically*, *figuratively*, ou *literally*, que Goatly [1997 : 172] appelle des marqueurs explicites, et que l'on trouve dans les exemples suivants :

> **(120)** MIRANDA: "I think I **broke my vagina**."
> CARRIE: "Sorry, am I pulling too hard?"
> MIRANDA: "**Metaphorically**, I mean. With the Rabbit." (*SATC 1x09*)

***

> **(121)** BARNEY: "You don't bring a date to a wedding. That's **like bringing a deer carcass on a hunting trip**. Oh Ted, oh Ted, no, no date."
> TED: "Deer carcass, really? That's the **metaphor** you're going for?" (*HIMYM 1x12*)

***

> **(122)** CHASE: "There appears to be some clotting, possibly around the Circle of Willis. Based on the progression of symptoms, the clot is growing. We need to cut into…"
> HOUSE: "Saying there appears to be clotting is **like saying there's a traffic jam up ahead. Is it a ten-car pileup? Or just a really slow bus in the center lane, and if it is a bus is it a thrombotic bus, or an embolic bus? Think I pushed that metaphor too far**." (*House 2x20*)

***

> **(123)** CAMERON: "He's on 20 different medications to manage his pain and his heart, how often he urinates. **His brain is like a waiter that's got too many**…"
> HOUSE: "Hey! I do the **metaphors**."
> CAMERON: "**The brain is stressed**. An infection's elsewhere could put it over the edge." (*House 2x12*)

Cette liste n'est en aucun cas exhaustive, mais on note que ces marqueurs constituent tous des commentaires métadiscursifs qui permettent d'attirer l'attention sur un problème d'interprétation de la métaphore (120 et 122), de montrer une dépréciation (121), ou de dénoncer un écart par rapport à la norme (123). Ils permettent généralement de faciliter l'interprétation de la métaphore, ainsi que le souligne Jamet [2009 : 263] :

> Ils peuvent par conséquent être qualifiés de marqueurs lexicaux discursifs, car ils attirent l'attention du coénonciateur sur la langue et sa signification, et ici sur la polysémie et l'ambiguïté potentielle des termes employés métaphoriquement.

Tous ces procédés[76] permettent de rendre les métaphores saillantes dans le dialogue. Après avoir défini les termes relatifs à la *CMT* et les cas particuliers, nous allons nous intéresser aux différents moyens de classification des métaphores, ce qui nous permettra par ailleurs de définir d'autres notions essentielles aux études cognitivistes de la métaphore.

[76] Semino mentionne également l'intertextualité, mais nous n'y reviendrons pas dans la mesure où ce phénomène n'est que très peu présent dans le cadre de notre étude.

2.2.2. Classification des métaphores

Il existe différents moyens de classer les métaphores (Kövecses [2006 : 127-130]) : le degré de figement, la fonction cognitive (structurelle, ontologique, orientationnelle), la nature (fondée sur le savoir ou sur les image-schémas), et le niveau de généricité (spécifique ou générique). Tous ces classements devraient être pris en compte car ils présentent tous un intérêt en fonction de ce que l'on cherche à démontrer.

2.2.2.1. **Degré de figement**

Classer les métaphores en fonction de leur degré de figement revient à se demander à quel point l'utilisation d'une métaphore est établie dans l'usage quotidien (Kövecses [2002 : 29]) : « [I]n other words, we ask how well or how deeply entrenched a metaphor is in everyday use by ordinary people for everyday purposes ». Il peut s'agir de l'utilisation d'une métaphore linguistique ou de l'utilisation d'une métaphore conceptuelle, ainsi que le note Kövecses [2002 : 30] :

> Since there are both conceptual metaphors and their corresponding linguistic expressions, the issue of conventionality concerns both conceptual metaphors and their linguistic manifestations. […] Conventional conceptual metaphors, such as ARGUMENT IS WAR, LOVE IS A JOURNEY, IDEAS ARE FOOD, THEORIES ARE BUILDINGS, etc., are deeply entrenched ways of *thinking about* or *understanding* an abstract domain. Thus, both conceptual and linguistic metaphors can be more or less conventional.

Sauf indication contraire (c'est-à-dire la présence de l'adjectif « conceptuelle »), nous utiliserons le terme « métaphore figée »[77] pour renvoyer à une expression métaphorique conventionnelle. Aux deux extrémités de cette échelle de figement se trouvent donc d'une part, les métaphores figées (*conventional metaphorical expressions*), et d'autre

[77] Nous n'avons pas choisi le terme « métaphore conventionnelle » qui nous semble être un calque de l'anglais. De même, nous n'utiliserons pas « métaphore lexicalisée » car il nous semble que les termes « lexicalisé » et *lexicalized* ont trop d'acceptions.

part, les métaphores dites « novatrices » en anglais (*novel metaphorical expressions*), ainsi que l'indique Semino [2008 : 19] :

> I mostly operate with a broad distinction between conventional and novel metaphorical expressions. I regard metaphorical expressions as conventional when the relevant metaphorical meaning has become lexicalized, so that it is normally included in dictionaries alongside nonmetaphorical (basic) meanings. (…) Conversely, I regard metaphorical expressions as novel, creative, or innovative when the relevant metaphorical meaning has not become lexicalized, and is therefore not included in dictionaries. As a result, the metaphorical expressions I describe as novel will vary considerably in terms of their strikingness, originality and potential aesthetic effect.

Nombre de linguistes ne proposent la distinction qu'entre ces deux types de métaphores, que les linguistes français (notamment Ricœur [1975]) appellent « métaphores figées » et « métaphores vives ». Les métaphores figées sont donc les expressions métaphoriques dont le sens s'est lexicalisé et est entré dans le dictionnaire. Les métaphores vives sont les expressions métaphoriques dont le sens n'est pas lexicalisé et ne figure pas dans le dictionnaire ; elles sont par définition généralement plus créatives et plus originales que les métaphores figées, attirent ainsi plus l'attention et sont donc plus facilement repérables. Considérons l'exemple suivant, issu d'une conversation entre Lily et Robin dans *HIMYM 1x16* :

> **(124)** ROBIN: "Well, here's to hoping he **cheats** on you."
> LILY: "Yeah, but only, like, **second base**."

Ces deux métaphores linguistiques sont figées et ne sont pas particulièrement saillantes dans une conversation en anglais américain (*second base* étant une métaphore spécifique à l'anglais américain). En revanche, les métaphores linguistiques de l'exemple ci-dessous, extrait de *HIMYM 2x12*, sont des métaphores vives :

> **(125)** ROBIN: "You only get one shot at losing your virginity. And even though I just barely had sex, it counts."
> LILY: "What do you mean just barely?"
> ROBIN: "Well, he didn't **dive all the way in the pool, but he… splashed around in the shallow end**."
> LILY: "Then you didn't lose your virginity to him. Just barely doesn't count."
> ROBIN: "Yes, it does."

LILY: "No, it doesn't."
MARSHALL: "Yes, it does."
LILY: "No, it doesn't. It doesn't count. End of story."
BARNEY: "Oooh, why, Lily Aldrin, you saucy little harlot. Could it be that before Marshall **took a swim, someone else tested the water**?"

Ces métaphores sont plus saillantes que les métaphores figées car elles ne sont pas normalement utilisées par les locuteurs. Leech [2008 : 15-23] définit un phénomène saillant (*foregrounded phenomenon*) comme un phénomène déviant de la norme linguistique (*deviant phenomenon*). Dans les textes littéraires, ces phénomènes saillants sont significatifs[78] et bien plus fréquents que dans la conversation naturelle. Il nous semble que cela s'applique également aux séries télévisées – tout du moins à celles du corpus – qui sont aussi une forme de fiction. Leech [2008 : 17] écrit que la saillance de la métaphore s'explique par le contraste qu'il y a entre la norme (le domaine cible) et la déviation (le domaine source). Il ajoute :

> [I]t is within the capability of metaphor (as opposed to simile) to suggest a connection between the explicit *vehicle* (represented by the deviant item) and a less tangible cluster of associations constituting the *tenor* (and represented by the 'core' of customary collocations).

Une métaphore est une lexie qui est employée dans un sens figuré, c'est-à-dire dans un sens qui dévie du sens dans lequel elle est normalement employée (Leech [2008 : 1980]). Ainsi une métaphore figée n'est-elle pas particulièrement saillante car dès lors qu'elle figure dans un dictionnaire, il devient plus difficile d'affirmer qu'elle a un sens qui dévie de la norme. On se situe sur un continuum : une métaphore peut être plus ou moins saillante en fonction de son degré de lexicalisation.

Dancygier et Sweetser [2014 : 35] nomment *conventionalized metaphors* les métaphores conceptuelles qui ne sont plus productives. En d'autres termes, il n'existe *a*

[78] Leech fait la différence entre les phénomènes saillants significatifs (*meaningful*) et ceux qui sont des aberrations sans aucune motivation (*unmotivated aberrations*).

priori pas d'expression(s) métaphorique(s) récente(s) qui découlent de cette métaphore conceptuelle :

> Conventionalized metaphors have often been termed "dead," presumably because the patterns they represent no longer motivate *new* expressions. But, as Müller (2008) has observed, all metaphor use relies on a certain level of activation in the context of use, and so such metaphors are often better described as "sleeping," as they can easily awaken and become newly productive.

Ces problèmes définitoires nous amènent à penser qu'il faudrait une classification des métaphores qui permette de prendre en compte à la fois le degré de figement des métaphores conceptuelles et celle des expressions métaphoriques, d'autant plus que, comme le souligne Kövecses [2002 : 32], il est difficile de concevoir l'existence de métaphores conceptuelles non conventionnelles et de trouver des exemples de métaphores linguistiques qui y correspondent : « While it is easy to find unconventionalized metaphorical linguistic expressions that realize conventional conceptual metaphors, it is less easy to find unconventional conceptual metaphors for a given target domain ».

Deignan [2005 : 36-47] a comparé deux études (la première de G. Lakoff [1987], la seconde de Goatly [1997]) afin de déterminer laquelle était la plus pertinente en termes de degrés de métaphoricité (ou de « conventionalité »). G. Lakoff [1987] rejette l'utilisation du terme *dead metaphor* pour les métaphores figées. Il distingue quatre degrés de figement dans les métaphores : les expressions métaphoriques dont le sens littéral n'est plus utilisé, et qui appartiennent à une métaphore conceptuelle qui n'est plus productive ; les expressions métaphoriques dont le sens littéral a disparu, mais qui appartiennent à une métaphore conceptuelle qui est toujours productive ; les expressions métaphoriques dont le sens métaphorique et le sens littéral sont toujours utilisés, dont le lien métaphorique est facilement identifiable par les locuteurs, mais qui

ne dépendent pas d'une métaphore conceptuelle productive ; enfin, les expressions métaphoriques dont le sens métaphorique et le sens littéral sont toujours utilisés, et qui dépendent d'une métaphore conceptuelle très productive. Deignan [2005 : 37] affirme que le modèle de G. Lakoff présente un inconvénient : les catégories sont trop floues dans la mesure où il y a des cas limites qui ne rentrent pas nécessairement dans ces catégories (une métaphore conceptuelle peut exister pour certains locuteurs mais pas pour d'autres, par exemple). Néanmoins, elle note deux critères qu'elle juge pertinents : le fait que le sens littéral existe ou non, et le fait que l'expression linguistique s'inscrive dans une métaphore conceptuelle plus large ou non. Goatly [1997], quant à lui, identifie cinq catégories de métaphores en fonction de leur degré de figement : *dead*, *buried*, *sleeping*, *tired*, *active*. Deignan [2005 : 38] juge que son travail complète celui de G. Lakoff mais que ses critères ne sont pas nécessairement pertinents dans la mesure où il fonde son analyse sur la perception qu'ont les locuteurs de la métaphoricité d'une expression ; or, cela peut varier grandement d'un locuteur à un autre. Deignan [2005 : 39] propose sa propre classification des métaphores en fonction de leur degré de figement – classification établie grâce à un corpus. Elle propose quatre catégories : les métaphores « vives » (*innovative metaphors*), les métaphores « figées » (*conventionalized metaphors*), les métaphores « mortes » (*dead metaphors*), et les métaphores « historiques » (*historical metaphors*). Pour elle, une métaphore « vive » contraste avec la langue usuelle. Néanmoins, la frontière entre métaphore « vive » et métaphore « figée » est floue pour deux raisons : les métaphores « figées » ont probablement été des métaphores « vives » d'un point de vue diachronique, et les locuteurs ne perçoivent pas tous le même degré de « nouveauté » dans les métaphores. La frontière entre métaphore « figée » et métaphore « morte » est également floue, et Deignan affirme que les

distinguer relève plus de l'intuition que de la science. Elle propose néanmoins de prendre en compte le critère de « dépendance » [2005 : 42] :

> The notions of coreness and dependency can be used to construct a distinction between conventionalized and dead metaphor as follows: where the literal sense of a word is perceived as more core than an established metaphorical sense, the second sense is regarded as a conventionalized metaphor. Where there does not seem to be such a relationship of coreness and dependency between a metaphor and its literal counterpart, the metaphor is regarded as dead.

Enfin, les métaphores « historiques » sont les expressions métaphoriques dont le sens littéral n'existe plus.

Crespo Fernández [2008 : 98] est également d'accord avec l'affirmation selon laquelle il y a différents degrés de figement des métaphores et qu'on ne peut pas simplement opposer les métaphores figées et les métaphores vives. Il propose un classement moins détaillé que ceux de Goatly, G. Lakoff, et Deignan : il distingue les métaphores figées (*lexicalized*), semi-figées (*semi-lexicalized*) et vives (*creative*). Cette classification paraît pertinente dans le cadre de notre étude pour plusieurs raisons : tout d'abord, bien que des classifications très précises soient nécessaires à l'étude de la métaphore dans certains cas, il nous semble que les catégories ci-dessus, bien que pertinentes, ont un degré de précision qui ne sera pas nécessairement utile à notre étude, dont l'objectif principal est de répertorier les domaines sources les plus fréquemment utilisés et de déterminer quels facteurs permettent une interprétation euphémique ou dysphémique d'une métaphore. Par ailleurs, il n'existe à notre connaissance pas de méthode infaillible permettant de classer les métaphores dans une catégorie ou dans une autre, car les frontières entre celles-ci sont extrêmement perméables et dépendent de la perception du sujet. De plus, nous n'étudierons pas en détail les métaphores historiques puisque le sens littéral n'existe plus. Enfin, cette classification nous semble pertinente pour l'étude des métaphores des domaines tabous,

d'autant plus que Crespo Fernández a lui-même travaillé sur ces sujets en utilisant cette classification.

Les métaphores figées sont donc les expressions métaphoriques dont la métaphoricité n'est plus perçue par les locuteurs ou dont le sens métaphorique est répertorié dans le dictionnaire car ces métaphores sont entrées dans la langue. C'est par exemple le cas de l'expression métaphorique *screw*, que l'on trouve dans *SATC 1x02* :

> **(126)** BARKLEY: "It's way easier to **screw** a model than a regular girl because that's what they do all the time."

Cette métaphore linguistique s'inscrit dans la métaphore conceptuelle THE BODY IS A MACHINE ou A PENIS IS A TOOL ; le sens métaphorique « an act of sexual intercourse » est répertorié dans le *Merriam-Webster Dictionary* et dans l'*OED*, et est donc entrée dans la langue. La métaphoricité n'est plus nécessairement perçue par les locuteurs natifs[79].

Les métaphores semi-figées sont les expressions métaphoriques non figées qui font néanmoins partie d'une métaphore conceptuelle fréquemment utilisée ; Crespo Fernández [2008 : 98] écrit à ce sujet : « the substitute is associated with the taboo because of its inclusion in a conceptual domain traditionally tied to the forbidden concept ». Les métaphores semi-figées sont donc le résultat d'une nouvelle association sur le plan linguistique mais pas sur le plan conceptuel. Considérons l'exemple suivant, extrait de *HIMYM 1x21* :

> **(127)** LILY: "Yeah, I thought I'd whip up some pancakes."
> TED: "Does Marshall know?"
> LILY: "He's still sound asleep."
> MARSHALL: "Awesome. So awesome. God! Best girl ever. Screw these pancakes, I should cover you in syrup and **gobble you up**."

[79] La métaphore est d'autant plus figée dans le cas de termes comme *patient*, qui a originellement été créé par métaphore mais dont la métaphoricité n'est plus du tout perçue aujourd'hui ; nous ne prendrons pas ces cas en considération.

Cette métaphore linguistique découle de la métaphore conceptuelle SEX IS EATING, qui est très productive en anglais. Néanmoins, le sens métaphorique n'est pas répertorié dans le *Merriam-Webster Dictionary* ou dans l'*OED*.

Enfin, Crespo Fernández [2008 : 98] définit les métaphores vives comme le résultat d'une nouvelle association avec le tabou et dont le sens n'est accessible que grâce au contexte ; ce sont donc de nouvelles expressions métaphoriques qui reposent sur une nouvelle métaphore conceptuelle. C'est par exemple le cas dans l'exemple suivant, extrait de *SFU 1x12*, où Frederico est sur le point de commencer l'embaumement d'un corps et dit :

> **(128)** FREDERICO: "Oooh, boy! OK, **Cinderella**, we're gonna have to work overtime to get you ready for the **ball**."

Cette métaphore linguistique pourrait rentrer dans une métaphore conceptuelle A FUNERAL IS A BALL ; or, dans notre corpus, aucune autre métaphore linguistique ne correspond à cette métaphore conceptuelle potentielle, et aucun linguiste n'a, à notre connaissance, dégagé cette métaphore conceptuelle à partir d'un corpus. Elle se comprend uniquement en contexte, puisque Frederico s'apprête à embaumer, maquiller, et habiller le corps du défunt.

On trouve également des cas limites, comme cette occurrence issue de *SATC 1x05* :

> **(29)** CARRIE: "A few days ago, Neville Morgan, the notoriously reclusive painter, paid a visit to the gallery. Neville was making his early pilgrimage to Manhattan to check out what was new and hot on the art scene. And he found it… Charlotte. It was only a matter of moments before he invited her to his farm upstate to view his latest work."
> CHARLOTTE: "If I could get him to show at the gallery, it would be an incredible coup. But what if he wants me to… You know…"
> SAMANTHA: "**Hold his brush**?"

Il n'existe, à notre connaissance, pas de métaphore conceptuelle de type SEX IS PAINTING. Cette métaphore linguistique ne se comprend donc que grâce au contexte linguistique et extralinguistique, c'est-à-dire la visite de Charlotte à un peintre. Néanmoins, notons que

cette expression métaphorique pourrait rentrer dans une métaphore conceptuelle plus large A PENIS IS A TOOL, et serait dans ce cas-là une métaphore semi-figée dans la mesure où un pénis n'est pas habituellement associé à un pinceau. Il faut néanmoins conserver le contexte afin d'assurer la compréhension de cette métaphore ; ce cas se situe donc à la limite de la métaphore semi-figée et de la métaphore vive.

Au niveau cognitif, il semblerait que les métaphores figées ne demandent pas le même effort cognitif de catégorisation et d'abstraction dans la mesure où le sens figuré est connu ; c'est l'argument avancé par Steen [2011 : 31] :

> Conventional metaphors, already having readily-available figurative senses, do not require the conceptual process of categorization or abstraction anymore. Experimental evidence to this effect was adduced in various places (for an overview and references, see Glucksberg, 2008).

Bowdle et Gentner [2005] ont conduit une expérience dans laquelle ils ont entre autres demandé aux sujets d'interpréter des métaphores et de déterminer le degré de figement d'expressions figuratives : leur postulat était que l'utilisation d'une métaphore vive impliquait des processus cognitifs différents de ceux impliqués dans l'utilisation d'une métaphore figée. Steen [2011 : 32] écrit ceci :

> The distinction between conventional and novel metaphor was placed in an even more explicitly historical perspective by Gentner and Bowdle when they proposed the Career of Metaphor theory (Gentner and Bowdle, 2001, 2008; Bowdle and Gentner, 2005). They suggest that metaphor requires different mental processes when it is novel (at the beginning of its career) than when it is conventional (in the middle) or has died (at the end). They agree with Glucksberg that some metaphors may require processing by categorization (or abstraction) and not cross-domain mapping (or comparison), but they have offered experimental evidence that this works differently than predicted by Glucksberg.

Ils concluent que lorsque la métaphore est vive, le mode de *mapping* se rapproche davantage de la comparaison ; en revanche, lorsque la métaphore est figée, le mode de *mapping* se rapproche davantage de la catégorisation (Bowdle et Gentner [2005 : 213]). Il semblerait donc que les métaphores présentent des différences au niveau cognitif en

fonction de leur degré de figement, bien que cela n'ait aucune incidence sur le temps d'interprétation (Gibbs [1994 : 100]).

2.2.2.2. **Fonction cognitive**

Les métaphores peuvent également être classées selon leur « fonction cognitive[80] » ; on distingue ainsi les métaphores structurelles, les métaphores ontologiques, et les métaphores orientationnelles (« [T]hree general kinds of conceptual metaphor have been distinguished: structural, ontological, and orientational » (Kövecses [2002 : 33])). Ces métaphores ont tout d'abord été définies par G. Lakoff et M. Johnson [1980] avant d'être reprises par d'autres linguistes. Les métaphores qui nous intéresseront le plus dans le cadre de cette thèse sont les métaphores structurelles, que Kövecses [2002 : 33] définit ainsi :

> In [structural metaphors], the source domain provides a relatively rich knowledge structure for the target concept. In other words, the cognitive function of these metaphors is to enable the speaker to understand target A by means of the structure of source B. […] [T]his understanding takes place by means of conceptual mappings between elements of A and elements of B.

Par exemple, on peut conceptualiser la mort en termes de voyage ou le sexe en termes d'alimentation. Certains concepts comme le temps sont difficiles à comprendre sans métaphore structurelle ; dans le cadre des métaphores utilisées pour mentionner les domaines tabous, il peut s'agir d'avoir une meilleure compréhension du domaine, notamment en ce qui concerne le domaine de la mort, qui peut être assez abstrait, ou de donner une vision différente du tabou. Il s'agit d'utiliser un domaine structuré et clairement défini pour structurer un second concept, le concept cible (G. Lakoff et

[80] Nous n'adopterons pas ce classement dans le cadre de ce travail, car la grande majorité des métaphores relevées dans le corpus sont des métaphores structurelles ; il serait donc peu pertinent d'adopter ce classement dans la mesure où les métaphores ontologiques et orientationnelles ne nous concernent que peu.

M. Johnson [1980 : 61]). Elles sont à la fois ancrées dans l'expérience et dans la culture ; nous y reviendrons.

Les métaphores ontologiques permettent de conceptualiser nos expériences comme des objets, des substances, ou des contenants, mais ne fournissent pas de structure aussi élaborée que les métaphores structurelles. Kövecses [2002 : 34] les définit ainsi :

> **Ontological metaphors** provide much less cognitive structuring for target concepts than structural ones do. (Ontology is a branch of philosophy that has to do with the nature of existence.) Their cognitive job seems to be to "merely" give a new ontological status to general categories of abstract target concepts and to bring about new abstract entities. What this means is that we conceive our experiences in terms of objects, substances, and containers, in general, without specifying exactly what kind of object, substance, or container is meant. Since our knowledge about objects, substances, and containers is rather limited at this general level, we cannot use these highly general categories to understand much about target domains. This is the job of structural metaphors, which provide an elaborate structure for abstract concepts.

La métaphore THE MIND IS A MACHINE est une métaphore ontologique ; la personnification, par le biais de laquelle on attribue des propriétés humaines à des entités non humaines, est également considérée comme un type de métaphore ontologique. Ces métaphores sont également représentées au sein de notre corpus, notamment dans le domaine de la maladie, comme dans l'extrait suivant issu de *House 1x07* :

> **(129)** FOREMAN: "A tumor **sitting** directly on top of the brain stem? That three ER doctors, two neurologists, and a radiologist missed?"

Néanmoins, la plupart des occurrences de personnifications dans le corpus nous semblent davantage relever de métaphores structurelles que de métaphores ontologiques dans la mesure où ce sont bien souvent des métaphores élaborées, qui permettent de mettre en avant certains traits et qui empruntent des caractéristiques à plusieurs domaines sources ; considérons l'exemple suivant, issu de *House 2x19* :

> **(130)** HOUSE: "We assumed that the tumors were growing because he's getting sicker, but he could have grown old and died and never known about them if he

hadn't come here. We were looking for something; it's more or less in the right part of the brain. It's like **we found someone standing over a dead body holding a gun. We arrested them, didn't look any further. Well sometimes, people really do just stumble into a murder scene.**"
[…]
WILSON: "What if it's not an infection?"
HOUSE: "Were you not paying attention **when I was doing my murder scene metaphor**?"
WILSON: "What if the tuberous sclerosis IS guilty? It **had the guns in its hands, it was standing over the**..."
HOUSE: "It doesn't cause fever."

La tumeur est ici conceptualisée comme une personne ; néanmoins, il ne s'agit pas tant d'une métaphore de type A TUMOR IS A PERSON que d'une métaphore A TUMOR IS A PERSON WHO IS A SUSPECT WHO WAS FOUND ON A MURDER SCENE ou MAKING A DIAGNOSIS IS SOLVING A CASE.

Enfin, les métaphores orientationnelles fournissent une structure encore moins définie que les métaphores ontologiques. Kövecses [2002 : 35] écrit ceci à leur sujet :

> **Orientational metaphors** provide even less conceptual structure for target concepts than ontological ones. Their cognitive job, instead, is to make a set of target concepts coherent in our conceptual system. The name "orientational metaphor" derives from the fact that most metaphors that serve this function have to do with basic human spatial orientations, such as up-down, center-periphery, and the like.

Ce sont les métaphores de type MORE IS UP, LESS IS DOWN, HAPPY IS UP, SAD IS DOWN, etc. Ces métaphores ne sont pas présentes dans notre corpus pour conceptualiser les domaines tabous et nous n'y reviendrons donc pas ultérieurement.

2.2.2.3. **Nature**

Kövecses [2002 : 36] affirme que les métaphores peuvent également se diviser entre les métaphores fondées sur la connaissance (*knowledge*) et les métaphores fondées sur les images-schémas (*image-schemas*). Dans la métaphore THE MIND IS A MACHINE, les éléments de connaissance sont projetés sur le domaine cible (un ordinateur fonctionne comme un cerveau ; il traite des données, il peut connaître des dysfonctionnements, etc.). Si la plupart des métaphores sont fondées sur notre

connaissance basique de concepts et ainsi sur une projection d'une structure du domaine source sur le domaine cible, les métaphores fondées sur les images-schémas ne sont pas fondées sur ces connaissances. Le concept d'images-schémas a été introduit par M. Johnson [1987]. Dancygier et Sweetser [2014 : 22] les définissent comme des structures schématiques ou squelettiques fondées sur la spatialité du corps : « a schematic or skeletic structure representing a spatial configuration (such as verticality) and/or the various forces that affect a human body (e.g. pressure, gravity, etc.) ». Elles donnent comme exemples d'images-schémas Up/Down, Container, Path, Force, Counterforce, Balance, Control, Cycle, In/Out, Center/Periphery, Link, etc. Gibbs [1998 : 113] écrit que les images-schémas émergent par le biais de l'activité sensorimotrice :

> One of the important claims of cognitive semantics is that much of our knowledge is not static, propositional, sentential, but is grounded in and structured by various patterns of our perceptual interactions, bodily actions, and manipulation of objects (Gibbs and Colston, 1995; Johnson, 1987; Lakoff, 1987, 1990; Turner, 1991, 1996). These patterns are experiential gestalts, called *image schema*, that emerge through sensorimotor activity as we manipulate objects, orient ourselves spatially and temporally, and direct our perceptual focus for various purposes. Image schema cover a wide range of experiential structures that are pervasive in experience, have internal structure, and can be metaphorically elaborated to provide for our understanding of more abstract domains. […]
>
> One of the interesting things about image schema is that they motivate aspects of how we think, reason, and imagine. The same image schema can be instantiated in many domains because the internal structure of a single schema can be metaphorically understood.

Ces images-schémas permettent d'expliquer une grande partie des métaphores. Notons qu'elles sous-tendent néanmoins souvent l'existence d'autres concepts (Kövecses [2002 : 37]). Dans le cas de la métaphore conceptuelle DEATH IS A JOURNEY, le concept de trajet, défini par le point du départ du voyageur/défunt, le trajet, et l'arrivée dans un monde meilleur est une conséquence de l'image schéma *Motion*, dans laquelle on a un point de départ, un mouvement, et un point d'arrivée. Si l'existence des images-schémas

pourra peut-être expliquer partiellement certaines des occurrences de notre corpus, nous ne diviserons néanmoins pas ces occurrences entre les métaphores issues de connaissances et les métaphores issues d'images-schémas dans la mesure où cela ne nous semble pas être au cœur de la problématique des métaphores des domaines tabous.

2.2.2.4. **Générique ou spécifique**

Kövecses [2002 : 38] propose également de diviser les métaphores conceptuelles entre métaphores génériques (*generic-level metaphors*) et métaphores spécifiques (*specific-level metaphors*). Nous avons vu que les images-schémas telle que *Motion* étaient des images-schémas relativement génériques qui permettaient d'expliquer en partie l'existence de concepts spécifiques ou plus détaillés, comme celui de trajet, sachant que plusieurs concepts peuvent correspondre à une même image-schéma. Il en va de même pour les métaphores ; on distingue les métaphores conceptuelles spécifiques des métaphores conceptuelles génériques de type EVENTS ARE ACTIONS. Considérons l'exemple suivant extrait de *House 1x07*:

> **(131)** ED: "How can breast cancer cause problems in her brain?"
> CAMERON: "There are molecular similarities between brain cells and tumor cells. Paraneoplastic Syndrome **causes the body's own antibodies to get thrown off track. They end up attacking the brain instead of the tumor**."
> ED: "So if you do find the tumor, what do you do?"
> FOREMAN: "We treat the underlying malignancy. Once there's **no tumor to attack**, there's nothing for the antibodies to get confused about."

La métaphore permet ici de conceptualiser les anticorps comme des soldats qui défendent le corps contre l'ennemi, la tumeur. Il s'agit donc d'une réalisation de la métaphore conceptuelle spécifique HAVING A DISEASE IS FIGHTING (A WAR), métaphore conceptuelle fréquemment utilisée (Sontag [1979]). Néanmoins, cette métaphore linguistique est également la réalisation de la métaphore conceptuelle plus large

susmentionnée, EVENTS ARE ACTIONS. Dans le cadre de cette analyse, il sera plus pertinent de classer les occurrences par métaphore conceptuelle spécifique afin d'avoir une idée précise des caractéristiques et des structures qui sont projetées du domaine source au domaine cible.

Cette distinction rappelle celle de la distinction faite entre les métaphores primaires et les métaphores complexes, que Kövecses [2002 : 90] définit dans les termes suivants : « There are primary and complex metaphors. Primary metaphors combine to form complex ones. The primary metaphors determine which particular elements of the source are mapped onto the target ». Ainsi, les métaphores primaires permettent de former les métaphores complexes, et ce sont les métaphores primaires qui déterminent quels éléments du domaine source sont projetés sur le domaine cible. Kövecses [2010 : 201] explicite ses propos grâce à l'exemple suivant :

> Joseph Grady (1997) developed the Lakoff-Johnson view further by proposing that we need to distinguish "complex metaphors" from "primary metaphors". His idea was that complex metaphors (e.g., THEORIES ARE BUILDINGS) are composed of primary metaphors (e.g., LOGICAL ORGANIZATION IS PHYSICAL STRUCTURE). The primary metaphors consist of correlations of a subjective experience with a physical experience. As a matter of fact, it turned out that many of the conceptual metaphors discussed in the cognitive linguistic literature are primary metaphors in this sense. For instance, HAPPY IS UP is best viewed as a primary metaphor, where being happy is a subjective experience and being physically up is a physical one that is repeatedly associated with it. Other primary metaphors include MORE IS UP, PURPOSES ARE DESTINATIONS, and INTIMACY IS CLOSENESS. On this view, it is the primary metaphors that are potentially universal.

Joseph Grady [1997] a été le premier à proposer la distinction entre « métaphores primaires » et « métaphores complexes ». Les métaphores complexes telles que THEORIES ARE BUILDINGS seraient composées de métaphores primaires (dans ce cas précis, de LOGICAL ORGANIZATION IS PHYSICAL STRUCTURE). Les métaphores primaires sont donc une corrélation entre une expérience subjective et une expérience physique. La plupart des métaphores étudiées par la linguistique cognitive sont des métaphores primaires, et ces

métaphores peuvent potentiellement être retrouvées dans toutes les cultures, à toutes les époques, puisqu'elles sont fondées sur la cognition et la « corporéité ». Des études menées précédemment sur les métaphores utilisées pour mentionner les sujets tabous ont montré que le sexe, la mort, et la maladie étaient trois domaines qui pouvaient être conceptualisés grâce au voyage. SEX IS A JOURNEY, DEATH IS A JOURNEY, et DISEASE IS A JOURNEY sont trois métaphores conceptuelles fréquentes en anglais. Or, Kövecses a affirmé que la métaphore de la structure des événements LONG-TERM, PURPOSEFUL ACTIVITIES ARE JOURNEYS était très productive. Il semblerait que ces trois métaphores conceptuelles soient toutes les trois issues de la métaphore LONG-TERM, PURPOSEFUL ACTIVITIES ARE JOURNEYS. Ici, le sexe est conceptualisé comme un voyage dont l'objectif est le plaisir. La mort est conceptualisée comme un voyage dont le point d'arrivée est la vie après la mort, ce qui permet de dissimuler son caractère inconnu. Enfin, la maladie est conceptualisée comme un voyage dont l'objectif est la guérison.

Il existe donc différents critères qui permettent de classer les métaphores : leur degré de figement, leur fonction cognitive, leur nature, ou leur caractère spécifique ou générique. Ces classifications ont toutes été élaborées à partir du modèle établi par G. Lakoff et M. Johnson [1980], bien que nombre d'éléments ne figurent pas dans leur ouvrage et aient été développés par d'autres linguistes suite aux critiques que la *CMT* a essuyées et aux évolutions qu'elle a connues au cours des quarante dernières années.

2.2.3. Critiques et évolution

Kövecses [2008] reprend cinq grandes critiques qui peuvent être faites à la *CMT* : les problèmes relatifs à la méthodologie, ceux relatifs à la direction de l'analyse, ceux relatifs à la schématicité, ceux relatifs à la « corporéité » (ou à l'« ancrage corporel »), et ceux relatifs à la relation entre métaphore et culture. Nous partirons partiellement de

cette classification pour y inclure les éléments nouveaux et les théories annexes qui ont été développées à partir de la *CMT*.

2.2.3.1. **Problèmes de méthodologie**

Kövecses [2008 : 168-170] insiste sur les critiques qui ont été faites aux linguistes cognitivistes au niveau de la méthodologie ; en effet, ils se sont parfois appuyés sur leur propre lexique pour dégager l'existence de métaphores conceptuelles et n'ont pas toujours utilisé de corpus afin de dégager ces métaphores conceptuelles. C'est notamment l'argument avancé par le Pragglejaz Group [2007]. Selon ces critiques, cela peut être problématique pour deux raisons : cette approche ne permet pas de prendre en compte l'intégralité des expressions métaphoriques, et ne permet pas non plus de déterminer quelles expressions métaphoriques sont réellement utilisées en discours. Il serait donc nécessaire de trouver une méthodologie pour identifier les métaphores, mais Kövecses n'est pas entièrement d'accord ; les métaphores existent pour lui à trois niveaux différents : le niveau supra-individuel, le niveau individuel et le niveau sub-individuel. Kövecses [2002 : 239-245] définit le niveau supra-individuel comme le niveau auquel sont étudiées les métaphores figées d'une langue donnée (« What supra-individual simply means is that there is a level of metaphor that is based on the conventionalized metaphors of a given language ») ; c'est le niveau auquel les linguistes identifient les métaphores conceptuelles en étudiant les expressions métaphoriques hors contexte. Il identifie ensuite le niveau individuel ; en effet, les locuteurs possèdent-ils individuellement les métaphores conceptuelles dégagées par la linguistique cognitive ? Kövecses [2002 : 242] définit le niveau individuel ainsi :

> The individual level is the level at which individual speakers of a given language use the metaphors that are available to them at the supraindividual level in actual communicative situations, but this level is also where they create new metaphors. This level is characterized by such issues as the selection of metaphors for particular

> communicative purposes; how people think on-line using metaphor; how the context of communication constraints the use of metaphors; and how metaphors can organize or otherwise structure actual texts or discourses.

Le niveau individuel concerne donc davantage des individus spécifiques dans une situation spécifique, c'est-à-dire l'étude de la métaphore en discours et en contexte. Enfin, le niveau sub-individuel de la métaphore est le niveau auquel la conceptualisation d'un domaine conceptuel (la cible) grâce à un autre domaine conceptuel (la source) devient naturelle pour les locuteurs (Kövecses [2002 : 243]). En d'autres termes, c'est le niveau où l'on étudie les fondements corporels, expérientiels et culturels de la métaphore, ainsi que ses aspects universels. Ces trois niveaux d'étude de la métaphore peuvent se compléter ; cette distinction ne nous semble néanmoins pas entièrement apporter de réponse satisfaisante aux critiques qui visent les problèmes de méthodologie. Est-il vraiment possible d'étudier la métaphore de manière exhaustive en partant des métaphores conceptuelles pour trouver des exemples ? Kövecses [2008 : 170-175] parle de « problème de direction de l'analyse ». Les cognitivistes s'intéressent principalement aux correspondances entre les domaines et non à l'étude des expressions linguistiques, ainsi que l'indique Stefanowitsch [2006 : 46] :

> Cognitive metaphor research has focused on uncovering general mappings rather than exhaustively describing the specific linguistic expressions instantiating these mappings. Studies are mostly based on introspection or eclectic collections of individual citations. This may not be a major problem if our aim is merely to establish the *existence* of a particular mapping, but it causes at least two problems if our aim is the systematic characterization of a specific mapping, source or target domain: first, it is impossible to decide at what point we have exhaustively charted the relevant metaphors; second, it is impossible to quantify the results in order to determine the importance of a given metaphor in a given language. In other words, it is difficult to establish a firm empirical basis for studying conceptual metaphor from a linguistic perspective.

Ainsi, cette approche est intéressante mais ne permet pas d'être certain que toutes les métaphores conceptuelles aient été dégagées et ne permet pas de quantifier la

productivité d'une métaphore conceptuelle, c'est-à-dire le nombre de métaphores linguistiques qui en dépendent. Kövecses [2008] ajoute que cette analyse de haut en bas (*top-bottom*) ne permet pas d'expliquer les irrégularités, qui sont dues à des facteurs socio-culturels plutôt qu'à des facteurs cognitifs. Une analyse de bas en haut (*bottom-top analysis*) permettrait d'expliquer ces irrégularités ; Kövecses [2008] affirme néanmoins que ce type d'analyse présente également plusieurs problèmes : tout d'abord, on trouve plus d'irrégularités que de régularités puisqu'on se trouve au niveau individuel. Par ailleurs, si l'objectif est de lier chaque métaphore linguistique à une métaphore particulière, cela peut être problématique puisqu'il n'y a pas une métaphore conceptuelle globale pour chaque métaphore linguistique, et qu'une occurrence ne permet pas de systématiser et de dégager une métaphore conceptuelle. Néanmoins, si les métaphores linguistiques ne correspondent pas toujours à des métaphores conceptuelles spécifiques, elles correspondent généralement à des métaphores conceptuelles génériques, c'est-à-dire à un niveau hyperonymique (*superordinate*) (Kövecses [2008 : 176]). Il est néanmoins difficile de vérifier que cela est vrai de toutes les métaphores linguistiques ; nous tenterons dans notre analyse de déterminer si cela est vrai pour celles qui composent notre corpus. Ainsi, pour étudier la métaphore de manière globale, il faudrait donc combiner les deux approches (Kövecses [2008 : 175] : « quantitative metaphor analysis must be supplemented by intuitive qualitative analysis »).

Il existe par ailleurs d'autres problèmes méthodologiques liés à la *CMT*. En effet, certains cognitivistes semblent suggérer que le système métaphorique est universel en montrant que les métaphores linguistiques correspondent à des métaphores conceptuelles, et que ces métaphores conceptuelles sont ancrées dans la cognition humaine et seraient donc valables pour l'ensemble de la population. Néanmoins, le

caractère universel des métaphores (linguistiques ou conceptuelles) reste difficile à prouver ; Kövecses [2010 : 190] écrit ceci à ce sujet :

> Are there any universal metaphors at all, if by "universal" we mean those linguistic metaphors that occur in each and every language? Not only is this question difficult because it goes against our everyday experiences and intuitions as regards metaphorical language in diverse cultures, but also because it is extremely difficult to study, given that there are 4-6000 languages spoken around the world today.

En effet, il est difficile de prouver l'universalité des métaphores en raison de la diversité des langues et des cultures, qu'il faut nécessairement prendre en compte.

2.2.3.2. **Influence de la culture et du contexte large**

Punter [2007 : 40] affirme que les métaphores ne sont pas universelles, et qu'il faut prendre en compte les critères historiques, culturels, et géographiques :

> It is not as though there is a pervasive, universal concept of metaphor which can be applied, like a template, to all ages and cultures. Rather, we need to historicize the term, to look as closely as possible at what different things might be considered to constitute metaphor under different historical, cultural and geographic circumstances.

Cela ne signifie pas que les images-schémas ne jouent pas un rôle important dans la cognition (Kövecses [2008 : 177-179]) ; elles sont fondées sur nos expériences les plus basiques et nous permettent de comprendre le monde autour de nous. Il a en revanche été reproché aux linguistes travaillant sur les images-schémas d'essayer d'expliquer à la fois ce qui est culturel et ce qui est universel par ce biais (Gevaert [2001, 2005]). Or, ces dernières ne peuvent pas tout expliquer ; c'est pour cette raison qu'il faut prendre en compte à la fois la notion de « corporéité » (*embodiment*) et le facteur culturel afin d'étudier les métaphores conceptuelles (Kövecses [2010 : 203]) :

> We need to change the way we think about embodiment; we should not see "embodied experience" as a homogeneous, monolithic factor. This is made possible by the idea that embodiment (i.e., embodied experience relative to a domain) consists of several components and that any of these can be singled out and

> emphasized by different cultures (or, as a matter of fact, individuals within cultures). I termed this idea "differential experiential focus" in previous work (see Kövecses 2005).

Gibbs [1999 : 153] adopte un point de vue similaire en affirmant que la cognition est étroitement liée au monde qui nous entoure et ainsi à notre culture, dans la mesure où le monde physique et le monde culturel sont eux aussi liés :

> One cannot talk about, or study, cognition apart from our specific embodied interactions with the cultural world (and this includes the physical world which is not separate from the cultural one in the important sense that what we see as meaningful in the physical world is highly constrained by our cultural beliefs and values). Scholars cannot, and should not assume, that mind, body, and culture can somehow be independently portioned out of human behavior as it is only appropriate to study particular "interactions" between thought, language, and culture, respectively. Theories of human conceptual systems should be inherently cultural in that the cognition which occurs when the body meets the world in inextricably culturally-based.

Kövecses [2006 : 157-164], qui s'est beaucoup intéressé à ce sujet, affirme que les métaphores varient en fonction de la culture à deux niveaux ; on distingue les variations entres cultures des variations au sein d'une même culture. Avant d'expliciter ce que sont les variations entre cultures, Kövecses [2010 : 207] souligne que celles-ci sont les sont les plus évidentes :

> The most obvious dimension along which metaphors vary is the cross-cultural dimension. Variation in this dimension can be found in several distinct forms. One of them is what I call "congruence." This is obtained between a generic-level metaphor and several specific-level ones. Another is the case where a culture uses a set of different source domains for a particular target domain, or conversely, where a culture uses a particular source domain for conceptualizing a set of different target domains. Yet another situation involves cases where the set of conceptual metaphors for a particular target domain is roughly the same between two languages/cultures, but one language/culture shows a clear preference for some of the conceptual metaphors that are employed. Finally, there may be some conceptual metaphors that appear to be unique to a given language/culture.

Les variations semblent être qualitatives ou quantitatives, et il en existe plusieurs types (Kövecses [2006 : 157-158]). Il y a au sein de chaque culture spécifique un certain nombre de métaphores conceptuelles au niveau spécifique. Ces métaphores

conceptuelles spécifiques ne se retrouvent pas nécessairement d'une culture à l'autre, mais ce sont des sous-catégories d'une même métaphore conceptuelle générique car elles ont la même structure interne. Il y a donc une certaine forme de congruence entre les métaphores conceptuelles spécifiques à certaines cultures ; le contenu culturel apporté est différent. Kövecses [2006 : 158-161] précise que les différentes cultures n'utilisent pas nécessairement les mêmes domaines sources pour conceptualiser un domaine cible similaire. Enfin, la même métaphore conceptuelle spécifique peut exister au sein de plusieurs cultures mais être réalisée différemment d'un point de vue linguistique ; par ailleurs, les éléments projetés du domaine source sur le domaine cible ne seront pas nécessairement identiques (Kövecses [2002 : 183-185]). Les causes des variations entre cultures (Kövecses [2002 : 186-189]) sont de deux types : cela peut s'expliquer par l'influence du contexte culturel large, c'est-à-dire par le fait que les concepts-clés ne sont pas nécessairement les mêmes d'une culture à l'autre. Ces variations peuvent également s'expliquer de par l'environnement physique et naturel, dans la mesure où ce dernier influence la langue. Notre corpus étant exclusivement composé de séries télévisées américaines, les résultats qui découlent de l'analyse des métaphores linguistiques et des métaphores conceptuelles ne sauraient être utilisés pour justifier l'analyse de métaphores d'une culture ou d'une langue différentes.

Les variations au sein même des cultures, qui sont peut-être plus difficiles à repérer, s'expliquent principalement par le fait qu'une même langue présente de nombreuses variétés dialectales, sociolectales, idiolectales, etc., ainsi que l'indique Kövecses [2010 : 209] :

> We know from work in sociology, anthropology, sociolinguistics, etc. that languages are not monolithic but come in varieties reflecting divergences in human experience. It makes sense to expect metaphor variation in the varieties of language most commonly identified by these researchers. I will present evidence that, I believe, supports the idea that metaphors vary not only cross-culturally but also within

> cultures. This variation can occur along a number of dimensions including the social, regional, ethnic, style, subcultural, diachronic, and individual dimensions. I conceive of this approach to metaphor variation as the cognitive dimension of social-cultural diversity.

Ces variations peuvent dépendre de plusieurs facteurs (Kövecses [2006 : 161-164]) ; on distingue notamment des variations au niveau social, des variations au niveau régional, des variations stylistiques, des variations au niveau sub-culturel, et des variations au niveau individuel. Les variations au niveau social peuvent dépendre, entre autres, du genre, de l'âge, ou de la classe socio-culturelle à laquelle appartient le locuteur. Il existe également des variations au niveau régional large (par exemple, entre l'anglais américain et l'anglais britannique) ou à des niveaux régionaux plus restreints (entre deux états américains, par exemple). On note par ailleurs des variations au niveau du style du discours, qui peut varier en fonction du ou des coénonciateur(s), du sujet abordé, du cadre, ou encore du moyen d'expression. La conceptualisation peut également varier au niveau sub-culturel : les locuteurs d'un même groupe auront peut-être tendance à utiliser les mêmes métaphores conceptuelles, qui seront différentes de celles utilisées pas un autre groupe. Enfin, il existe des variations au niveau individuel puisque chaque individu est différent et ne conceptualisera pas nécessairement tout de la même manière. Ceci se rapproche des variations sociolinguistiques définies par Coseriu ([1966], [1973], et [1988]) à partir de la variation diachronique, définie par Saussure [1968] : les variations diatopique, diastratique et diaphasique. Vosghanian [2007 : 125] rappelle que la variation diatopique est également appelée « variation régionale », que la variation diastratique se concentre sur « les différences entre les usages que font les locuteurs, selon les classes sociales auxquelles ils appartiennent », et que la variation diaphasique est une variation situationnelle ; en d'autres termes, le

locuteur emploie différents « styles ou registres » « selon les situations dans lesquelles il se trouvera ».

Kövecses [2002 : 189-195] mentionne également que l'étude des métaphores conceptuelles en diachronie peut également permettre de mettre au jour des variations[81] ; en effet, la métaphore conceptuelle THE MIND IS A COMPUTER n'existait probablement pas il y a deux cents ans dans la mesure où les ordinateurs n'existaient pas, même si cette métaphore spécifique dépend d'une métaphore plus générique de type ABSTRACT IS CONCRETE. C'est ce que Kövecses [2002 : 195] affirme : « Most cultural variation in conceptual metaphor occurs at the *specific level*, whereas […] universality in metaphor can be found at the generic level ». Considérons cet exemple issu de *House 2x19* :

> **(132)** WILSON: "Can I ask why you don't want the tumors removed?"
> BOYD: "God put them there for a reason."
> HOUSE: "You think God needs **a telephone in your head to talk to you**? Isn't he everywhere? It's not **a long-distance call**."

La tumeur est conceptualisée comme un téléphone ; cette métaphore fait partie d'une métaphore plus large, A DISEASE IS AN OBJECT, voire ABSTRACT IS CONCRETE. La métaphore ABSTRACT IS CONCRETE est *a priori* universelle, mais A TUMOR IS A TELEPHONE est très spécifique (si son existence est avérée, une seule occurrence ne permettant pas de généraliser), et n'existe probablement pas pour tous les locuteurs de toutes les cultures (et n'existait pas il y a deux cents ans, avant l'invention du téléphone). Kövecses [2006 : 178] conclut que les métaphores varient parce que les processus cognitifs à l'œuvre peuvent également varier :

> The causes of metaphor variation fall into two large classes: *differential experience* and *differential cognitive preferences and styles*. It seems safe to suggest that many of

[81] Dans la mesure où les X-phémismes évoluent très rapidement au sein d'une société, il serait intéressant, dans une étude ultérieure, d'étudier l'évolution diachronique des domaines source utilisés pour conceptualiser les domaines tabous et de tenter de déterminer les conséquences que cela a pu avoir sur la production X-phémique.

> our metaphors vary because our experiences as human beings vary and because the cognitive processes we put to use for the creation of abstract thought may also vary.

Il affirme également que la plupart du temps, la cognition ou la culture jouent un rôle plus important dans la conceptualisation d'une métaphore, et qu'il est rare que les deux influencent la conceptualisation à parts égales (Kövecses [2008 : 179]) :

> Metaphorical conceptualization in natural situations occurs under two simultaneous pressures: the pressure of embodiment and the pressure of context. Context is determined by local culture. This dual pressure essentially amounts to our effort to be coherent both with the body and culture – coherent both with universal embodiment and the culture-specificity of local culture in the course of metaphorical conceptualization. We can achieve this in some cases, but in others it is either embodiment or cultural specificity that plays the more important role.

Enfin, notons que si la cognition et la culture déterminent en grande partie quel type de métaphore sera utilisé, il ne faut pas négliger l'influence du contexte (Kövecses [2010 : 205]) :

> Which metaphor is used in a particular situation does not only depend on which (potentially) universal metaphor is available in connection with the given target domain for the expression of a given meaning but also on the setting and topic of the situation in which the metaphorical conceptualization takes place.

Ainsi le contexte situationnel devra-t-il parfois être pris en compte ; dans le cas des séries télévisées, les métaphores sont par exemple souvent fondées sur le thème d'un épisode. Dans *SATC 2x01*, les quatre amies assistent à un match de baseball et Carrie commence une relation amoureuse avec un Yankee ; au cours de l'épisode, le sexe est à plusieurs reprises conceptualisé grâce au domaine du baseball :

> **(133)** CARRIE: "As Miranda went on about the new Yankee's stats, I couldn't help wondering about my own. Ten years **playing** in New York. Countless dates. Five real relationships. One serious. All ending in break-ups. **If I were a ballplayer, I'd be batting whatever really bad is**."
> […]
> CARRIE: "She knew it was risky, but a day of watching **big men swing their wooden bats** proved to be too much for Samantha."
> […]
> CARRIE: "There we were, two single gals out on the town with **our ballplayers**."
> […]

> CARRIE: "And there, in the shadow of my island, just four weeks out of my last relationship, I let the new Yankee **get to first base**."
> […]
> CARRIE: "But Charlotte couldn't bring herself to tell the problem was **foul balls**."

La métaphore SEX IS SPORT et la métaphore SEX IS BASEBALL sont fréquentes en anglais américain ; néanmoins, leur utilisation est ici principalement justifiée par le contexte situationnel.

L'influence de la culture ne sera pas négligeable dans le choix des domaines conceptuels sources pour la production de métaphores de sujets tabous ; Gibbs [1999 : 155] écrit :

> People instill cultural meaning to bodily processes such as breathing, blushing, menstruation, birth, sex, crying and laughing, and value the products of the body (e.g., blood, semen, sweat, tears, feces, urine, and saliva) differently in changing cultural contexts.

Il s'agira de prendre en compte la culture dans laquelle on se situe (ici, la culture nord-américaine, qui a une vision spécifique des tabous du sexe, de la mort, et de la maladie), et de considérer tous les éléments contextuels annexes ; notre étude porte sur la manière dont sont représentés les tabous dans les séries télévisées américaines, et ne saurait donc en aucun cas permettre de généraliser quant à la conceptualisation des domaines tabous dans d'autres cultures ou dans d'autres contextes.

2.2.3.3. **De l'unidirectionnalité à la bidirectionnalité**

Nous avons fait remarquer que selon le principe d'unidirectionnalité, la plupart du temps, seuls les éléments du domaine source étaient projetés sur le domaine cible. Néanmoins, Crespo Fernández [2008 : 100-101] remet ce principe en question, en affirmant que les métaphores relatives au domaine tabou du sexe pouvaient être

bidirectionnelles, c'est-à-dire que les caractéristiques du domaine cible pouvaient occasionnellement être projetées sur le domaine source :

> I tend to believe that not always are metaphorical projections unidirectional: when focusing on the use in communication of certain lexicalized linguistic realizations of a given conceptual metaphor, the mapping of knowledge from the source domain onto the target domain can be somehow considered as bidirectional. In fact, the initial projection from the source onto the taboo target domain may be reversed as a consequence of the continuous use of the metaphorical units that arise from a sex-related conceptualization. As a result, the more abstract or 'innocent' domain may become contaminated because of its connection with the reality expressed by the source domain and may be ultimately felt as part of the taboo target domain.

L'idée selon laquelle les projections peuvent être bidirectionnelles remet en cause un des principes de la *CMT* ; toutefois, notons que les cas où les caractéristiques du domaines cible sont projetées sur le domaine source restent très minoritaires dans la mesure où cela est loin d'être systématique. Le modèle le plus répandu reste le *mapping* du domaine source vers le domaine cible[82]. Par ailleurs, Crespo Fernández ne fonde son étude que sur les métaphores du sexe ; il n'est pas certain que ses conclusions puissent être appliquées à d'autres domaines. Enfin, il insiste sur le fait que ces métaphores ne peuvent être bidirectionnelles que dans le cas où les métaphores sont tellement figées que le domaine « innocent »[83] est contaminé par sa connexion avec le tabou, au point qu'il est considéré comme partie intégrante du tabou. Crespo Fernández [2008 : 101] continue ainsi :

> Using metaphors with a lexicalized sexual meaning in discourse does not only involve a projection from the source domain onto the target domain, since the target

[82] Crespo Fernández [2008 : 103] développe cette idée : « In sum, the process of lexicalization contributes to modifying our conception of the reality expressed by the source domain and allows us to see new aspects of an entity in terms of the target domain. By saying this, I do not challenge the principle of unidirectionality in the mapping of metaphor within the model of CMT; rather, I believe that the source is not projected onto the target domain on all occasions, as the principle of unidirectionality maintains, since in lexicalized metaphors the target domain may be mapped onto the source domain. From this viewpoint, bidirectional metaphorical projections could be admitted in CMT ».

[83] Le domaine « innocent » est le domaine source qui est utilisé pour conceptualiser le sujet tabou ; dans ce cas précis, c'est le domaine du sexe.

> domain may also be projected onto the source domain. As in *come*, the tabooed conceptual traits have progressively become an integral part in the reference of the word, the sexual taboo will be activated, either consciously or not, in the interpretation of such a term.

Crespo Fernández fonde son analyse sur un exemple tiré de *Troilus and Cressida,* IV. :

> **(134)** CRESSIDA: "My lord, **come** you into my chamber: you smile and mock at me as if I meant naughtily."
> TROILUS: "Ha, ha!"
> CRESSIDA: "Come, you are deceived, I think of no such thing."

La métaphore linguistique *come* pour *have an orgasm* fait partie de la métaphore conceptuelle SEX IS A JOURNEY, et l'orgasme est conceptualisé comme la fin du voyage (« an orgasm is conceptualized as the final stage of a sexual encounter, the end-point of a journey » [2008 : 101]). Néanmoins, dans l'exemple susmentionné, Cressida n'utilise visiblement pas le terme dans son sens métaphorique, mais bien dans son sens littéral. Notons que le verbe *come* est une métaphore figée ; cette acception est attestée dans l'*OED* et dans le *Merriam-Webster*, et on en trouve des occurrences en discours comme dans les deux exemples ci-dessous, respectivement issus de *SATC 1x09* et *SATC 2x04* :

> **(135)** SAMANTHA: "Have you ever been with a man and he's doing everything and it feels good but somehow you just can't manage to **come**?"
>
> ***
>
> **(136)** MIRANDA: "Look, he climbs on top of her, next thing you know, she's **coming**. No wonder they're lost, they've no idea there's more work involved."

Dans ces deux exemples, les caractéristiques du domaine source JOURNEY sont projetées sur le domaine cible SEX, mais les propriétés du domaine cible ne sont pas projetées sur le domaine source. En revanche, c'est bien le cas dans l'exemple issu de Shakespeare ; Crespo Fernández [2008 : 102] résume les processus qui permettent la projection bidirectionnelle des métaphores figées dans le schéma suivant :

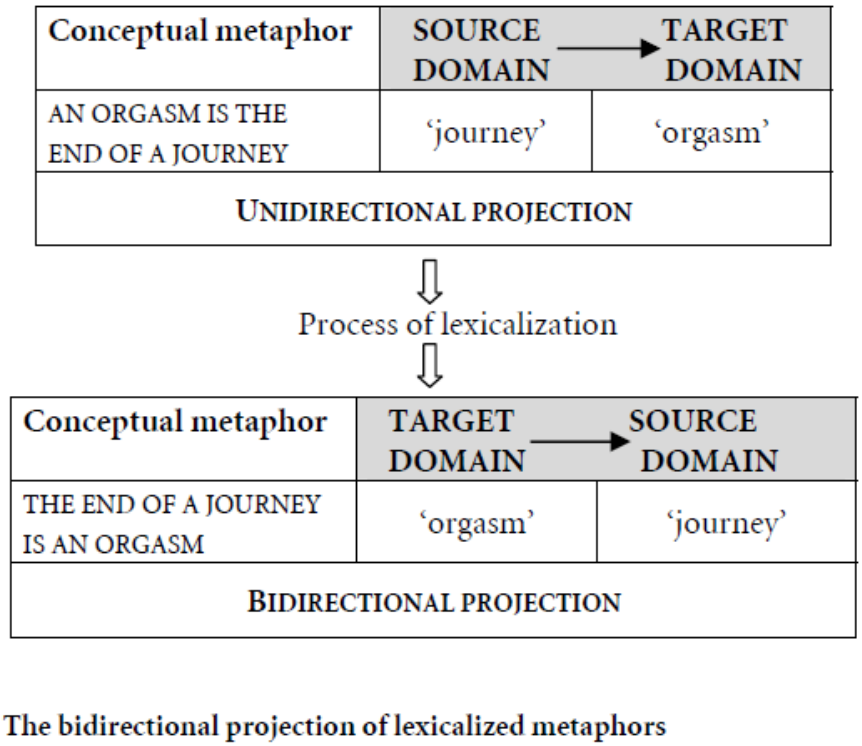


Figure 6 : Schéma représentant les étapes nécessaires à la projection bidirectionnelle (Crespo Fernández [2008 : 102])

Crespo Fernández [2008 : 101] suggère par ailleurs que seules les métaphores figées permettent une projection bidirectionnelle. Or, il nous semble que cela est également possible dans le cas des métaphores sexuelles semi-figées. Considérons l'exemple suivant extrait de *HIMYM 2X13*, dans lequel Barney pose nu, une épée à la main, pendant que Lily le peint :

> **(137)** LILY: "I don't think your **sword** will fit."
> BARNEY: "I get that a lot."

Si la métaphore conceptuelle A PENIS IS A WEAPON, qui fait partie d'une métaphore conceptuelle plus large SEX IS WAR, est attestée en anglais, le substantif *sword* n'est pas habituellement utilisé dans le sens de *penis* et ce sens n'est pas répertorié dans les dictionnaires. Il s'agit donc d'une métaphore semi-figée. Dans cet exemple, Lily n'utilise pas le substantif *sword* dans un sens métaphorique, puisqu'elle parle de l'épée qu'elle n'aura pas la place de représenter sur sa toile. Barney renverse le processus interprétatif

pour donner un sens métaphorique à *sword* ; une métaphore semi-figée peut donc être bidirectionnelle.

Le fait qu'une métaphore soit figée ou semi-figée constitue sans aucun doute un critère déterminant pour que les caractéristiques du domaine cible puissent être projetées sur le domaine source. Une métaphore vive ne nous semble pas pouvoir être suffisamment ancrée dans la cognition et dans un contexte culturel pour pouvoir avoir des propriétés bidirectionnelles. Il ne s'agit néanmoins pas du seul critère justifiant l'existence de la bidirectionnalité dans le cas des métaphores relatives au sexe. Les métaphores sont généralement unidirectionnelles car un domaine concret permet de conceptualiser un domaine plus abstrait, et que l'inverse serait relativement étrange. Or, le sexe peut-il véritablement être considéré comme un domaine abstrait ? Dans le cas de l'exemple susmentionné, le domaine du sexe est-il un domaine plus abstrait que le domaine de la guerre ? Cela nous semble difficilement justifiable. Il s'agit plutôt d'un domaine cible tabou qui est conceptualisé grâce à un domaine source non tabou ; à cause de sa nature taboue, il est difficile de le mentionner directement et donc plus facile de le construire par le biais d'un second domaine.

Par ailleurs, le domaine source JOURNEY est très souvent utilisé pour conceptualiser un domaine cible ; les métaphores SEX IS A JOURNEY, DEATH IS A JOURNEY, DISEASE IS A JOURNEY, LIFE IS A JOURNEY, ou LOVE IS A JOURNEY ont souvent été mentionnées dans les travaux de linguistique cognitive. Il a été démontré plus haut que la métaphore SEX IS A JOURNEY pouvait être bidirectionnelle, et nous avons dans le corpus au moins un exemple de métaphore du domaine DEATH qui est bidirectionnelle (*GA 4x04*) :

> **(138)** CRISTINA: "I'm not a bad resident, am I?"
> MEREDITH: "Don't ask me. I **lost** a patient today."
> CRISTINA: "Oh, you killed someone?"
> MEREDITH: "**Lost**. Literally can't find."

Ce type d'occurrences se rapprocherait de ce que Goatly [1997 : 128] appelle les métaphores asymétriques :

> I have left open the possibility that expressions may be Asymmetric, that is, intended as metaphors by the speaker but not understood as such by the hearer, or, conversely, not intended as metaphors by the speaker but interpreted as such by the hearer.

La bidirectionnalité dans les métaphores de la mort aurait donc *a priori* plutôt un fondement involontaire. En revanche, il nous semble que les caractéristiques du domaine LOVE, par exemple, ne peuvent pas être projetées aussi facilement sur le domaine JOURNEY. Ceci est dû au fait que les domaines tabous de la mort et du sexe ont contaminé d'autres domaines, si bien que des expressions métaphoriques figées peuvent être interprétées dans leur sens tabou de manière volontaire ou non. Cela est également vrai dans les cas où elles sont utilisées de manière littérale, à condition qu'il y ait un minimum de contexte. Dans l'exemple ci-dessus, « I lost a patient » est mal interprété dans un hôpital car DEATH IS A LOSS est une métaphore conceptuelle figée, tout comme « I lost a patient » est une expression métaphorique figée.

Il nous semble également que dans les cas mentionnés ci-dessus, la projection des caractéristiques du domaine cible sur le domaine source implique la présence de ce que les études traditionnelles nomment une syllepse[84]. On a un effet un jeu sur la coexistence en discours de deux sens – le sens littéral et le sens figuré – au sein d'une seule occurrence. C'est également le cas dans cet exemple cité précédemment et issu de *HIMYM 1x01*, qui est un cas de syllepse et de bidirectionnalité :

> **(94)** MARSHALL: "On our first date, I ordered a Greek salad; Lily asked if she could have my olives. I said 'Sure… I hate olives.'"
> BARNEY: "But you like olives!"
> MARSHALL: "Well, I was eighteen, okay? I was a virgin. Been waiting for my whole life for a pretty girl to want **my olives**."

[84] Voir 2.1.3.2.

Si les premières occurrences de *olives* sont bien littérales, ce n'est pas le cas de la dernière occurrence, qui mêle sens littéral et sens métaphorique ; on a une projection des caractéristiques du domaine SEX sur le domaine EATING, qui est possible grâce à la contamination du domaine tabou. Le domaine tabou du sexe nous semble être le plus contaminé, et cette contamination ne concerne d'ailleurs pas que les métaphores : le jeu « That's what she said », qui joue sur la coexistence de deux sens (Brun et Kiddon [2011 : 89]) illustre bien cela :

> "That's what she said" is a well-known family of jokes […]. The joke consists of saying "that's what she said" after someone else utters a statement in a non-sexual context that could also have been used in a sexual context. For example, if Aaron refers to his late-evening basket-ball practice, saying "I was trying all night, but I could not get it in!", Betty could utter "That's what she said", completing the joke.
> […]
> A "that's what she said" (TWSS) joke is a type of double entendre.

Brun et Kiddon [2011 : 89] affirment que ce jeu a des propriétés proches de celles de la métaphore dans la mesure où on a des correspondances entre deux domaines, un domaine source « innocent » et un domaine cible sexuel. Ces correspondances sont rendues possibles par le fait que nombre de domaines et de lexies ont été contaminés à cause de leur lien avec le tabou du sexe.

Kövecses [2002 : 24-25] affirme qu'il y a nécessairement changement de sens lorsque les caractéristiques du domaine cible sont projetées sur le domaine source :

> [C]onceptual metaphors are mostly unidirectional. […] In some cases, however, the source and the target may be reversed. […] When source and target domains of conceptual metaphors are reversed, there typically occur certain stylistic shifts in the value of the linguistic metaphors. […] Take, for instance, the metaphorical statement "The surgeon is a butcher." Its reversed version is also acceptable: "The butcher is a surgeon." However, in this case, there is a shift of meaning. While the statement of the surgeon being a butcher is considered very negative, the reverse statement of the butcher being a surgeon is considered as something positive.

Cela est applicable pour nombre de métaphores de notre corpus. Cependant, il nous semble qu'il existe deux cas de figures légèrement différents lorsqu'il s'agit de

bidirectionnalité : on a d'une part les cas où on a une métaphore conceptuelle comme SEX IS EATING et où les caractéristiques du domaine cible peuvent être projetées sur le domaine cible. Cette bidirectionnalité est généralement issue d'un quiproquo dans le cas des métaphores de la mort ; dans le cas des métaphores du sexe, elle a souvent une visée humoristique, ainsi que le souligne Crespo Fernández [2008 : 11], qui affirme que la tension entre le sens littéral et le sens figuré se prête à un effet humoristique. Dans ces occurrences, on a bien toujours une coexistence d'un sens littéral et d'un sens métaphorique. Or, dans les deux métaphores citées par Kövecses ci-dessus, « the surgeon is a butcher » et « the butcher is a surgeon », on ne retrouve pas la coexistence des deux sens ; il n'y a pas non plus trace de quiproquo ou d'humour. Il nous semble qu'il s'agit plus simplement de deux occurrences plus déconnectées l'une de l'autre, dans lesquelles les caractéristiques projetées sont différentes. De même, il nous semble que les métaphores conceptuelles HAVING A DISEASE IS FIGHTING A WAR et A WAR IS A DISEASE ne sont pas réellement connectées : on a un cas où le domaine cible de la maladie est conceptualisé grâce à la guerre, et un cas où le domaine de la guerre est conceptualisé grâce au domaine source de la maladie.

Au-delà de ces évolutions du modèle de la *CMT*, deux autres modèles qui nous permettront d'expliquer des occurrences de manière plus ponctuelle ont émergé : celui de Steen et celui de Fauconnier et Turner.

2.2.3.4. **Le modèle à trois dimensions de Steen**

Steen [2011 : 27] critique le modèle de la *CMT* en affirmant qu'il est trop limité et ne permet pas de répondre à plusieurs problématiques :

> The cognitive-linguistic framework is too limited for addressing a number of crucial issues about metaphor, for which a more encompassing inter-disciplinary approach is required. Metaphor is not just a matter of language and thought, but also of communication; and metaphor cannot just be approached from a linguistic (or more

> generally, semiotic) as well as a cognitive (or more adequately, psychological) perspective, but it also demands a social approach.

Il prône ainsi une approche interdisciplinaire ; nous avons précisé que la métaphore ne relevait pas uniquement de la cognition, mais qu'il fallait également prendre en compte la culture. Steen revient également sur cet aspect et insiste sur le rôle du figement : lorsque l'on utilise la métaphore ARGUMENT IS WAR (*fighting, defend, win, lose*), on ne perçoit plus le sens métaphorique car il supplante le sens littéral. Ces *mappings* ont peut-être été utiles et productifs à une époque, mais ils ne le sont plus. Il affirme donc qu'il faut prendre en compte l'aspect linguistique, l'aspect cognitif, et propose de prendre en compte l'aspect communicationnel dans l'étude de la métaphore, c'est-à-dire le fait que l'utilisation de cette métaphore soit délibérée ou non[85]. Cette approche nous paraît utile dans le cadre de notre étude sur les métaphores des sujets tabous puisque ce sont des métaphores X-phémiques qui nous semblent être utilisées plus fréquemment que la moyenne de manière délibérée, et ce pour plusieurs raisons sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement.

Steen [2011 : 35] reproche avant tout à la *CMT* traditionnelle de ne pas faire de distinction entre les métaphores figées et les métaphores vives (bien que cela soit aujourd'hui le cas) :

> Even though it may be true that specific conceptual domains may have been used in a culture to conceptualize other conceptual domains in more specific and precise terms, such as time as space, or organizations as machines or plants, this does not necessarily mean that those mappings should still remain cognitively available as (parts of) conceptual systems, still and always getting activated during online thinking, reasoning, long-term knowledge representation, and so on today. The

[85] Steen [2011 : 35] souligne également d'autres champs qu'il serait intéressant d'étudier en relation avec la métaphore, notamment la production et l'interprétation des métaphores et leur nature multimodale : « There are other issues regarding the relations between metaphor, language and thought, such as production versus comprehension, the multimodal nature of metaphor in production and comprehension, and longer-term processes of language acquisition and learning, maintenance, and loss ».

> mappings might have done their work in the past and the conceptual organization of the more abstract domains could be autonomous from the original source domains. [SEP]

Il affirme que les domaines conceptuels ont été utilisés pour conceptualiser d'autres domaines, et que cela a donné naissance à des expressions métaphoriques, mais que les métaphores conceptuelles sous-jacentes ne sont plus productives et que les domaines cibles sont aujourd'hui complètement autonomes des domaines sources. Steen [2011 : 36] réfute également l'idée selon laquelle la métaphore fonctionne de manière conventionnelle, automatique et inconsciente ; ce n'est pas forcément le cas pour lui. Il distingue les métaphores figées qui sont utilisées de manière inconsciente et les métaphores vives qui ne le sont pas. Il propose de prendre en compte le fait que la métaphore soit utilisée de manière intentionnelle ou non au cœur de son analyse. Il s'agit donc de faire la différence, au niveau cognitif, entre métaphore figée et métaphore vive, et au niveau de la communication, entre métaphore utilisée de manière délibérée ou non. Il note que *like* ou *metaphorically speaking* sont souvent utilisés pour signaler la métaphore quand il s'agit d'une utilisation délibérée, mais que ce n'est pas le cas dans les utilisations non délibérées puisque le locuteur n'a pas nécessairement conscience d'utiliser une métaphore. Il ajoute (Steen [2011 : 38]) que les métaphores sont peu souvent utilisées de manière délibérée car on ne peut pas changer de perspective (et donc de domaine source) sans arrêt ; en effet, les métaphores utilisées de manière délibérée sont souvent des métaphores vives, qui utilisent donc de nouveaux domaines sources. Or, dans le corpus, les métaphores vives ou semi-figées sont saillantes car elles constituent un des mécanismes de l'humour dans le cas du tabou du sexe ; elles semblent être plus fréquemment utilisées de manière délibérée que dans le discours ordinaire. Steen résume son idée dans le tableau reproduit ci-après ; il prend en compte la valeur communicationnelle (métaphore délibérée / non délibérée), la valeur

conceptuelle (métaphore figée / vive), et la valeur linguistique (métaphore ou comparaison). Nous avons conservé la valeur communicationnelle telle quelle, ajouté « semi-figée » parmi les valeurs conceptuelles, et retiré les comparaisons de la colonne « valeurs linguistiques » puisque celles-ci ne sont pas au centre de notre étude. Nous avons ainsi abouti au tableau suivant :

<table>
<tr><th>Valeurs communicationnelles</th><th>Valeurs conceptuelles</th><th>Valeurs linguistiques</th><th>Exemples</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Non délibérée</td><td>Figée</td><td rowspan="3">Métaphore</td><td>MINISTER: “O, Lord, bless the departed soul of our brother, friend, and son...” (SFU 2x03)</td></tr>
<tr><td>Semi-figée</td><td>??</td></tr>
<tr><td>Vive</td><td>??</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Délibérée</td><td>Figée</td><td rowspan="3">Métaphore</td><td>CARRIE: “And there, in the shadow of my island, just four weeks out of my last relationship, I let the new Yankee get to first base.” (SATC 2x01)</td></tr>
<tr><td>Semi-figée</td><td>ROBIN: “Come on Daddy, break me off a piece of that white chocolate!” (HIMYM 1x08)</td></tr>
<tr><td>Vive</td><td>HOUSE: “What, all of you? So the monster is peeking out from under the bed. Which either means she has a clotting disorder, or she has a tumor in her colon.” (House 2x17)</td></tr>
</table>

Figure 7 : Les propriétés de la métaphore : une taxonomie en trois dimensions (à partir de Steen [2011 : 40])

Commençons par les métaphores utilisées de manière délibérée : il peut s'agir de métaphores figées utilisées de manière délibérée car en lien avec un contexte et un cotexte bien particuliers, dans le cas où le domaine source appartient à ce domaine ; c'est le cas de la métaphore du baseball *get to first base*. Il peut également s'agir de métaphores semi-figées ou vives qui demandent une élaboration particulière et qui ont généralement un objectif discursif (humoristique, rhétorique, X-phémique, etc.). Pour cette raison, les métaphores vives et semi-figées ne nous semblent pas pouvoir être utilisées de manière non délibérée. Enfin, les métaphores figées peuvent être utilisées de manière non délibérée ; il nous semble toutefois que ces occurrences sont assez rares dans le cas des métaphores issues de sujets tabous, et que la valeur non délibérée de ces métaphores reste toujours discutable. En effet, le locuteur a toujours plus ou moins conscience du fait qu'il aborde un sujet tabou et cherche à préserver sa face ou celles de ses interlocuteurs. L'emploi d'une métaphore X-phémique est ainsi rarement totalement involontaire puisqu'il y a une telle variété de choix sur l'axe paradigmatique. Néanmoins, il existe des cas où les locuteurs ne sont pas conscients qu'ils emploient un X-phémisme, notamment avec le développement du politiquement correct.

Ainsi, il faut prendre en compte plusieurs critères pour analyser la métaphore, et non simplement le linguistique et le conceptuel. Il faut effectivement étudier la métaphore linguistique, la métaphore conceptuelle (domaine cible et domaine source), le degré de figement de la métaphore, le caractère délibéré ou non de la métaphore, mais également considérer des critères culturels, temporels, et sociaux (L. Cameron [2007], Goatly [2007], Steen [2011]). Par ailleurs, il importe de s'intéresser aux caractéristiques qui seront projetées du domaine source sur le domaine cible ; dans le cas des métaphores des domaines tabous, c'est un des éléments qui permettra de déterminer si la métaphore tend vers l'euphémisme ou le dysphémisme. Ces caractéristiques peuvent

également être analysées grâce à la théorie développée par Fauconnier et Turner, que nous nous proposons d'aborder dans la prochaine sous-partie.

2.2.3.5. **La théorie de l'amalgame conceptuel (*Blending theory*)**

Fauconnier et Turner [2002] ont développé la théorie des espaces mentaux et de l'amalgame conceptuel. Ils considèrent la métaphore conceptuelle comme un cas particulier du fonctionnement de notre système conceptuel (Kövecses [2002 : 227]) :

> Fauconnier and Turner have proposed that the issue of conceptual metaphor is a special case of a much larger one; namely, that of how the conceptual system operates with domains in general: how it projects elements from one to another, how it fuses two domains into one, how it builds up new domains from existing ones, etc. To a large extent, imaginative or figurative human thought is constituted by this manipulation of structured domains of experience or ICLs. Fauconnier and Turner make the use of *mental*, or *conceptual space* to describe this process. A mental space is a conceptual "packet" that is built-up "on-line," that is, in the moment of understanding. A mental space is always much smaller than a conceptual domain, and it is also much more specific. Mental spaces are often structured by more than one conceptual domain.

Ils affirment en effet que la pensée humaine est fondée sur la manipulation d'espaces mentaux ou d'espaces conceptuels, qui sont plus restreints que les domaines conceptuels et qui sont structurés par plusieurs de ces domaines conceptuels. Dans la mesure où la métaphore est un cas particulier d'un phénomène bien plus large, elle a une position moins centrale que celle qu'elle occupait dans la *CMT* (Taylor [2002 : 530]). Fauconnier et Turner dégagent quatre espaces conceptuels : les deux espaces de données (*Input space* I_1 et *Input space* I_2), l'espace générique (*Generic space*), et l'espace intégrant (*Blended space*), représentés dans le schéma ci-dessous :

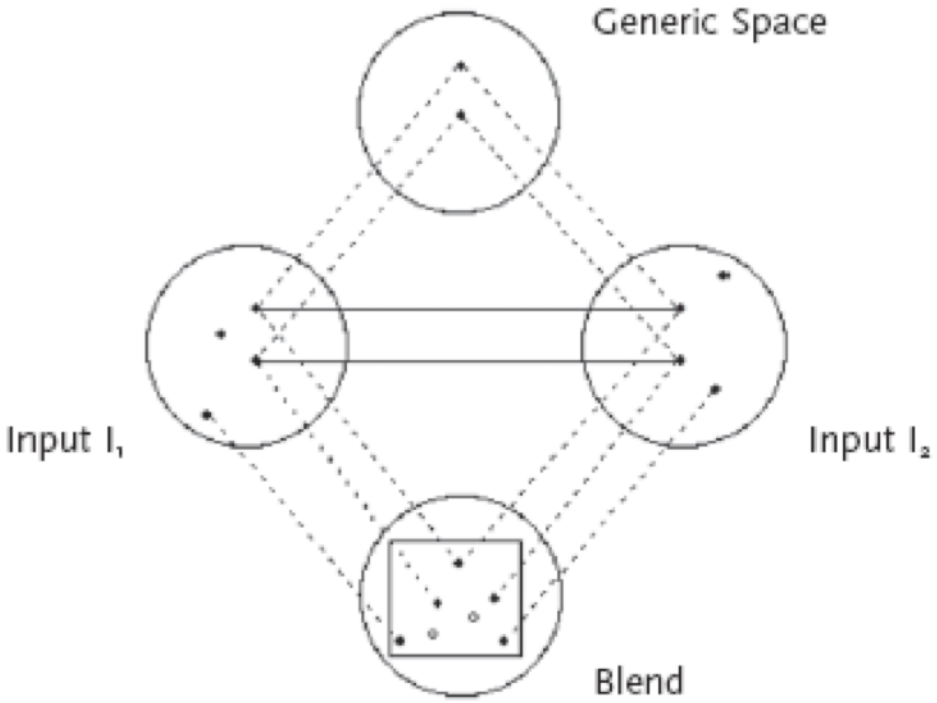


Figure 8 : The basic theory (Fauconnier et Turner [2002 : 46])

Les deux espaces de données correspondent peu ou prou au domaine source et au domaine cible de la *CMT*. L'espace générique est un espace abstrait (Hart [2010 : 110]) qui capture ce que les deux espaces ont en commun et facilite l'établissement des correspondances entre les éléments ; enfin, l'espace intégrant incorpore les éléments sélectionnés dans les espaces de données (Taylor [2002 : 530]). Ainsi, la structure émergente est le résultat de l'intégration de certains éléments des structures complexes des espaces de données, ainsi que l'indiquent Dancygier et Sweetser [2014 : 76-82] :

> Blend: an emerging conceptual construct, resulting from integration of other (and already complex) constructs and serving new meaning-construction needs.
> […]
> The inputs cannot be projected into the blend as wholes; rather, the structure needed for the blend is selected and then projected into the blended space (thus we talk about *selective projection*).

Notons que tous les éléments des espaces de données ne sont pas projetés dans l'espace intégrant. La théorie des espaces mentaux et de l'amalgame conceptuel permet donc d'approcher la métaphore d'une manière légèrement différente de la *CMT* ; la structure

d'un des espaces mentaux permet de fournir une structure basique à l'espace intégrant.

C'est ce qu'écrivent Dancygier et Sweetser [2014 : 87] :

> […] [M]etaphor as a blend where one of the two inputs provides the primary organizing frame for the blend, and this determines the basic blend structure. This kind of blend has been referred to as a *single-scope* blend, since the projections it makes are primarily controlled by the structure of one input space (the source).

Prenons l'exemple de A SURGEON IS A BUTCHER, qui a été souvent utilisé pour illustrer la théorie des espaces mentaux et de l'amalgame conceptuel :

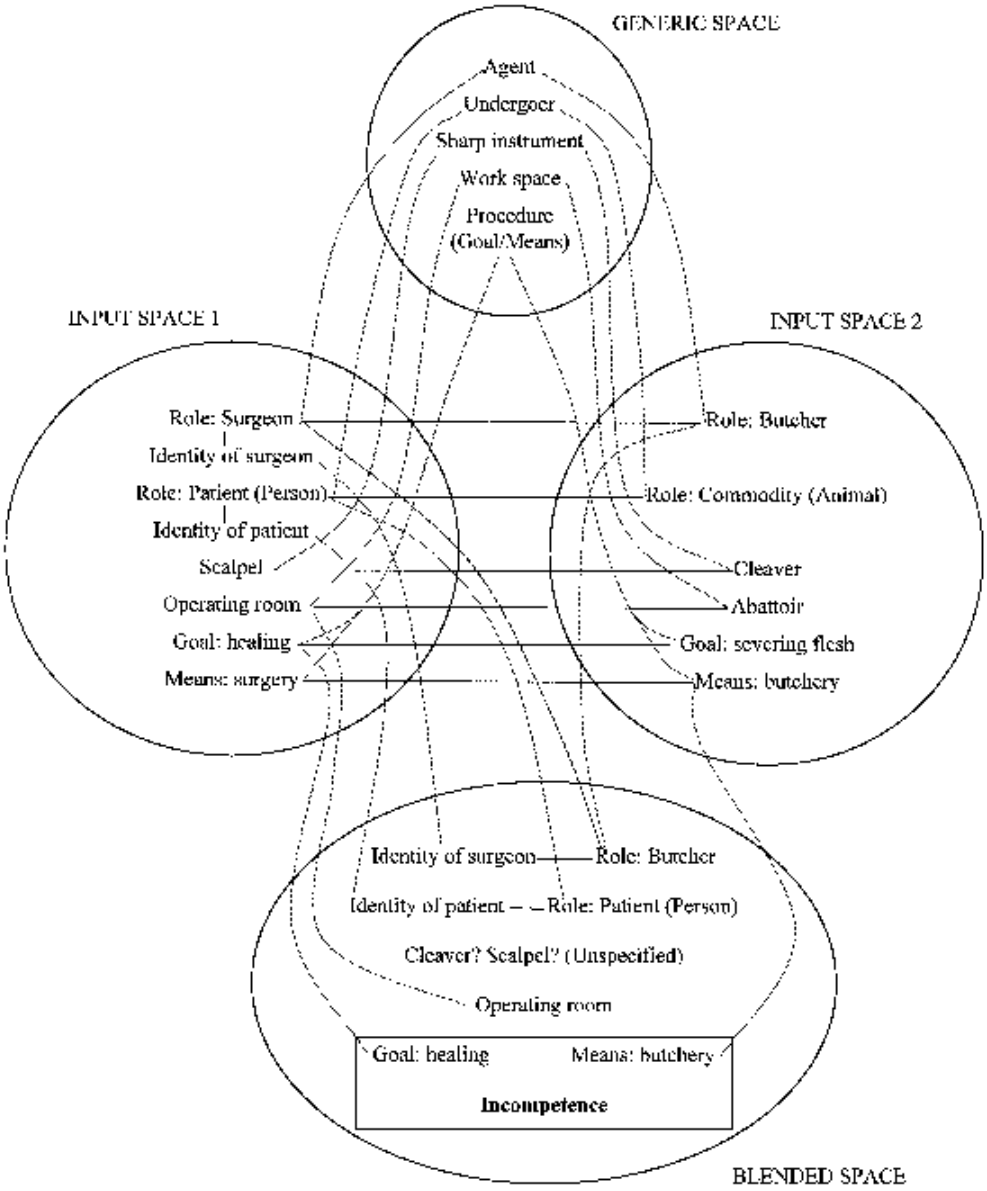


Figure 1. Conceptual integration network: Surgeon as butcher

Figure 9 : Intégration conceptuelle de A SURGEON IS A BUTCHER (Grady, Oakley et Coulson [1999 : 101-124])

Dans la théorie de la *CMT*, la notion d'incompétence n'est pas clairement projetée du domaine source sur le domaine cible ; ici, elle apparait dans l'espace émergent. Grady, Oakley et Coulson [1999 : 101] reviennent sur les grandes différences entre la *CMT* et la théorie des espaces mentaux et de l'amalgame conceptuel : avec la *CMT*, on a des paires de représentations mentales, ce qui n'est plus le cas avec la théorie des espaces mentaux

et de l'amalgame conceptuel, qui utilise quatre espaces mentaux. Par ailleurs, la projection est principalement unidirectionnelle dans la *CMT*, ce qui n'est pas le cas ici puisque les éléments de deux espaces sont projetés dans l'espace intégrant. Enfin, la *CMT* se concentre principalement sur les métaphores conventionnelles, alors que la théorie des espaces mentaux et de l'amalgame conceptuel se concentre davantage sur les métaphores vives, comme l'indiquent Grady, Oakley et Coulson [1999 : 120] :

> CMT addresses recurring patterns in figurative language, while BT seems to focus on the particular individual cases. And the phenomena accounted for by CMT consists of stable knowledge structures represented in long-term memory, while BT seeks to model the dynamic evolution of speakers.

Les deux approches sont donc complémentaires. La théorie des espaces mentaux et de l'amalgame conceptuel permet des analyses plus précises et complètes que la *CMT*, mais elle est assez difficile à appliquer (Knowles et Moon [2006 : 73]). Elle ne sera pas utilisée systématiquement dans ce travail, car l'objectif est avant tout de regrouper les métaphores linguistiques par domaine conceptuel. De plus, il serait fastidieux de faire un schéma représentant l'intégration conceptuelle pour chaque métaphore linguistique. Néanmoins, de manière ponctuelle, nous détaillerons les correspondances entre deux domaines. Par ailleurs, des études sur la *CMT* et les sujets tabous ont déjà été menées ; il s'agira de résumer brièvement les conclusions de ces études avant de mener notre étude de corpus.

2.3. Métaphore, cognition, et sujets tabous : études existantes

Cette partie se propose de résumer les études déjà réalisées sur les métaphores utilisées pour mentionner les sujets tabous. Cette présentation sera non exhaustive puisque de nombreuses études ont été effectuées dans des domaines scientifiques divers sur le sujet (linguistique, sociologie, médecine, etc.) ; elle vise néanmoins à

présenter les études que nous jugeons être les plus pertinentes et qui permettront d'établir un état des lieux de l'avancée des recherches à ce sujet.

2.3.1. Processus cognitifs et X-phémismes

Les études cognitivistes de la métaphore sont nombreuses, mais l'on note une présence bien moins importante d'études faisant le lien entre les X-phémismes et la cognition. Casas Gomez [2009 : 737] propose d'adopter une dimension cognitive dans l'étude des euphémismes et des dysphémismes, puisque la conceptualisation du tabou joue un rôle majeur dans la production des X-phémismes, comme représenté dans le schéma ci-dessous :

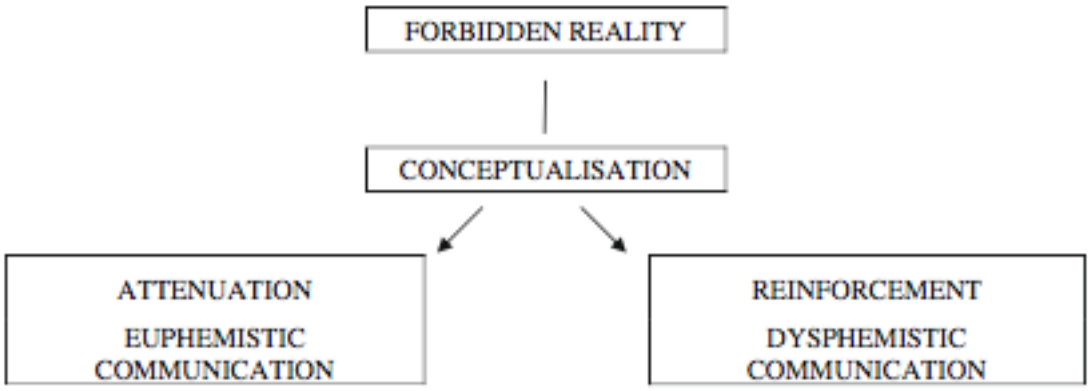


Figure 10 : Conceptualisation des sujets tabous (Casas Gomez [2009 : 737])

Il ajoute [2009 : 737-738] :

> In conclusion, what we propose, more precisely, is to define euphemism or dysphemism as the cognitive process of conceptualisation of a forbidden reality, which, manifested in discourse through the use of linguistic mechanisms including lexical substitution, phonetic alteration, morphological modification, composition or inversion, syntagmatic grouping or combination, verbal or paralinguistic modulation or textual description, enables the speaker, in a certain "context" or in a specific pragmatic situation, to attenuate, or, on the contrary, to reinforce a certain forbidden concept or reality.

Allan et Burridge [2006 : 237-253] semblent partager ce point de vue dans la mesure où ils consacrent un chapitre de leur ouvrage au lien entre les tabous et le cerveau humain, en faisant un résumé des études en psychologie, en physiologie et en neurologie qui tendent à montrer que les expressions taboues sont traitées dans une zone différente du cerveau. Ils font tout d'abord la différence entre *censorship* et *censoring* (Allan et Burridge [2006 : 238-239]):

> All normal individuals censor their own language (and other behaviour) constantly: they sometimes consciously, but mostly unconsciously, choose among alternatives.
>
> […]
>
> Euphemisms are the product of a human mind confronting the problem of how to talk about something for which there is a dispreferred expression they wish to avoid. They result from the censoring of language, though they only rarely arise from the censorship of language.

Le concept de *censorship* est un phénomène global ; il s'agit de la censure qui est imposée par les institutions. Le langage politiquement correct relève de ce type de censure. À l'inverse, le *censoring*, que l'on pourrait ici traduire par « auto-censure », est un phénomène plus individuel dans la mesure où il concerne des individus qui font le choix conscient ou non d'employer une lexie ou une autre afin d'éviter un tabou. C'est ce concept qui nous intéresse plus particulièrement ici dans la mesure où il s'agit d'un processus mental, c'est-à-dire qu'il est lié à la cognition. Allan et Burridge [2006 : 241-242] affirment également que si le langage est essentiellement arbitraire, puisqu'à l'exception des onomatopées, le son et le sens d'un mot n'ont pas de lien, les locuteurs se comportent comme s'il existait un lien entre le son et le sens des mots tabous[86] :

[86] Selon Allan et Burridge [2006 : 242], cela découle de l'hypothèse naturaliste : « More generally, the belief in the potency of words has been dubbed the 'naturalist hypothesis'; to quote Sir James Frazer, 'the link between a name and the person or thing denominated by it is not a mere arbitrary and ideal association, but a real and substantial bond which units the two'.

> In the case of taboo words, the link made between sound and sense is particularly strong; speakers really do behave as if somehow the form of the expression communicates the essential nature of whatever it represents.

De nombreux travaux (McGinnies [1949], Zajonc [1962], S. Gray *et al.* [1982], Dinn et Harris [2000]) ont notamment conclu que les locuteurs réagissaient davantage en entendant une lexie taboue qu'en entendant une lexie non taboue (Allan et Burridge [2006 : 244]) :

> A number of experiments measure the emotional impact of words using techniques such as electrodermal monitoring, which record skin conductance response (galvanic skin response). Research overwhelmingly supports what every native speaker knows: compared to other words, 'dirty' words cause bigger goosebumps; that is, they evoke skin conductance response.

Plus récemment, nombre de recherches en linguistique sur les mots tabous et le cerveau humain se sont concentrées sur la localisation des lexies taboues dans le cerveau humain ; ces recherches ont montré que les lexies taboues étaient plus stimulantes que les lexies non taboues et se trouvaient dans une partie différente du cerveau (Allan et Burridge [2006 : 244]). C'est également ce qu'affirme Jay [1999 : 101] : « According to the NPS Theory[87], cursing episodes are stored in memory in a different manner than other conversational material ». Néanmoins, il s'agit de rester prudent à ce sujet dans la mesure où les chercheurs en neurosciences admettent que malgré les avancées au XXe siècle, le fonctionnement du cerveau est encore très mal connu et de nombreuses découvertes restent à faire.

MacKay *et al.* [2004] ont étudié les effets de la mémoire et de la concentration en utilisant la *Stroop task*. Les mots tabous ont été affichés dans des couleurs saillantes, et les participants devaient nommer la couleur en faisant fi du mot. Ils ont abouti à

The naturalist hypothesis forms the very basis for the distinction between the mentionable euphemism on the one hand, and the unmentionable taboo alternative on the other ».

[87] Neuro-Psycho-Social Theory.

plusieurs conclusions : les participants prenaient plus de temps pour nommer la couleur des mots tabous que des autres mots, et étaient donc décontenancés par le mot tabou. Lors des tests de mémoire surprise, les participants se souvenaient mieux des couleurs des mots tabous que des autres. Cela amène à penser que les mots tabous déclenchent des réponses émotionnelles plus fortes et que l'environnement du tabou est rapidement contaminé par le tabou (Allan et Burridge [2006 : 245]). Des tests ont également été menés sur des participants de LV1 et de LV2 ; les participants ont moins de peine à nommer les tabous dans leur LV2 que dans leur LV1 (Harris *et al.* [2003]). Allan et Burridge [2006 : 248-249], après avoir synthétisé les recherches à ce sujet, affirment que le traitement des composants émotionnels du langage comme les expressions taboues est lié au système limbique. Une étude de Kim *et al.* [1997] sur le bilinguisme, citée par Allan et Burridge [2006 : 246], suggère que chez les locuteurs LV1, les lexies taboues sont stockées dans le système limbique sous-cortical, alors que chez les locuteurs LV2, ils sont stockés dans une zone différente du cortex. D'autres éléments prouvent que les lexies taboues ne sont pas stockées au même endroit que les lexies non taboues. Les patients atteints de syndromes neurologiques ou psychiatriques comme la démence ou l'aphasie perdent en grande partie la capacité langagière mais sont toujours capables de produire des mots tabous ; cela est également vrai chez les patients atteints du syndrome de Gilles de la Tourette (Jay [2000], Allan et Burridge [2006 : 247]).

Ainsi, les locuteurs semblent, de manière consciente ou non, réagir de manière particulière quand ils entendent ou produisent des euphémismes. Pfaff, Gibbs et M. Johnson [1997 : 59-83], dans l'étude qu'ils ont menée sur le rôle de la conceptualisation métaphorique dans la production et la compréhension des X-phémismes, affirment que les locuteurs ne choisissent pas les euphémismes de manière aléatoire :

> Clearly, the degree of X-phemicity of an expression is part of the choice between expressions with similar meanings. However, our contention is that a speaker should consider one X-phemism more appropriate than another in a certain context because she or he is conceptualizing that context metaphorically. X-phemisms have complex figurative interpretations which are motivated by conceptual metaphors that form the basis for much of our everyday reasoning and thought.

Ils ont conduit six expériences différentes, dont ils tirent les conclusions suivantes. Tout d'abord, les concepts métaphoriques influencent la sélection d'euphémismes dans le contexte discursif. Il conviendra donc, dans notre étude, de prendre en compte les concepts métaphoriques et le contexte. Par ailleurs, Pfaff, Gibbs et M. Johnson [1997 : 79] affirment que la manière dont les individus conceptualisent différents sujets tabous influence leur production et leur compréhension des nouveaux X-phémismes : en d'autres termes, cela signifie que ces individus reconnaissent les motivations métaphoriques sous-jacentes aux expressions X-phémiques, et peuvent ainsi juger si telle ou telle expression métaphorique est plus appropriée qu'une autre dans un contexte donné. Ceci semble central dans le cadre de notre étude, d'autant plus que les scénaristes ou dialoguistes qui travaillent sur les scripts des séries télévisées ne produisent pas les répliques de manière spontanée, et ont donc plus de temps pour élaborer les métaphores qu'un locuteur dans un contexte discursif spontané. Au niveau cognitif, ces métaphores vont permettre – entre autres – de cacher ou de souligner certains aspects des réalités taboues, et ainsi de créer des X-phémismes. C'est ce que Lee [2011 : 356] affirme lorsqu'elle définit les euphémismes métaphoriques ainsi :

> [A metaphorical euphemism is] a euphemism that adopts metaphorical mappings of both source and target domains to express the notion of a forbidden domain as a result of conscious choices from pragmatic competence.

Crespo Fernández [2008 : 97] soutient également que la nature conceptuelle de la métaphore en fait l'outil privilégié de création X-phémique :

> As certain values are given priority in the metaphorical structuring of a given concept (Lakoff and Johnson 1980: 10), the filter of metaphorical conceptualization through which reality is presented provides us with a partial understanding of the concept, masking or revealing particular aspects of the topic being dealt with, a process which makes conceptual metaphors readily accessible for euphemistic or dysphemistic reference respectively.

Si nous considérons la métaphore comme le moyen le plus productif pour la production d'X-phémismes, nous ne partageons pas pour autant l'opinion de Chamizo Domínguez [2005 : 9] qui considère les euphémismes comme des cas particuliers de métaphores. Nous avons en effet établi qu'il existait d'autres procédés lexicogéniques pour la création d'euphémismes. C'est également ce qu'affirment Allan et Burridge [1991, 2006] dans leurs études sur les euphémismes et les dysphémismes, dans lesquelles ils ne mentionnent la métaphore que de manière occasionnelle et anecdotique ; d'autres études se sont en revanche concentrées sur l'utilisation de la métaphore pour la création d'X-phémismes.

2.3.2. Études des métaphores du sexe

D'après Allan et Burridge [1991 : 90-96], le lexique de la copulation peut appartenir aux catégories suivantes : DYADIC[88] (dyadique) (*have sexual intercourse with, get together with, lie with*), HAVING (*have a lover, have sex, have an affair*), GETTING (*lucky, laid, into bed with*), ACHIEVING (*make it, go all the way*), HAVING FUN (*play around*), CLOSENESS (*make love with, be intimate with*), BED (*lie with, get into bed with, sleep with*), FOOD (notamment les métaphores de type SEX IS EATING), ACTION (*copulate, plough, mount*), FUCK (*fuck, fork*), et INCEST AND PEDOPHILIA (*touch, molest, abuse*). Ces catégories ne nous paraissent que peu appropriées pour plusieurs raisons : tout d'abord, il nous semble qu'elles se recoupent énormément. En effet, *have sexual intercourse* et *have sex* sont

[88] Dyadique : qui concerne un échange entre deux personnes.

séparés entre DYADIC et HAVING, mais cela ne nous semble pas justifié. Par ailleurs, il nous semble que le choix des catégories manque de cohérence : certaines catégories ne contiennent que des métaphores (comme la catégorie EATING qui contient les métaphores de type SEX IS FOOD), d'autres des métonymies (BED). FUCK est une seule lexie utilisée pour décrire une relation sexuelle, mais il constitue une catégorie. INCEST AND PEDOPHILIA est un type bien particulier de « relation sexuelle », soumise à un fort tabou, qui ne devrait pas être traité de la même manière que le domaine du sexe. Par ailleurs, la plupart des catégories contiennent des exemples de métaphores linguistiques qui appartiennent à des métaphores conceptuelles : *have sexual intercourse* et *have an affair* relèvent de SEX IS BUSINESS, *make it all the way* de SEX IS A JOURNEY, *play around* de SEX IS A GAME, etc. Il nous semble donc que les métaphores devraient être traitées à part et être classées, entre autres critères, en fonction de leur domaine source ; la Théorie de la Métaphore Conceptuelle se révèle fort utile pour traiter ce sujet.

C'est le choix qu'a fait Crespo Fernández [2006(1), 2006(2), 2008, 2011, 2017], qui est à notre connaissance le linguiste qui a le plus travaillé sur les métaphores du sexe en anglais. Il a notamment travaillé sur le lien entre les euphémismes et la métaphore [2006(1)], a insisté sur l'importance du domaine conceptuel qui permet de déterminer en partie la force X-phémique de la métaphore, et proposé une nouvelle classification des euphémismes (de *explicit* à *artful*, en passant par *conventional* et *novel*) qui correspond davantage aux degrés de figement des métaphores. Il a également travaillé sur les différents domaines sources et sur la notion de bidirectionnalité [2008], qui reste relativement spécifique aux métaphores du sexe. Il a aussi mené des études sur corpus, notamment sur *Yellow Dog* de Martin Amis [2006(2)], ou sur les métaphores sexuelles trouvées sur des forums de discussion sur Internet [2017]. Ce dernier

ouvrage[89] reprend partiellement des travaux antérieurs et propose une étude complète des métaphores X-phémiques en synchronie, en utilisant la théorie lakoffienne et en adoptant une approche discursive et sociolinguistique. Il se fonde sur un corpus constitué manuellement pour proposer une classification des métaphores selon qu'elles soient euphémiques ou dysphémiques et selon leur domaine source. Il définit avant tout le concept de métaphore X-phémique en soulignant la nature cognitive de la métaphore, qui permet de cacher ou de souligner certains aspects. Il revient également sur la question du degré de figement des métaphores (vives, semi-figées et figées), ainsi que sur la notion d'usure de l'euphémisme et sur le principe d'unidirectionnalité, qu'il réfute. Il affirme enfin que le rôle du locuteur est essentiel puisque la métaphore X-phémique permet de manipuler le ou les interlocuteur(s) et de changer sa ou leur perspective, mais qu'il s'agit de ne pas sous-estimer le rôle de l'interlocuteur qui doit interpréter la métaphore, ni celui du contexte large. Il divise ensuite les métaphores entre métaphore euphémique et métaphore dysphémique en fonction de leur domaine source, en donnant des exemples et en justifiant ses choix, tout en précisant que ces catégories ne sont pas immuables. Les domaines sources euphémiques sont, selon ses résultats, WORK, HEAT AND FIRE, GAMES AND SPORTS, JOURNEYS, ADVENTURES, CONTAINERS, PHYSICAL FORCES, NATURAL PHENOMENA, FIREWORKS, ILLNESS AND INSANITY, HEALTH, DIRT, FALLING ; les domaines sources dysphémiques sont ANIMALS, HUNTING AND RIDING, FOOD AND EATING, WAR AND VIOLENCE, PLAYTHINGS, TOOLS AND MACHINES, FLOWERS. Il insiste également sur le fait que prendre en compte le domaine source ne suffit pas pour étiqueter une métaphore comme euphémique ou dysphémique, mais qu'il faut également s'intéresser à d'autres critères tels que la nature des correspondances établies entre les deux domaines, l'intention du locuteur et l'interprétation des interlocuteurs, ainsi que le contexte

[89] À ce sujet, voir également la critique de Pizarro Pedreza [2016 : 273-278].

discursif. Cette étude sera fondamentale à l'analyse de corpus du chapitre 3 puisque nous adopterons une méthodologie similaire. D'autres linguistes comme Casas Gómez [2009], Chamizo Domínguez [2005], Cavlo [2005] ou Santaemilia [2005] ont également travaillé sur le langage consacré au sexe, mais sans nécessairement se concentrer sur la métaphore. Nombre d'auteurs ont également travaillé sur les métaphores sexuelles dans des langues autres que l'anglais, comme l'espagnol pour les auteurs précédemment cités, les langues aborigènes de Taïwan (le kavalan, le paiwan et le seediq) pour Lee [2011], ou le gikuyu pour Gatambuki et Ndungu [2011] ; ces derniers relèvent notamment les domaines sources COMPANIONSHIP, WORK, GAME, WAR, FOOD, et UTILITY. Ils étudient également l'influence du genre sur la conceptualisation du sexe[90]. Ces études seront moins pertinentes dans le cadre de ce travail puisque les tabous peuvent varier d'une culture et d'une langue à une autre.

D'autres travaux se sont intéressés au rôle des métaphores du sexe dans la construction du genre. Haste [1993] indique que les métaphores reposent sur la notion d'altérité et créent ainsi une dualité des genres. C'est plus ou moins l'argument avancé par Murphy [2001 : 3], qui se concentre sur les métaphores de la masculinité en argumentant qu'elles sont révélatrices de la société patriarcale, dans laquelle la norme est l'hétérosexualité et le couple :

[90] Gatambuki et Ndungu [2011 : 31] écrivent : « [M]ales tend to interpret the target domain of sexual intercourse more as work, a game, a war and food while females interpret sexual intercourse more as a form of companionship. This gender difference implies that whereas females tend to conceptualize sexual intercourse as a form of companionship, males are likely to look at sexual intercourse from a different perspective. A plausible reason as to why males have higher lexical frequencies in five out of six conceptual mappings may be due to the fact that men affairs with women are about sex and feeling powerful in order to boost their egos, but for women it is more about being treated differently, loved and appreciated (Moore and Doreen, 1993). They also add the traditional view of man being the "hunter" and initiator of sexual activity and the one with more powerful and demanding sex drive. Therefore the conceptualization of sexual intercourse by males as war, games, or food may be indicative of males' overall view of sex intercourse in terms of hostility, violence and dominance against women ».

> Men bond around issues of sexuality, and when they speak about themselves, about other men, and about women, their discourse tends to concentrate on a few recurrent themes. Clearly, their primary focus is on the penis. From that central preoccupation men create a discourse of masculinity that in turn engenders a sexuality of war and conquest, whether the battle takes place at work, on the playing field, in the bedroom, or on an actual battleground. For most men all relationships are tactical encounters that have to be won, lest they risk the loss of manhood. The language men use to describe the way they interact with other people, women especially but other men as well, evokes a conception of manhood imbued with a sense of alienation, distrust, fear, and confusion. When men speak of their lives as men, they hide behind a discourse that protects them from close, personal, caring relationship with others; they cower, ironically, behind a language whose meaning even they do not fully comprehend.

Il s'emploie à relever les métaphores conceptuelles et à expliquer les raisons pour lesquelles elles sont dysphémiques. Il relève notamment les métaphores A MAN IS A MACHINE[91], SEX AS WORK AND LABOUR, SEX AS SPORT, SEX AS WAR AND CONQUEST, SEX AS EXCLUSIVELY HETEROSEXUAL (que nous ne considérons pas personnellement comme une métaphore). Murphy fustige ces métaphores, et affirme que l'humour est une arme qui permet de lutter contre ces métaphores patriarcales [2001 : 133-134] :

> I want to believe that humor is a potent political weapon against the status quo in all its manifestations. I want to believe that if we ridicule enough men in enough bars, we will change the way they think about women and about themselves; I want to believe that one great wave of satire of male heterosexuality might bring down the patriarchy.

Il va plus loin en affirmant qu'il faudrait créer de nouvelles métaphores afin de changer la vision qu'ont les individus de la société (Murphy [2001 : 135]) : « While the development of progressive forms of humor might constitute one major contribution to changing men's roles, the creation of new metaphors could have positive consequences as well ». Il propose par exemple d'explorer et de développer des métaphores conceptuelles de type SEX IS A FLOWER, qui pourraient donner plusieurs métaphores

[91] « The most powerful metaphor for masculinity is the machine, a cold, disembodied, efficacious piece of equipment. It encompasses, and is far more omnipotent than, the metaphors of businessman, athlete, warrior, hunter, and husband/father » (Murphy [2001 : 17]).

linguistiques. Cela nous renvoie au débat entourant l'utilisation du langage politiquement correct discuté en 1.1.4. Il nous semble néanmoins que si l'emploi de termes particuliers peut plus ou moins être imposé par la société, il ne saurait en être de même pour les métaphores conceptuelles. En effet, les métaphores conceptuelles ne dépendent pas uniquement de la culture et de la société mais également de la cognition. Ainsi, si les métaphores linguistiques pourraient éventuellement être en partie « imposées », comme le sont certains termes du langage politiquement correct, cela paraît difficilement réalisable en ce qui concerne les métaphores conceptuelles.

Les études sur les métaphores du sexe affirment toutes que le langage pour mentionner ce sujet tabou comprend de très nombreuses lexies et, par extension, de très nombreuses métaphores, puisque celles-ci sont le moyen privilégié de création lexicogénique pour ce domaine tabou. On note une insistance particulière sur le fait que ces métaphores présentent une vision hétéro-centrée du sexe, et sur le fait que nombre d'entre elles participent du clivage homme/femme en présentant l'homme comme supérieur à la femme. Néanmoins, certaines études (notamment celles de Crespo Fernández) montrent que ces métaphores peuvent être humoristiques et révèlent une évolution des mœurs au cours du XXe et du XXIe siècle. Les métaphores conceptuelles les plus fréquemment mises au jour par les études reposant sur la *CMT* semblent être SEX IS EATING, SEX IS WORK, SEX IS A JOURNEY, SEX IS WAR, SEX IS SPORT, et A MAN IS A MACHINE. Ces métaphores conceptuelles peuvent permettre une conceptualisation euphémique ou dysphémique, bien qu'elles donnent fréquemment naissance à des métaphores qui ne sauraient être qualifiées de purement euphémiques ou purement dysphémiques.

2.3.3. Études des métaphores de la mort

Après avoir rappelé les raisons pour lesquelles la mort est taboue en diachronie, Allan et Burridge [2006 : 222] indiquent que la conception de la mort a grandement évolué depuis le Moyen Âge. Ils désignent quatre domaines conceptuels qui permettent de conceptualiser la mort aujourd'hui : DEATH AS A LOSS, WORRIES ABOUT THE SOUL, DEATH AS A JOURNEY, et DEATH AS THE BEGINNING OF A NEW LIFE [2006 : 224]. Le second, *worries about the soul*, nous semble davantage renvoyer à l'une des raisons pour lesquelles la mort est un domaine tabou qu'à un domaine conceptuel qui permettrait de conceptualiser la mort. Néanmoins, les autres domaines sont également souvent trouvés dans d'autres études. On peut notamment citer les travaux de Crespo Fernández [2006(3)] qui a travaillé sur un corpus de nécrologies datant de l'ère victorienne, dans lesquelles il a relevé les métaphores conceptuelles suivantes : DEATH IS A JOURNEY (14 occurrences), DEATH IS A JOYFUL LIFE (13 occurrences), DEATH IS A REST (6 occurrences), DEATH IS A REWARD (6 occurrences), DEATH IS THE END (5 occurrences) and DEATH IS A LOSS (2 occurrences) [2006 : 112]. Crespo Fernández [2006 : 113] conclut que certains domaines conceptuels permettent plus aisément la production d'euphémismes, tandis que d'autres facilitent la production de dysphémismes :

> It must be noted that the majority of metaphors view death as a positive event, as a sort of reward in Heaven after a virtuous life on earth. In fact, by virtue of their cognitive support, and under the influence of Christian faith, four out of the six conceptual metaphors pointed out conceptualize the domain of death in terms of a domain with positive connotations, namely as a joyful life, a journey, a rest and a reward. There are only two sets of correspondences in which death is portrayed negatively: a loss and the end.

La majorité des domaines conceptuels (JOYFUL LIFE, JOURNEY, REST, REWARD) permettent de conceptualiser la mort comme un événement positif – et donc *plutôt* permettre la création d'euphémismes – alors que seuls deux domaines permettent de conceptualiser

la mort comme un événement négatif – et donc *plutôt* la création de dysphémismes – dans ce corpus (LOSS et END)[92]. Crespo Fernández [2006(3) : 125] justifie cela par l'influence des religions, et plus particulièrement des croyances chrétiennes, sur la conception de la mort :

> Many of the metaphors included in these mappings rely on Christian beliefs. In this regard, most of the metaphorical language is based on the Christian hope that those who have died will enjoy a better life in Heaven. In the same vein, religion also inspired a positive view of death and a negative view of earthly life.

Ainsi le christianisme aurait-il en partie transformé la conceptualisation de la mort. Ce sont également les conclusions auxquelles parviennent L. Ross et Pollio [1991] qui ont mené une étude sur l'influence de la religiosité sur la conceptualisation de la mort ; il s'avère que les paroissiens conceptualisent davantage le domaine DEATH par le biais du domaine LIFE. Les métaphores de la mort seraient donc plus fréquemment euphémiques, alors que ce n'était pas nécessairement le cas pour les métaphores du sexe, même si Crespo Fernández affirme que davantage de domaines sont disponibles pour la conceptualisation euphémique. Jamet [2010 : 10] obtient des résultats semblables :

> Metaphor is a way of dealing with, perceiving—and making real—the unfamiliar, the big unknown that is death, by likening it to a known domain of experience, very often *with positive connotations*. It consequently allows us to have some power over death by controlling it.

Dans cette étude de corpus des euphémismes de la mort dans *Six Feet Under*, il note que si la métaphore n'est que l'une des matrices lexicogéniques permettant la création, elle n'en reste pas moins la plus productive. Il relève les métaphores conceptuelles DEATH IS A JOURNEY, DEATH IS REST / SLEEP, DEATH IS THE END et DEATH IS A LOSS. Cela semble concorder avec les résultats des études précédemment citées. Jamet [2010 : 13] conclut que les euphémismes permettent de réinventer la réalité et que les métaphores sont

[92] Il ne nous semble toutefois pas qu'« euphémique » et « dysphémique » d'une part, et « positif » et « négatif » d'autre part soient synonymes.

particulièrement productives dans ce but puisqu'elles permettent de dissimuler ou, au contraire, de souligner certains aspects de la réalité. Néanmoins, il indique que cette facette de la métaphore peut être dangereuse puisqu'elle peut mener à confondre métaphore et réalité ; c'est également le constat que fait Sexton [1997 : 344] :

> It is not the fact that our perceptions are altered by our metaphors that makes them potentially dangerous; it is that we are too often unaware of this alteration. This then may be our challenge: to become conscious of the words we use in reference to our own death, and the deaths of those near to us, and then to realize where these comparisons may lead us.

Dans cet article consacré aux métaphores de la mort, dont il note le grand nombre, il analyse quelques métaphores linguistiques de la mort utilisées dans les professions médicales telles que *coded*[93], *lost*, *PBAB*[94] et *circling*[95], ou les métaphores du sommeil.

L'une des études les plus complètes sur les métaphores de la mort en anglais est probablement celle de Bultinck [1998][96], qui analyse un total de 170 occurrences collectées dans le *Thesaurus*. Il classe ses occurrences dans douze catégories : « expressions related to the physiological effects of death », « death as movement », « death as downward movement », « death a sleep », « death as loss », « death as a surrender », « feelings concerning the dead », « death as light gone out », « religion, mythology, and folk stories, personifications », « religion, mythology, and folk stories, stories about death », « eschatologic expressions » et « miscellaneous »[97]. Il constate que les conceptualisations de la mort sont essentiellement fondées sur l'expérience d'un point de vue extérieur – c'est-à-dire du point de vue des vivants – puisqu'aucun homme vivant n'a eu d'expérience de la mort [1998 : 78-83]). Par ailleurs, la plupart des

[93] Un terme utilisé dans les hôpitaux pour indiquer qu'un événement engageant le pronostic vital du patient se produit.
[94] *Pine Box At Bedside*.
[95] Une référence aux vautours qui tournent au dessus d'un cadavre.
[96] L'ouvrage de Bultinck s'intitule *Metaphors we Die By*, un clin d'œil aux *Metaphors we Live By* de G. Lakoff et M. Johnson [1980].
[97] Bultinck n'utilise pas les petites majuscules.

métaphores « triviales » du corpus sont des métaphores vives issues d'une métaphore conceptuelle peu productive [1998 : 89].

Une étude plus récente de Demjén, Semino et Koller [2016] est consacrée aux métaphores utilisées pour parler des « bonnes » (*good*) et des « mauvaises » (*bad*) morts, c'est-à-dire des morts qui bénéficient d'une évaluation positive ou négative. Le corpus est constitué d'une compilation de transcriptions d'entretiens avec des membres d'équipes médicales en soins palliatifs au Royaume-Uni. Les domaines sources les plus fréquemment utilisés dans le corpus pour mentionner les « bonnes morts » sont MOVEMENT AND LOCATION (*reached the stage of*), ACCEPTANCE / EXCHANGE (*accept*), PEACE (*peaceful*), FREEDOM (*pain free*), CONTROL (*symptom controlled*) et OPENNESS (*open discussion*) [2016 : 9] ; à l'inverse, les domaines sources les plus fréquemment employés pour conceptualiser les « mauvaises morts » sont HEARING AND VISION (*amplified, highlighted*), NEGATED CONTROL (*out of control*), VIOLENCE (*fighting*, *battle*), NEGATED ACCEPTANCE / EXHANGE (*haven't accepted*) et HIDING / INVISIBILITY (*in the background*) [2016 : 13] ; elles ajoutent que les métaphores pour les « bonnes » et les « mauvaises » morts peuvent se combiner et que les métaphores permettant de décrire de « mauvaises » morts sont bien souvent plus complexes que celles permettant de décrire de « bonnes » morts. Elles concluent que les métaphores utilisées par le personnel soignant dans les soins palliatifs jouent un rôle prédominant dans le processus d'acceptation des patients [2016 : 16]. Ce sont également les conclusions auxquelles parviennent de très nombreuses études menées en sciences médicales, comme Steinhauser *et al.* [2000], Vig, Davenport et Pearlman [2002], ou Zimmerman [2012], qui travaillent sur le lien entre l'utilisation de métaphores et la qualité de la mort, ou Canter [1988], Czechmeister [1994] ou Reisfield et Wilson [2004], qui argumentent en faveur d'une utilisation éclairée des métaphores de la part du personnel soignant. Dans la

mesure où ces études sont bien souvent à cheval entre les métaphores de la mort et celles de la maladie, nous y reviendrons dans la section suivante.

Quelques linguistes ont comparé les métaphores de la mort dans plusieurs langues, à l'instar de Kuczok [2016] qui a comparé les métaphores de la mort en anglais américain et en polonais. Son corpus pour l'anglais américain était le corpus de référence de l'anglais américain, le *COCA*[98]. Kuczok [2016 : 134] a cherché les métaphores linguistiques de la mort en fonction des domaines conceptuels précédemment définis par d'autres linguistes, puis a classé ces métaphores en fonction de la métaphore conceptuelle dont elles découlent et en fonction du nombre d'occurrences. Les résultats sont les suivants : DEATH IS A LOSS (6 387 occurrences), DEATH IS THE BEGINNING OF A JOURNEY (5 831 occurrences), DEATH IS THE END (620 occurrences), DEATH IS REST / SLEEP (382 occurrences), DEATH IS THE BEGINNING OF A NEW LIFE / A JOYFUL LIFE (257 occurrences), et DEATH IS A SURRENDER (121 occurrences). Les métaphores conceptuelles dégagées semblent similaires à celles dégagées dans les études citées ci-dessus. Marín-Arrese [1996 : 39] a mené une étude semblable sur l'anglais et l'espagnol, et conclut que les métaphores conceptuelles se recoupent souvent au sein d'une même expression métaphorique :

> We will thus attempt to provide an account of the various expressions for death and dying on the basis of metaphorical and metonymic extensions and image-schematic structures. We will find that very often there are multiple, overlapping metaphors in a single expression so that various mappings will be activated simultaneously.

Marín-Arrese explique que les métaphores de la mort dépendent soit d'un domaine source physique ou socio-culturel, soit d'un domaine source spatial. Les métaphores utilisant des domaines sources physiques ou socio-culturels peuvent reposer sur les effets physiologiques de la mort ; c'est le cas par exemple de la métaphore DEATH IS SLEEP

[98] *Corpus of Contemporary American English* : https://corpus.byu.edu/coca/

ou de métonymies qui sont fondées sur le manque de mouvement ou de respiration. Elles peuvent également reposer sur une personnification : c'est le cas de *Grim Reaper*, ou encore des métaphores conceptuelles DEATH IS AN OPPONENT ou DEATH IS A DANGEROUS ANIMAL. Marín-Arrese [1996 : 43] note que la mort ne peut être personnifiée grâce à n'importe quel agent, et que cela est dû au fait que cet agent est souvent associé à une métaphore conceptuelle qui repose sur une action (telle que DEATH IS A JOURNEY) ; l'agent a donc un rôle bien précis dans cette action :

> Lakoff (1994:231-32) points out that 'death' seems to be personified in "a relatively small number of ways: drivers, coachmen, footmen; reapers, devourers and destroyers, or opponents in a struggle or game". These conceptualizations appear to have in common the fact that "events (like death) are understood in terms of actions by some agent (like reaping)". If we associate the idea of an event as an action on the part of some causal agent with the metaphor 'DEATH IS DEPARTURE', we find that the causal agents characteristically involved in departures are 'drivers', 'boatmen', etc., which would explain why it is that these types of agents are chosen to personify death and not 'teachers' or 'linguists', for example.

Enfin, Marín-Arrese affirme que les métaphores utilisant des domaines sources physiques ou socio-culturels peuvent dépendre de la religion (Rosse et Pollio [1991], Crespo Fernández [2006(3)]) dans des métaphores comme DEATH IS ETERNAL LIFE, qui recoupe souvent partiellement les métaphores conceptuelles DEATH IS SLEEP et DEATH IS A JOURNEY. Elles peuvent reposer sur d'autres croyances ou pratiques liées à la culture et à la société ; c'est le cas dans DEATH IS A FINAL ACT ou DEATH IS A DEBT TO BE PAID. Enfin, les métaphores reposant sur des associations spatiales sont fondées sur des images-schémas : l'image-schéma *container* (LIFE ON EARTH IS A CONTAINER), l'image-schéma *path* (DEATH IS A JOURNEY), l'image-schéma *passage of time* (*it's time*), l'image-schéma UP-DOWN (*the way downward*), ou encore l'image-schéma *link* (*cut the rope, be free*). La plupart des métaphores dégagées par Marín-Arrese sont semblables à celles précédemment citées, mais l'on note l'émergence de nouvelles métaphores conceptuelles qui semblent plus dysphémiques, à l'instar des personnifications de type DEATH IS AN OPPONENT. On note

également que les métaphores conceptuelles spécifiques permettant de conceptualiser la mort dépendent souvent de métaphores plus génériques ou d'images-schémas (comme DEATH IS A JOURNEY dans les exemples cités), ce qui est *a priori* le cas de la plupart des métaphores conceptuelles. Certains linguistes comme Gatambuki et Ndungu [2011] ont dégagé les domaines JOURNEY, REST, END, et SUMMON en gikuyu ; il est intéressant de noter que les domaines conceptuels les plus utilisés sont les mêmes qu'en anglais, et que seul SUMMON n'apparaît pas dans les autres études. Cela laisse penser que la mort est conceptualisée de manière semblable dans plusieurs cultures. Néanmoins, notre étude ne concernant que l'anglais américain, il conviendra de ne pas étendre nos conclusions à d'autres langues et d'autres cultures.

Les études concernant les métaphores présentent une grande cohérence : elles mettent peu ou prou toutes au jour les métaphores conceptuelles DEATH IS A LOSS, DEATH IS A JOURNEY, DEATH IS THE BEGINNING OF A NEW LIFE et DEATH IS SLEEP. Il semblerait également que les métaphores de la mort soient en majorité euphémiques. Par ailleurs, les études médicales préconisent aux personnels soignants de porter une attention toute particulière au discours – et ainsi aux métaphores – qu'ils emploient avec leurs patients afin de leur apporter tout le confort nécessaire : le nombre d'articles traitant de ce sujet témoigne du caractère tabou de la mort et du besoin d'euphémismes, voire de langage politiquement correct, pour aborder le sujet de la mort avec des personnes qui sont concernées à court terme.

2.3.4. Études des métaphores de la maladie

Afin d'aborder le sujet des métaphores de la maladie, il convient de différencier les métaphores terminologiques des métaphores qui ne le sont pas. Oliveira [2009 : 18] ne s'intéresse pas aux métaphores en tant que processus de discours, mais aux

métaphores en tant que processus de dénomination ; en d'autres termes, elle s'intéresse aux métaphores figées ou aux métaphores terminologiques. Ces métaphores constituent le « jargon médical » ; elles sont considérées comme des orthophémismes par les médecins, et parfois comme des dysphémismes par les patients qui ne les comprennent pas. Oliveira [2009 : 24] oppose « métaphore vive » et « métaphore terminologique » et les définit ainsi :

> Dans notre optique, la métaphore vive se présente comme un conflit conceptuel ouvert sur un nombre indéfini d'interprétations possibles du milieu communicatif qui l'accueille alors que la métaphore terminologique est un agent systématique de structuration et de mise en forme de sens. Ainsi, la métaphore terminologique reflète une métaphore lexicalisée qui fait partie de la langue en tant que système alors que la métaphore vive non lexicalisée appartient à la parole puisqu'elle traduit des manifestations spontanées du langage, lieu de variations individuelles. En langue de spécialité, la métaphore vive s'arrête où commence la métaphore terminologique.

Elle définit donc la métaphore terminologique comme une métaphore figée, qui appartient à la langue, et l'oppose à la métaphore non terminologique, qui serait une métaphore vive. Or, il nous semble qu'une métaphore de la maladie peut avoir un degré de figement avancé sans pour autant être une métaphore terminologique. C'est par exemple le cas de la métaphore linguistique *fix someone* ou *fix something*, qui n'est pas une métaphore terminologique mais qui est figée puisqu'on ne compte pas moins d'une vingtaine d'occurrences dans le corpus et que le sens figuré de *fix* apparaît dans le *Merriam-Webster Dictionary*. Dans le cadre de cette étude, ce ne seront pas les métaphores terminologiques qui nous intéresseront puisqu'elles sont bien souvent des catachrèses et qu'elles ne constituent pas un moyen parmi d'autres de renvoyer à une même réalité taboue. La métaphore peut donc être terminologique, permettre de dissimuler ou d'accentuer une réalité taboue, mais aussi de conceptualiser une douleur ou un symptôme sans pour autant être terminologique, comme l'indique Oliveira [2009 : 51] :

> En effet, l'une des préoccupations du patient est de parvenir à transmettre au médecin la définition de ses douleurs, de pouvoir exprimer ses sensations sur le plan linguistique.
> Pour cela, il recourt à cette panacée qu'est la métaphore pour traduire en langage courant ce qui pour lui relève le plus souvent de l'abstraction.

Faure [2012 : 44] indique également ceci :

> La métaphorisation de la maladie permet une concrétude qui en favorise la compréhension et la familiarité surtout lorsque le nom originel est issu du latin ou du grec, ou tout simplement rendu trop complexe par sa longueur : *sudden infant death syndrom* (en français, « la mort subite du nourrisson ») est plus connu sous le terme de *cot death* en anglais britannique et *crib death* en anglais américain (littéralement, "mort du berceau").

De manière générale, il y a de nombreux débats autour de l'utilisation de la métaphore en médecine. Les métaphores des maladies sont probablement les métaphores de sujets tabous qui ont fait couler le plus d'encre, mais davantage dans la recherche en médecine et en soins infirmiers que dans la recherche en linguistique. On note un nombre incommensurable d'articles préconisant au personnel soignant d'utiliser ou non des métaphores pour s'adresser au patient, lesquelles utiliser et lesquelles éviter (Sournia [1997], Reisfield [2004], R. Miller [2010], etc.), ce qui est révélateur du fait que le personnel soignant est souvent conscient des problèmes communicationnels qu'il peut rencontrer en s'adressant aux patients et de son souci de tout mettre en œuvre pour que les patients soient soignés dans les meilleures conditions.

L'opposition à l'utilisation des métaphores a initialement été exprimée par Sontag [1979, 1988], qui a publié deux essais sur les métaphores de la maladie : un premier alors qu'elle était traitée pour un cancer, qui se concentre principalement sur ce sujet, et le second sur les métaphores du virus du sida. Sontag [1988 : 93] reconnaît que l'on ne peut se passer de certaines métaphores, mais fustige néanmoins toutes celles qui sont utilisées pour conceptualiser la maladie :

> Of course, one cannot think without metaphors. But that does not mean there aren't some metaphors we might well abstain from or try to retire. As, of course, all thinking is interpretation. But that does not mean it isn't sometimes correct to be "against" interpretation.

Sa position n'est pas sans rappeler celle de Murphy [2001], qui affirme que les métaphores sexuelles ne sont pas appropriées et qu'il faudrait en créer de nouvelles. Ce n'est pas le point de vue de Ogien [2017 : 67-69], qui a également écrit alors qu'il était traité pour un cancer, mais qui juge la position de Sontag extrême dans la mesure où il estime qu'on ne peut se passer de ces métaphores.

Le débat autour de l'utilisation des métaphores en médecine s'est principalement concentré autour de la métaphore de la guerre ou de la violence en réaction au cancer. C'est d'ailleurs la métaphore que Sontag [1988 : 100] attaque principalement :

> Military metaphors contribute to the stigmatizing of certain illnesses and, by extension, of those who are ill. It was the discovery of the stigmatization of people who have cancer that led me to write *Illness as a Metaphor*.
> Twelve years ago, when I became a cancer patient, what particularly enraged me – and distracted me from my own terror and despair at my doctor's gloomy prognosis – was seeing how much the very reputation of this illness added to the suffering of those who have it.

Elle affirme que ces métaphores contribuent à la stigmatisation de la maladie et des malades, en affirmant que celles-ci l'avaient davantage fait souffrir. Sournia [1997 : 98] affirme au contraire que ces métaphores peuvent permettre d'appréhender la complexité de cette maladie et ainsi d'aider les patients :

> Parmi les figures de rhétorique […] la plus fréquente est sans doute la métaphore […] Par exemple, le « combat contre la maladie et la mort » est une métaphore éminemment médicale : le « combat » fait penser à une lutte entre deux personnes ou animaux, éventuellement disposant d'armes. Rien de tel quand le patient lutte contre une abstraction. […] la démarche métaphorique passe de l'abstrait au concret (plus souvent que l'inverse), elle simplifie le complexe, elle aide l'imagination et permet que s'élabore la représentation mentale de la pathologie.

Sa vision, opposée à celle de Sontag, est partagée par Reisfield [2004 : 4024] :

> For the physician, metaphors can be time-efficient tools for helping patients understand complex biological processes. For patients, metaphors can impose order on a sudden disordered world, helping them to understand, communicate, and thus symbolically control their illness. And for the therapeutic relationship, the language of metaphor can serve as the basis for the shared understanding of clinical reality.

Il ajoute que cette métaphore est fréquente dans le cadre de la médecine pour plusieurs raisons : tout d'abord, elle est souvent utilisée pour conceptualiser de nombreuses notions, et pas uniquement la maladie. Deuxièmement, elle permet d'avoir des correspondances « parfaites » : le cancer est l'ennemi, le chef des armées est le médecin, le soldat est le patient, les alliés sont les membres de l'équipe soignante et les armes sont les traitements. Troisièmement, la guerre est un événement jugé « sérieux », tout comme le cancer. Enfin, elle permet au patient d'être actif contre une maladie qui pousse trop souvent à sombrer dans la passivité et l'abandon. Il est donc en faveur de l'utilisation de ces métaphores. Par ailleurs, d'autres ont une position un peu plus ambivalente ; c'est le cas de R. Miller [2010], un médecin qui affirme qu'il ne faut pas utiliser la métaphore de la guerre ou de la violence tout en reconnaissant ses bénéfices et en faisant remarquer qu'il serait difficile de s'en passer :

> It is well-known that many patients, who would prefer that we call their illness anything other than a battle or a war, detest it. However, it can be challenging to find alternative expressions.

L'étude la plus complète sur les métaphores utilisées pour mentionner la maladie, et notamment le cancer, est probablement l'étude dirigée par Semino à l'Université de Lancaster, le projet *Metaphor in end-of-life care*. Ce projet a pour objectif d'étudier l'utilisation des métaphores liées au cancer dans le cadre des soins palliatifs au Royaume-Uni. Elle comprend de ce fait également des métaphores de la mort. Les chercheurs analysent de manière systématique les métaphores utilisées par les patients et le personnel soignant, qui figurent dans un corpus d'1,5 million de mots qu'ils ont

constitué. Cela a mené à la publication de plusieurs articles[99] et abouti à la publication d'un ouvrage collectif [2018]. La publication qui nous intéresse tout particulièrement ici est un article de Semino, Demjén et Demmen dans lequel elles reviennent sur le contexte du débat qui entoure l'utilisation des métaphores de la guerre et de la violence [2016 : 7] :

> There is indeed increasing awareness among healthcare professionals and policymakers of the potential negative consequences of war-related metaphors for cancer, especially for patients. For example, recent policy documents on cancer care in the UK avoid references to 'battles', 'wars', and 'fights' in favour of the metaphor of cancer as the patient's 'journey', with different treatment and care plans referred to as 'pathways' (e.g. the 2007 National Health Service [NHS] Cancer Reform Strategy and the 2015–20 Cancer Strategy for England).

Ainsi la métaphore de la guerre pour mentionner la maladie n'est-elle pas toujours jugée « politiquement correcte[100] ».

Semino, Demjén et Demmen [2016 : 10] indiquent que les métaphores linguistiques qui relèvent de la métaphore conceptuelle BEING ILL (WITH CANCER) IS A VIOLENT CONFRONTATION WITH THE DISEASE sont en réalité des réalisations d'une métaphore plus générique DIFFICULTIES ARE OPPONENTS. Semino, Demjén et Demmen [2016 : 11] reprennent également l'argument de Dancygier et Sweetser [2014 : 46] qui explicitent les correspondances entre les deux domaines :

> The patient is explicitly placed in the role of fighter, and the disease is implicitly placed in the role of opponent, aggressor, or enemy; being cured, or living longer,

[99] Toutes les publications sont accessibles sur le site Internet du projet à l'adresse suivante : http://ucrel.lancs.ac.uk/melc/Publications.php

[100] Semino, Demjén, et Demmen [2016 : 16] indiquent que les institutions politiques recommandent de ne pas utiliser les métaphores de la guerre ou de la violence pour décrire le cancer : « Our analysis at the level of conceptual metaphors confirms that there is a well-established tendency in English to talk about the experience of having cancer in terms of a violent confrontation, and provides further evidence of the potentially detrimental effects of this tendency (e.g. when patients feel guilty for 'not winning the battle'). These findings support the decision to avoid Violence metaphors in mass communication with patients or the public generally, as in leaflets that are handed out to patients and their families, or NHS web pages providing information about cancer symptoms and treatment ».

> are construed as winning the fight, while not recovering or dying correspond to losing. More generally, these expressions take the 'experiential viewpoint' of the patient, and suggest difficulty, danger, and the need for bravery.

Cela complète l'analyse de Reisfield [2004 : 4025] mentionnée ci-dessus. Dancygier et Sweetser notent néanmoins que contrairement à ce qu'affirment des études antérieures, la maladie n'est en réalité pas toujours l'adversaire [2016 : 11] :

> Our analysis of the corpus also revealed a number of metaphorical expressions which describe the patient as being involved in a violent physical confrontation with an opponent other than the disease (Demmen *et al*. 2015). In example 7, the opponent is cancer treatment, and in example 8 it is a healthcare professional.

La maladie n'est pas la seule à être violente : le traitement, les médecins, les bactéries, etc. peuvent l'être également. Elles précisent à ce sujet [2016 : 13] que la violence peut relever de quatre domaines : le patient qui essaie de guérir ou de vivre plus longtemps, les effets de la maladie sur le patient, les effets du traitement sur le patient, ou la communication entre le patient et le personnel soignant.

Pour conclure leur étude, Semino, Demjén, et Demmen [2016 : 17] adoptent une position plus contrastée par rapport à l'utilisation de ces métaphores :

> Some specific types of Violence metaphors are strongly associated with negative emotions and a sense of disempowerment, for example, when metaphors to do with 'losing the battle' are used in relation to incurable cancer. In such cases, it would be appropriate for healthcare professionals not just to avoid using such metaphors, but to question them and suggest alternatives when patients use them. On the other hand, some specific applications of Violence metaphors appear to be empowering and motivating for some patients, as when people are going through potentially curative treatment.

Elles expliquent que les métaphores de la guerre et de la violence peuvent avoir des effets bénéfiques et des effets néfastes. Elles peuvent être dysphémiques dans le cas où les correspondances entre les deux domaines ont des connotations négatives, notamment dans le cas d'expressions linguistiques telles que *lose the battle against cancer*, mais qu'elles peuvent avoir un effet plus euphémique dans le cas où les

correspondances sont positives, s'il s'agit de « gagner le combat » contre le cancer. Par ailleurs, l'interprétation de la métaphore est fortement dépendante du patient : certains patients la trouvent motivante et inspirante, tandis que d'autres la rejettent. C'était déjà la conclusion à laquelle Semino [2008 : 176] arrivait dans une étude précédente :

> While Sontag's contribution remains highly illuminating and influential, her view of a metaphor-free future for illness has since been dismissed as both unrealistic and undesirable. This is not just the view of metaphor scholars like myself, but also of medical experts, who recognize the unavoidable role metaphors play in the construction of illness, and who increasingly focus on how this role can be exploited for beneficial effects. More specifically, a number of studies by medical professionals have described metaphor both as a useful resource and a potential danger in the linguistic construction of illness. Metaphor is seen as a resource insofar as it enables sufferers to express and share their experiences, and professionals to clarify various aspects of diseases and treatments. It is a danger when, as Sontag showed, it contributes to representations of illness that are demoralizing and confusing for sufferers and those close to them.

La position de Sontag semble donc difficilement justifiable dans la mesure où il n'est ni possible ni souhaitable que les métaphores disparaissent. Il convient toutefois de rester prudent afin de ne pas menacer la face des patients en abusant de métaphores ayant un fort potentiel dysphémique.

L'étude de Semino, Demjén, et Demmen [2016 : 9] a également permis de mettre au jour d'autres métaphores conceptuelles qui permettent de mentionner le domaine tabou de la maladie, et plus spécifiquement celui du cancer :

> Our analysis shows that the cancer patients represented in our data use a wide variety of metaphors to talk about different aspects of their experiences, including metaphors to do with machinery, sports, animals, fairground rides, and so on. The most frequent patterns, however, involve violence-related metaphors (including cancer as a 'battle', 'fight', etc.) and journey-related metaphors (e.g. 'cancer journey', cancer as a 'hard road').

Semino *et al.* [2015] comparent par ailleurs les métaphores qui utilisent le domaine source WAR et les métaphores qui utilisent le domaine source JOURNEY, et parviennent à deux conclusions : premièrement, les patients utilisent ces deux métaphores en

proportions bien plus importantes que le personnel soignant. Par ailleurs, les métaphores de la guerre ne seront pas nécessairement dysphémiques et les métaphores du voyage ne seront pas nécessairement euphémiques : cela dépend des correspondances entre les deux domaines. Leurs résultats sont résumés dans le tableau suivant :

Table 1 Summary of empowering and disempowering Violence and Journey metaphors

	Violence scenarios	Journey scenarios
Patient as disempowered	Disease fighting the patient Patient unsuccessfully fighting the disease Treatment fighting the patient	Patient as a traveller on a difficult journey Patient travelling without control over their journey
Patient as empowered	Patient successfully fighting the disease Patient successfully fighting health professionals Mutual encouragement and solidarity	Patient as a traveller in charge of the journey Patients as travelling companions

Figure 11 : Résumé des métaphores de la violence et du voyage et effet sur le patient (Semino et al. *[2015 : 63])*

Semino *et al.* [2015] préconisent donc non pas de bannir les métaphores de la violence, mais de bannir celles qui sont dysphémiques pour le patient. Il s'agit d'être prudent dans la mesure où ces métaphores sont souvent ambivalentes. C'est l'argument avancé par Appleton et Flynn [2014 : 379], qui indiquent que si l'utilisation de métaphores dans ce contexte est courante, ces dernières ont un caractère unique dans la mesure où elles sont façonnées par l'expérience personnelle, la maladie, le contexte et la manière dont le patient fait face à la maladie. D'après les résultats de l'étude, les patients ont des relations ambivalentes par rapport aux termes et concepts suivants : *journey*, *survivor*,

normality, et *patient*. Appleton et Flynn [2014 : 382] affirment également que certaines métaphores en ont remplacé d'autres :

> Images of cancer as an *invader* and *silent enemy* to be fought are unhelpful to the patient, since they can create a disease context that is stigmatised (Jasen, 2009). However, in more recent times several metaphors have gained popularity, associated with advances in cancer treatment, care and services. Terms such as *journey* and the *new normal* are often used to denote transition points in the patient's cancer pathway, providing a way to conceptualise changing circumstances and redefine identities.

L'argument principal est que les métaphores de la guerre ou de la violence sont aujourd'hui souvent considérées comme dysphémiques et qu'elles ont été remplacées par des métaphores plus euphémiques comme celle du voyage. Cela nous semble correspondre au phénomène d'usure de l'euphémisme : les métaphores de la guerre ont été trop utilisées et ont donc perdu de leur force euphémique ; elles ont besoin d'être remplacées. Jusque-là, nous avions affirmé que l'usure de l'euphémisme concernait des expressions linguistiques. Il semblerait qu'elle puisse également concerner des domaines conceptuels et des métaphores conceptuelles.

Enfin, notons que si nombre d'études se concentrent sur la nature X-phémique des métaphores de la maladie et le ressenti des patients, très peu d'études mentionnent la nature humoristique que ces métaphores peuvent avoir, bien que certaines soulignent le lien entre humour et maladie. On peut néanmoins citer Demjén [2016 : 24], qui s'appuie sur des occurrences telles que *Mr. Crab* pour affirmer que la personnification peut avoir un effet humoristique :

> [P]ersonification allows contributors to separate themselves from their illness, giving them, through humour, the opportunity to attribute changes in themselves to someone else. These can be seen as empowering strategies insofar as they help contributors reduce the psychological impact of what is happening to them, maintain a coherent sense of self and maintain a sense of control in situations that they cannot physically control.

La personnification permet de créer une distance entre le patient et la maladie, ce qui permet l'émergence de traits humoristiques. Dynel [2012(1)] a travaillé sur la relation entre humour et métaphore dans *House, M.D.*, mais sans se concentrer sur les métaphores de la maladie en particulier et sans prendre en compte le statut de tabou de ce domaine conceptuel. Elle n'utilise pas la *CMT* et mène une analyse principalement qualitative et non quantitative. L'article se concentre sur les métaphores vives qui font preuve d'humour ou de certains traits d'esprits ; certaines analyses concernent des métaphores de la maladie puisqu'il s'agit là du sujet principal de la série, mais sans en analyser la spécificité. Dynel se concentre davantage sur la relation entre la métaphore, les personnages et les téléspectateurs, ce qui sera d'une importance primordiale dans le dernier chapitre de ce travail.

Ainsi les études sur les métaphores de la maladie sont-elles extrêmement nombreuses, en partie puisqu'elles ne sont pas limitées au domaine de la linguistique. Ceci est révélateur du statut tabou de la maladie et des préoccupations du personnel soignant en ce qui concerne les relations et la communication avec les patients. Le débat s'est concentré autour de l'utilisation de la métaphore conceptuelle de la guerre et de la violence, et les institutions s'appuient sur les recherchent existantes pour préconiser de ne pas utiliser de métaphores qui pourraient être interprétées comme des dysphémismes par les patients ; le politiquement correct se fait progressivement une place dans le domaine médical.

2.4. Bilan

Ce chapitre a permis de poser les fondements théoriques nécessaires à l'analyse de notre corpus. Nous avons dans un premier temps indiqué que la métaphore était le principal type de langage figuré avant d'en donner les définitions traditionnelles. Nous

avons ensuite exposé la théorie de la métaphore conceptuelle qui guidera notre analyse : les métaphores linguistiques dépendent de métaphores conceptuelles qui sont ancrées dans la cognition, la culture, et le contexte. Les caractéristiques du domaine source sont projetées sur les caractéristiques du domaine cible qui est, dans le cadre de notre étude, le domaine tabou. Néanmoins, toutes les caractéristiques du domaine source ne sont pas projetées sur le domaine cible : la métaphore permet de dissimuler ou de mettre en relief certains traits, et est pour cette raison le moyen privilégié pour la création d'X-phémismes. Par ailleurs, les caractéristiques du domaine cible peuvent parfois être projetées sur le domaine source, ce qui remet en cause le principe d'unidirectionnalité. Nous avons également déterminé que les métaphores pouvaient être classées par degré de figement, par fonction cognitive, par nature, ou par degré de spécificité, et que nous considérerons principalement le degré de figement, même si nous serons amenée à utiliser les autres critères de classement. Enfin, nous avons exposé deux autres modèles que nous utiliserons de manière ponctuelle : le modèle de Steen et le modèle de Fauconnier et Turner. Dans une troisième partie, nous avons présenté les recherches qui avaient déjà été menées sur les métaphores du sexe, de la mort et de la maladie. Nous avons vu que les études sur les métaphores de la maladie se concentraient principalement sur le fait que la conceptualisation du sexe était révélatrice de la domination de l'homme sur la femme, mais qu'elle pouvait parfois revêtir un caractère humoristique. Les métaphores de la mort sont très majoritairement euphémiques et semblent utiliser peu de domaines sources. Enfin, les études sur les métaphores de la maladie, et plus particulièrement sur les métaphores du cancer, semblent être les plus nombreuses. Elles se concentrent en grande majorité sur les domaines sources de la violence ou de la guerre et tentent de déterminer si ces métaphores sont menaçantes pour la face de l'interlocuteur.

Il existe ainsi de nombreuses études sur la métaphore, mais un nombre plus restreint sur les métaphores du sexe, de la mort, et de la maladie. Ces études se fondent essentiellement sur l'intuition, ou sur des corpus issus de forums Internet ou d'entretiens pour les études de plus grande envergure. Il n'existe à notre connaissance que deux études mentionnant les métaphores utilisées pour parler des sujets tabous qui utilisent des séries télévisées comme corpus : celle de Jamet [2010] sur les euphémismes de la mort dans *Six Feet Under*, et celle de Dynel [2012 : 1] sur les métaphores (mais pas spécifiquement les métaphores de la maladie) dans *House, M.D*. Or, il nous semble que les études s'appuyant sur des corpus de données non fictionnelles sont primordiaux, mais qu'une étude sur un corpus de séries télévisées permettrait également d'étudier la représentation de ces tabous dans la culture populaire ; dans la mesure où les séries télévisées attirent un nombre toujours plus important de téléspectateurs de différents groupes socio-culturels, cela permettrait de contribuer à l'étude du statut des domaines tabous et à l'évaluation X-phémique des métaphores dans un contexte différent. Par ailleurs, il n'existe à notre connaissance aucune étude en anglais comparant les métaphores permettant de mentionner les trois domaines tabous que sont le sexe, la mort, et la maladie ; Allan et Burridge ne les mentionnent que de manière occasionnelle dans leurs études sur les euphémismes, et Gatambuki et Ndungu ont travaillé sur le gikuyu. Or, dans la mesure où ces trois domaines présentent des caractéristiques communes, il semble judicieux de comparer les métaphores qui permettent d'y référer.

CHAPITRE 3 : ANALYSE DES MÉTAPHORES DE LA MALADIE, DE LA MORT ET DU SEXE DANS UN CORPUS DE SÉRIES TÉLÉVISÉES AMÉRICAINES

L'objectif de ce dernier chapitre est de mener une analyse de corpus afin d'appliquer les théories exposées dans les deux premiers chapitres aux métaphores des sujets tabous trouvées dans les séries télévisées. En effet, pour diverses raisons qu'il conviendra de dégager ci-dessous, celles-ci présentent des particularités inhérentes au genre. Dans un premier temps, la méthodologie et le choix du corpus seront exposés ; les expressions métaphoriques relevées dans les deux premières saisons de chacune des cinq séries seront regroupées par métaphores conceptuelles – métaphores conceptuelles dont les caractéristiques seront discutées et comparées. Enfin, la troisième partie de ce chapitre sera consacrée à l'interprétation de ces résultats et, entre autres, aux problématiques suivantes : le domaine source a-t-il une influence sur la nature X-phémique de la métaphore ? Qu'en est-il du degré de figement ? Une métaphore dont le domaine cible est tabou a-t-elle toujours pour fonction principale une fonction X-phémique ? Les métaphores du corpus offrent-elles toutes une même vision d'une réalité taboue, ou permettent-elles au contraire une multitude de représentations de cette réalité ? Si tel est le cas, quelles caractéristiques des domaines tabous du sexe, de la mort et de la maladie sont mises en avant dans les séries télévisées du corpus ?

3.1. Méthodologie et choix du corpus

3.1.1. Justification du choix du corpus

3.1.1.1. Choix d'un corpus de séries télévisées

Bien que cela ait déjà été mentionné en introduction, il semble judicieux de revenir brièvement sur les raisons sous-jacentes au choix d'un corpus de séries télévisées. Les séries télévisées ne constituent pas historiquement un genre largement étudié, bien que davantage d'attention leur ait été accordée au cours des dernières années. On peut notamment citer, en France, la création de la revue *TV/Series* en 2012 ; dans la préface du premier numéro, Hudelet et Vasset [2012 : 1] écrivent ceci[101] :

> Aujourd'hui, nul n'ignore l'impact formidable des séries américaines sur **leur très large public**. La forme, les modes de production et de diffusion de ces séries ont subi des mutations radicales depuis le début des années 1990. L'explosion des chaînes câblées a affranchi certaines productions des contraintes publicitaires et a encouragé un nouveau modèle de dramatique à la construction narrative sophistiquée et à l'esthétique souvent proche du cinéma. Les nouvelles formes de communication et de transmission de la culture ont contribué à **élargir et diversifier le public**, de plus en plus international, de ces séries, qui les regarde de mille façons différentes. DVD, *streaming* ou VOD – les séries sont aujourd'hui visionnées, voire « consommées » au rythme où on le souhaite : elles sont vues et revues, étudiées de près où admirées sur des grands écrans haute définition. Ces mutations ont également accentué l'inscription de ces séries dans la vie des spectateurs, et leur **capacité à capturer l'essence du réel** parce qu'elles semblent plus **réactives à l'actualité** que les films de cinéma, dont la durée de production est plus longue que celle d'un épisode, et parce que leur étalement temporel les inscrit davantage dans le temps intime des spectateurs : au fil des saisons, les personnages vieillissent en même temps que nous.

Il nous semble qu'il y a ici deux thèses majeures : premièrement, les séries télévisées sont aujourd'hui un phénomène qui touche un très large public. En effet, l'argument principal est que depuis le début des années 90, plusieurs facteurs contribuent à l'élargissement et à la diversification du public. Tout d'abord, ces séries peuvent plus facilement être regardées grâce à l'explosion des nouvelles technologies – notamment

[101] Nous soulignons.

sur Internet ou en *replay* : nul besoin d'être devant sa télévision à l'heure de la diffusion pour suivre une série. Par ailleurs, ainsi que l'indiquent Hudelet et Vasset, la multiplication des chaînes câblées (à l'instar d'*HBO*) ou des services de VOD (à l'instar, plus récemment, de *Netflix*) a contribué à l'émergence de programmes construits sur un nouveau modèle et salués par la critique, ce qui a permis de donner un peu plus de crédit à ce genre. Ainsi, la prolifération des séries télévisées depuis les années 1990 est telle que le public a aujourd'hui un choix immense ; s'il reste *a priori* assez difficile d'estimer le nombre total de séries télévisées diffusées à un moment *t*, une étude récente, dirigée par *FX Networks Research*, révèle que le nombre de séries télévisées américaines (diffusées aux États-Unis, à la fois sur les chaînes publiques, les chaînes câblées, et en VOD) a augmenté de 168% entre 2002 et 2017 :

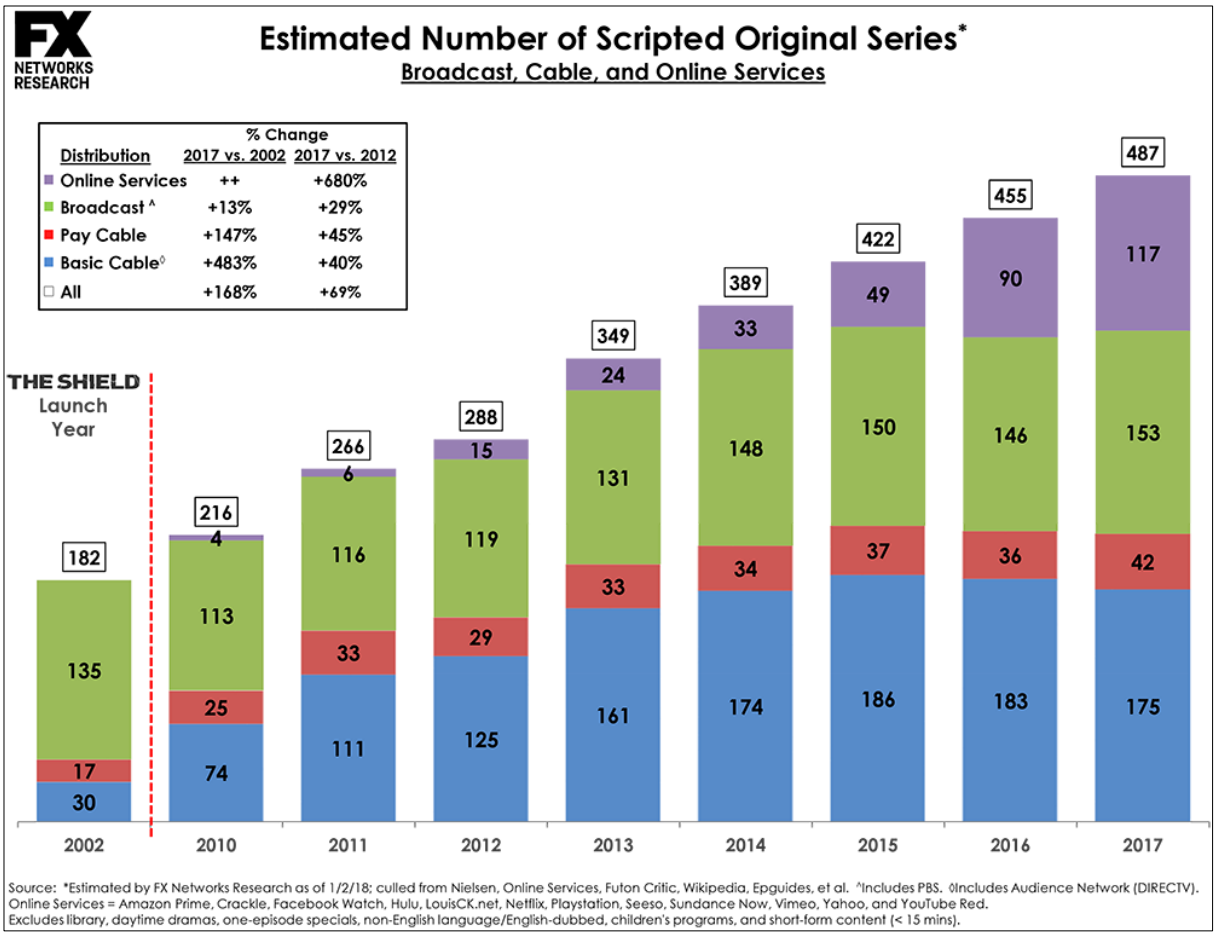


Figure 12 : Évolution du nombre de séries télévisées sur les chaînes publiques, les chaînes câblées, et les services en ligne aux États-Unis entre 2002 et 2017[102]

Il semble ainsi primordial d'étudier un genre si varié auquel de nombreux téléspectateurs sont régulièrement exposés, notamment d'un point de vue linguistique et sociolinguistique. Ainsi que le note Bednarek [2018 : 3], le dialogue des séries télévisées est particulièrement marquant : « Many of us have a favourite line of dialogue from a TV series. […] It is unquestionable that television dialogue has given us many such memorable lines ». Puisque les téléspectateurs sont nombreux, ils peuvent se retrouver influencés par des comportements ou des tics langagiers de personnages de séries à succès, bien que cela soit peut-être difficile à prouver scientifiquement ; l'un des

[102] L'article et le graphique sont accessibles à l'adresse suivante : https://variety.com/2018/tv/news/2017-scripted-tv-series-fx-john-landgraf-1202653856/ [Dernier accès : 08 juillet 2018].

exemples les plus frappants est peut-être celui de la série *Friends*, dont les répliques ont marqué les esprits d'une génération entière[103].

Le deuxième argument avancé par Hudelet et Vasset [2012 : 1] est que les séries télévisées tentent de « capturer l'essence du réel » – au moins pour celles d'entre elles qui se veulent réalistes. Si nombre de séries télévisées tentent une représentation réaliste de la société et de la culture, elles visent également probablement une représentation linguistique plus ou moins réaliste des interactions[104]. Bednarek [2018 : 3] affirme par ailleurs que le dialogue des séries télévisées construit et reflète les cultures et leurs idéologies. Pour Hudelet et Vasset [2012 : 1], les séries parviennent à capturer l'essence du réel parce qu'elles sont « plus réactives à l'actualité » que d'autres genres, comme le cinéma ou la littérature. On constate d'ailleurs, par exemple, que dans la saison 14 de *Grey's Anatomy*, diffusée en 2017-2018, certains épisodes étaient consacrés à des problématiques actuelles : l'une des intrigues principales de la saison fait écho à l'affaire Weinstein et au mouvement *#MeToo* (dans la série, plusieurs femmes accusent un ponte de la médecine, Harper Avery, de harcèlement sexuel et/ou d'agression sexuelle). On peut également citer l'épisode 14x19, dans lequel on apprend que le Dr. Bello est une *Dreamer*, protégée par le programme *DACA* (*Deferred Action for Childhood Arrivals*)[105], menacé par l'administration Trump. *Grey's Anatomy* suit

[103] Un certain nombres d'articles accessibles sur Internet se proposent se répertorier les répliques cultes de *Friends* qui sont désormais utilisées fréquemment dans la langue, à l'instar de celui-ci qui affirme : « Here are 23 *Friends* phrases that have become part of our vocabulary ». http://www.digitalspy.com/tv/friends/feature/a789050/friends-23-phrases-hit-sitcom-gave-us-we-use-every-day-breezy-friend-zone/ [Dernier accès : 08 juillet 2018].

[104] Nous reviendrons sur la question de la représentativité de la conversation des séries télévisées par rapport à la conversation spontanée dans la sous-partie suivante.

[105] Le *DREAM Act* (Development, Relief, and Education for Alien Minors Act) est une proposition de loi qui a été rejetée par le Congrès ou le Sénat à plusieurs reprises. Un *dreamer* est une personne qui est concernée par cette loi, à savoir les personnes qui sont entrées de manière illégale sur le territoire américain avec leurs parents alors qu'elles étaient enfants. Le *DREAM Act* vise à protéger ces personnes qui peuvent être déportées dans un pays qu'elles ne connaissent pas et dont elles ne parlent pas la langue dans la mesure où elles ont passé la majorité de leur vie

également l'actualité médicale : dans *GA 15x17*, diffusé en mars 2019, les médecins parlent de la crise des opiacés. Néanmoins, ce n'est pas uniquement la capacité des séries télévisées à traiter de sujets d'actualité qui leur confère une note réaliste ; c'est aussi leur capacité à traiter de sujets universels, ainsi que l'indique Jost [2011 : 11] :

> [L]es scénaristes américains mettent en œuvre une autre conception de l'actualité qui permet un accès beaucoup plus universel à leurs séries, la *persistance*. Est actuel ce qui persiste, ce que les spectateurs, qu'ils soient américains ou non, sentent comme *contemporain*.

Or, quels sujets peuvent sembler plus universels que les sujets tabous que sont le sexe, la mort et la maladie ? Chacun et chacune d'entre nous y sera confronté un jour ou l'autre. Jost [2011 : 59] semble même affirmer que la capacité des séries télévisées à traiter de sujets tabous, et notamment de la mort, est l'une des raisons principales de leur succès :

> Pourquoi les séries américaines que j'ai prises ici comme objet ont-elles du succès ? Quel bénéfice symbolique y trouvent les spectateurs ? Manifestement, elles assouvissent d'abord une soif d'apprendre sur ces moments critiques où se décide le passage de la vie à la mort (la maladie ou l'assassinat).

Ceci fait écho au paradoxe mentionné par Allan et Burridge [1991 : 157], déjà évoqué en 1.2.4.2 : « Here lies one of the great paradoxes of the twentieth century. While we seek to euphemize death from our consciousness, at the same time we fantasize it as entertainment ». En effet, on ne compte plus le nombre de séries traitant de la mort, qu'il s'agisse de meurtres, suicides, accidents, ou autres. Ce paradoxe ne concerne pas uniquement la mort, puisque l'on note également un nombre croissant de séries médicales. Le propos est peut-être à nuancer en ce qui concerne le sexe ; en effet, son statut de sujet tabou est légèrement différent des deux autres domaines puisqu'il

---

sur le territoire américain. Barack Obama, lorsqu'il était président et après l'échec de cette proposition de loi, a établi le programme *DACA* (*Deferred Action for Childhood Arrivals*), qui protège ces enfants d'une déportation pour une période de 2 ans renouvelables sous certaines conditions. Contrairement au *DREAM Act*, le programme *DACA* ne prévoit pas de donner la nationalité américaine aux *dreamers*.

entraîne moins de retenue (Crespo Fernández [2006(2) : 12]). Les séries télévisées auraient donc une sorte de fonction cathartique, mais l'on pourrait également affirmer que cette propension du public à regarder des séries traitant de sujets tabous relève d'une curiosité à l'égard de sujets auxquels ils ne souhaitent pas être confrontés linguistiquement dans le monde réel, voire d'une certaine forme de voyeurisme. On peut néanmoins légitimement douter du traitement réaliste de ces sujets dans la plupart des séries télévisées américaines ; elles n'en restent pas moins une représentation de sujets tabous dans la société auxquels est exposé un large public, ce qui les rend particulièrement pertinentes à étudier.

Enfin, il nous semble que les séries télévisées sont un objet d'étude particulièrement intéressant d'un point de vue linguistique de par l'abondance de phénomènes linguistiques saillants que l'on y trouve ; c'est également le constat que fait Bucaria [2016 : 8] :

> As a linguist-viewer, one cannot help but identify the myriad of examples of linguistic principles and phenomena that are constantly incorporated in television dialogue, sometimes simply because all language operates according to linguistic principles, but often owing to explicit construction and targeted manipulation of dialogue for dramatic and comedic effect.

On peut notamment citer la profusion de néologismes, tout particulièrement pour mentionner les sujets tabous, ce qui en fait un corpus tout à fait adapté à notre étude. Néanmoins, il convient de préciser que cette étude permettra de tirer des conclusions uniquement sur les conversations des séries télévisées, et non sur la conversation naturelle, puisque celles-ci ne sont pas nécessairement identiques bien qu'elles aient de nombreux points communs – point communs qui ont été dégagées par plusieurs études et que nous discuterons ci-dessous.

3.1.1.2. La langue des séries : représentative de la conversation naturelle ?

Si la question de la représentativité des conversations des séries télévisées par rapport à la conversation naturelle n'est pas le point principal de cette étude, puisque nous nous attacherons plutôt à la problématique de la représentation, il convient tout de même d'en dire quelques mots. Ainsi que l'indique Richardson [2010 : 15], le dialogue des séries télévisées est très peu étudié, et ce pour diverses raisons : « the *relevance* of TV dramatic dialogue is problematic – not authentic, not literary, not special to the medium, and not visual. The limited amount of published work […] is evidence that there is no single research agenda in this area ». Certains auteurs se sont néanmoins attachés à comparer la conversation naturelle à celle des séries télévisées[106]. C'est notamment le cas de Quaglio [2009, 2016], qui a travaillé sur la série télévisée *Friends* en la comparant à un large corpus conversationnel. Il conclut que *Friends* n'est pas un exemple de conversation authentique, mais que de très nombreuses caractéristiques se retrouvent dans les deux corpus (la fréquence d'utilisation des pronoms de première et deuxième personnes, de verbes conjugués au présent simple, ou de contractions, pour ne citer que quelques exemples). Les différences majeures semblent être qu'il y a un manque de variation (notamment parce que les personnages ont des accents similaires et utilisent un dialecte similaire), que la langue est plus « précise », pour des questions d'intelligibilité pour le téléspectateur et d'économie langagière, que les répliques s'enchaînent sans réelles interruptions, et qu'il y a une abondance de traits liés à l'émotion et au langage familier dans *Friends*. Ses conclusions sont similaires à celles de Bubel, qui a écrit une thèse de doctorat sur *Sex and the City* et qui constate ceci [2006 : 255-256] :

[106] Pour une discussion plus générale sur les liens entre la conversation naturelle et la langue que l'on trouve dans différentes formes de fiction, voir par exemple Locher et Jucker [2017].

> Furthermore, screen dialogue is generally one of the mechanisms used to evoke the illusion of reality. Consequently, it contains features such as discourse markers, hesitation phenomena, and utterance prefaces, which sometimes not only function to make it appear less scripted but also to mark specific aspects of the speech situation such as embarrassment or confusion. However, any features which render pieces of dialogue unintelligible or redundant hardly occur in screen dialogue. Consequently, *SATC* dialogue displays hardly any repair sequences or overlapping speech. While screen dialogue differs from naturally occurring speech in these structural-sequential aspects of talk-in-interaction, stylistic analyses have revealed that it matches everyday conversation on the pragmalinguistic level, since the film production team have recourse to the same schema for the production of talk in its creation of screen dialogue as they have in its production of natural speech.

Richardson [2010 : 4] insiste également sur l'existence de similarités, bien qu'elle affirme que le dialogue télévisé n'est évidemment pas authentique dans la mesure où il n'est pas spontané : « Such speech is not authentic, and by *authentic* we mean unscripted, naturally occurring talk among human being talking for themselves, as themselves ». Néanmoins, elle remarque qu'il est parfois assez difficile de distinguer discours authentique et discours non authentique puisque la notion de performance est au cœur des interactions humaines (Goffman [1959]). Cet argument nous semble être quelque peu contestable pour trancher sur cette question mais il a l'avantage de mettre au jour un problème de terminologie : en effet, l'adjectif « authentique » revêt peut-être de trop nombreuses acceptions dont les limites ne sont pas toujours claires.

Les conclusions de Quaglio sont que les similarités restent toutefois si nombreuses qu'il est possible d'utiliser *Friends* pour analyser certaines caractéristiques de la langue, et notamment celles qui sont moins fréquentes dans un corpus de conversation naturelle [2009 : 149] ; il peut par exemple être assez difficile d'amener des locuteurs à parler de ces sujets sans qu'ils n'en soient conscients – et donc potentiellement mal à l'aise – et sans qu'ils ne cherchent donc à euphémiser. Finalement – et cela nous paraît encore plus intéressant – Quaglio [2009 : 149] note également que le dialogue télévisé peut être un objet d'étude en soi, par exemple pour étudier les réalisations linguistiques de l'humour.

Quoi qu'il en soit, les dialogues des séries télévisées représentent ce que les scénaristes jugent être de la conversation authentique (Quaglio [2009 : 149]), et ils visent un certain degré de réalisme linguistique (bien qu'il nous semble que cela puisse varier en fonction du sous-genre de chaque série, et que le réalisme linguistique aille souvent de pair avec le réalisme diégétique[107]) ; c'est l'argument avancé par Jost [2011 : 28] :

> Mais le romancier et les auteurs de séries contemporaines ont la même méthode pour rendre crédibles ces porteurs de savoir : l'utilisation d'un jargon professionnel, noms de maladie, description d'un symptôme […]

Ainsi les scénaristes tentent-ils de rendre le dialogue le plus réaliste possible pour donner du crédit à l'intrigue et aux personnages (ne serait-ce que pour des questions d'audience), mais ce dialogue reste tout de même une représentation d'un idéal communicationnel, poli de toutes ses imperfections, telles que les pauses, bégaiements, hésitations, incompréhensions, etc. (Beers Fägerstern [2016 : 3]). C'est pour cette raison qu'il faut rester prudent et être conscient du fait que ces dialogues ne sauraient être considérés comme de la conversation naturelle et ne sauraient se substituer à des données empiriques (Quaglio [2009 : 149]) si l'objectif est de décrire avec exactitude les caractéristiques des dialogues et interactions humaines. Néanmoins, ce n'est pas l'objectif ici, et nous adhérons aux arguments de Beers Fägersten [2016 : 6] qui affirme :

> [T]elevision language is encountered on a regular basis, and thus it is a very real feature of our everyday linguistic lives. Regardless of how authentic or artificial, casual or careful, spontaneous or specifically scripted television dialogue may be, it encourages us to think about and become more aware of language. […] [S]cripted dialogue may be based on naturally occurring speech, and naturally occurring speech may incorporate elements of scripted dialogue. Television both represents and influences our ideas about and usage of language and linguistic resources.

[107] Les séries qui appartiennent au genre de la *fantasy*, par exemple, ne visent pas une représentation de la conversation naturelle, mais elles ont une langue propre, d'un registre souvent soutenu, dans laquelle le vocabulaire de la magie et/ou de la guerre est omniprésent.

La langue dans les séries télévisées et la langue naturelle peuvent donc s'influencer l'une l'autre, et cela englobe probablement au moins partiellement les expressions métaphoriques et les métaphores conceptuelles qui les sous-tendent. Dès lors se pose la question de la manière dont les sujets tabous sont représentés linguistiquement dans les séries télévisées américaines. Nous ne nous attacherons pas à démontrer que les métaphores utilisées dans les séries du corpus sont les mêmes que celles qui sont utilisées dans la conversation naturelle. Dans une étude antérieure, nous avons montré que les métaphores conceptuelles de notre corpus présentaient quelques similarités par rapport à celles dégagées par des études menées sur des corpus dits « authentiques », bien que la proportion de métaphores linguistiques découlant de chaque métaphore conceptuelle puisse varier (Terry [2019]) ; ce point peut s'expliquer de nombreuses manières. Notons néanmoins que la différence majeure se situe dans la fréquence d'utilisation de ces métaphores : le recours fréquent aux métaphores et au sarcasme de Gregory House (*House, M.D.*) ou la créativité lexicale et sémantique de Barney (*How I Met your Mother*) ne sont pas représentatifs d'un locuteur prototypique. Bednarek [2018 : 5-6] écrit ceci à propos du dialogue des séries télévisées par rapport à la conversation spontanée :

- TV dialogue fulfils a range of functions relating to the audience
- TV dialogue is both similar and different to spontaneous speech
- TV dialogue is innovative and contains non-codified language, which is essential to its character.

Notre objectif reste de décrire la représentation par la métaphore des sujets tabous dans les séries télévisées américaines, et non de tirer des conclusions quant à la conversation naturelle : en effet, la spécificité du genre de la série télévisée entraîne des particularités, que ce soit en ce qui concerne l'interprétation des métaphores

X-phémiques ou leurs fonctions, qui découlent en partie de la présence de téléspectateurs.

3.1.1.3. **Présentation détaillée du corpus**

Afin de mener à bien cette étude sur les métaphores dans les séries télévisées américaines, il était impossible de prendre en compte l'ensemble des séries. Il a donc fallu en sélectionner un nombre restreint, en tentant de faire des choix cohérents. Bien entendu, nous ne prétendons pas que les choix effectués permettent d'avoir une représentation exhaustive des séries télévisées américaines et des phénomènes linguistiques que l'on y trouve. Nos conclusions seront avant tout valables pour les cinq séries étudiées, bien que certaines d'entre elles nous paraissent plus générales[108].

Le tout premier critère fut de ne sélectionner que des séries américaines, puisque les métaphores peuvent varier d'une culture à une autre et d'une variété d'anglais à une autre dans la mesure où les tabous et la langue varient eux aussi. Ensuite, le critère principal pour le choix des séries traitées ici fut le suivant : chacune des séries devait avoir pour sujet principal (ou pour l'un de ses sujets principaux) l'un des trois sujets tabous. En effet, il nous a semblé que c'était la solution la plus évidente afin d'avoir un nombre élevé d'occurrences métaphoriques par épisode ; par ailleurs, cela permet également d'avoir une idée plus précise du traitement du sujet tabou. Ces séries devaient se dérouler aux États-Unis et l'intrigue être contemporaine du moment de la production, ce qui nous a conduite à exclure les séries historiques ou futuristes. De même, il devait s'agir de séries à visée plutôt réaliste, c'est-à-dire que les genres de la science-fiction et de la *fantasy* ont été exclus, afin d'avoir une représentation plutôt réaliste des sujets tabous. Nous avons également fait le choix de varier légèrement les

[108] Nous nous attacherons à préciser lesquelles.

genres et les formats, et de choisir des séries diffusées sur des chaînes différentes : *ABC*, *CBS*, et *Fox* pour les chaînes publiques, qui sont censées être davantage soumise à la censure que des chaînes câblées comme *HBO*, dont sont issues deux des séries du corpus. Cela nous semble être un critère primordial dans la mesure où les sujets tabous sont probablement abordés de manière plus ou moins crue en fonction des directives de la chaîne de diffusion. Nous avons également retenu des séries qui ont été suivies par un nombre élevé de téléspectateurs et qui ont été récompensées à de multiples reprises. Bucaria et Barra [2016 : 3] précisent ceci au sujet de ces « *popular, long-running*[109]*, award-winning programs* » dont les auteures traitent dans l'ouvrage qu'elles ont édité, *Watching TV with a Linguist* : « [w]hile such indicators of commercial or cultural success were not criteria for being selected, it may be that successful series have a distinct linguistic fingerprint ». Enfin, nous avons pris soin de choisir des séries dont les dates de diffusion étaient assez similaires, bien qu'il y ait quelques écarts sur lesquels nous reviendrons.

Sex and the City créée par Darren Star, a été diffusée entre 1998 et 2004 sur *HBO* et compte un total de 94 épisodes d'environ 30 minutes répartis sur 6 saisons[110]. Cette comédie dramatique romantique, qui se déroule dans la ville de New York, se concentre sur la vie de trois amies trentenaires et d'une quadragénaire. Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker), Charlotte York (Kristin Davis), Miranda Hobbes (Cynthia Nixon), et Samantha Jones (Kim Cattrall) ont toutes des personnalités bien distinctes, mais sont inséparables et se confient chaque jour leurs aventures amoureuses et sexuelles. Carrie, l'héroïne de la série, est chroniqueuse pour le *New York Star* ; elle est la narratrice de la série, et sa voix *off*, qui révèle ses pensées et les grandes lignes de son article

[109] *Grey's Anatomy* est d'ailleurs devenue la série médicale la plus longue de l'histoire de la télévision américaine avec la diffusion du 332ème épisode le 28 février 2019.
[110] Sauf indication contraire, toutes les informations concernant les séries viennent du site *IMBD*.

hebdomadaire, ouvre, clôt, et structure généralement l'épisode tout entier. Elle est peut-être le personnage le moins caricatural des quatre, face à Charlotte la bourgeoise romantique, Miranda la carriériste féministe, et Samantha la femme d'affaires très libérée. Cette série a reçu de nombreuses récompenses (163 nominations, 48 victoires), et a tour à tour été saluée pour sa représentation féministe et progressiste ou critiquée pour sa représentation antiféministe, les protagonistes étant toutes blanches, consuméristes, préoccupées par leur apparence physique, et incapables de vivre sans hommes. Nonobstant, tous s'accordent à dire que la série reste novatrice en ce qu'elle est la première à avoir abordé de manière aussi ouverte à la télévision des sujets liés à la sexualité, pour la plupart particulièrement tabous. Ainsi, même si *Sex and the City* est légèrement antérieure d'un point de vue temporel aux autres séries du corpus, il nous a semblé primordial de l'intégrer dans notre analyse ; Bucaria et Barra [2016 : 1-2] écrivent à son sujet (et au sujet de *Six Feet Under*) :

> When *Sex and the City* and *Six Feet Under* premiered on the US cable channel HBO in 1998 and 2001 respectively, they were saluted as ground-breaking shows because of – among other reasons – their unconventional, often humorous, and explicit treatment of subjects such as sex, death, homosexuality, and illness. Since then, the use of humour containing taboo references has become more pervasive in Anglo-American television programming. […] Even unsuspected network family sitcoms are slowly but surely pushing the envelope of what constitutes acceptable material for comedy. Although, especially in the USA, the divide between network and cable television remains a sharp one, there is a noticeable trend towards a more extensive use if this kind of edgier comedy even in a more widely available programming, which at least partially moves beyond the classic "least objectionable programming" and "mainstream" imperatives and ties to better respond to ever-changing media and television landscapes.

Son influence n'est guère discutée, dans la mesure où elle a ouvert la voie au traitement de la sexualité à la télévision, y compris sur les chaînes publiques, alors qu'elle a été diffusée sur une chaîne câblée.

La deuxième série sélectionnée pour le domaine du sexe est *How I Met your Mother*, une *sitcom* créée par Carter Bays et Craig Thomas, et diffusée sur *CBS*, une

chaîne publique, entre 2005 et 2014. Elle totalise 208 épisodes répartis sur 9 saisons, et a reçu 25 récompenses pour 92 nominations. La série est essentiellement constituée de *flashbacks* : en 2030, Ted Mosby raconte à ses enfants comment il a rencontré leur mère ; on a donc, comme dans *Sex and the* City, une voix *off* qui commente l'action, bien qu'elle soit moins présente. En réalité, Ted, interprété par Josh Radnor, raconte essentiellement ses aventures et sa jeunesse à New York en compagnie de ses quatre amis – Marshall Eriksen (Jason Segel), Lily Aldrin (Alyson Hannigan), Barney Stinson (Neil Patrick Harris) et Robin Sherbatsky (Cobie Smulders) – puisque l'histoire commence en 2005, alors qu'il a 27 ans, et qu'il ne rencontre la mère de ses enfants que dans le dernier épisode de la série. Il parle d'ailleurs bien plus de ses différentes petites amies et de son histoire d'amour avec Robin que de la mère de ses enfants ou de sa rencontre avec elle[111]. Les particularités linguistiques de la série ont été particulièrement remarquées, ainsi que le souligne Sams [2016 : 162] :

> The success of the series is, to a large extent, also owing to the fact that it created a recognizable linguistic identity for the characters. In other words, the language used in certain episodes managed to transcend the plots, such that what the characters said often made a greater impression than what they did.

En effet, l'abondance de néologismes (lexicaux et sémantiques), créés par une multitude de procédés, donne une identité propre aux personnages et à la série, ce qui en fait un sujet d'étude particulièrement adéquat pour notre étude. Si le domaine du sexe n'est pas ouvertement un sujet aussi central que dans *Sex and the City*, il s'agit tout de même de l'un des sujets principaux – et peut-être même du sujet principal – des conversations des protagonistes, notamment de Barney Stinson, qui collectionne les conquêtes, mais aussi de Ted et Robin, qui enchaînent les relations amoureuses ou sexuelles au cours des saisons, ou de Marshall et Lily, le couple de la série.

[111] La fille de Ted lui dira d'ailleurs dans le tout dernier épisode « Yet Mom is hardly in the story. This is the story of how you're totally in love with Aunt Robin ».

Le domaine du sexe n'est pas abordé de manière aussi sérieuse dans *How I Met your Mother* que dans *Sex and the City*, mais plutôt de manière légère et humoristique dans l'ensemble, bien que les tons soient mêlés dans les deux séries. Cela peut s'expliquer par le fait que le sous-genre de ces dernières n'est pas le même, et que *How I Met your Mother* a été diffusée sur une chaîne publique, *CBS*, tandis que *Sex and the City* a été diffusée sur une chaîne câblée, connue pour ses séries qui transgressent les tabous, *HBO*. Par ailleurs, nous avons d'une part un narrateur masculin, Ted, et de l'autre une narratrice, Carrie, qui imposent leur point de vue sur les événements et orientent le récit. Ces deux séries nous semblent donc représenter linguistiquement le domaine du sexe de manière différente, bien qu'elles partagent de nombreuses caractéristiques, et notamment le fait que tous les personnages soient de jeunes actifs blancs hétérosexuels new-yorkais. Cela implique que la représentation de la sexualité est hétéro-normée (bien que ces deux séries mettent en scène de manière très ponctuelle des personnages *LGBTQ*) et que les métaphores du sexe dégagées seront probablement spécifiques à la sexualité des classes moyennes blanches occidentales hétérosexuelles[112].

En ce qui concerne les séries relatives au domaine de la maladie, nous avons sélectionné *House, M.D.* et *Grey's Anatomy*. *House, M.D.* est une série médicale qui est tour

[112] Les lecteurs pardonneront le manque de représentation de personnages *LGBTQ* ou non blancs du corpus ; les personnages *LGBTQ* sont moins représentés dans les séries, ainsi que le note Brey [2016], bien que l'on note une évolution depuis quelques années (voir à ce sujet 1.2.2.3). Les personnages non blancs sont également de plus en plus représentés, notamment dans des séries comme *Black-ish* (2014-…) ou dans les séries produites par Shonda Rhimes. On peut d'ailleurs supposer que *Sex and the City* et *How I Met your Mother* n'auraient pas uniquement des protagonistes blancs hétérosexuels si leur production commençait aujourd'hui. Par ailleurs, il nous semble que la représentation de l'homosexualité et de la transidentité dans les séries télévisées est un sujet à part entière, qui mériterait plus qu'une petite partie au sein de ce travail de thèse. Il aurait été fort difficile et problématique de choisir, par exemple, entre une série qui traite de l'homosexualité masculine comme *Looking* (2014-2015), de l'homosexualité féminine comme *The L World* (2004-2009), ou encore de la transidentité comme *Transparent* (2014-…). Dans la mesure où il aurait été impossible de choisir une série dédiée à chacun de ces sujets bien différents ou de choisir d'en traiter un en oubliant les autres, nous avons fait la concession de nous concentrer sur des séries dans lesquelles ces sujets ne sont traités que de manière périphérique.

à tour définie comme une *dark comedy* (K. Murray [2016 : 41]) ou comme une comédie dramatique. Créée par David Shore, elle comprend 177 épisodes d'une quarantaine de minutes répartis en 8 saisons, diffusés entre 2004 et 2012 sur *Fox*, une chaîne publique, ce qui ne l'empêche pas de ne pas toujours présenter des dialogues politiquement corrects. Elle a reçu 56 récompenses pour 131 nominations. La série tourne autour de son protagoniste, Gregory House (Hugh Laurie), un médecin misanthrope qui dirige le service de diagnostic médical de l'hôpital Princeton Plainsboro ; celui-ci se distingue de ses confrères par ses méthodes jugées très peu conventionnelles (il n'est pas rare qu'il administre un traitement à un patient pour confirmer un diagnostic, il refuse de voir ses patients, etc.). À l'aide de ses employés, Eric Foreman (Omar Epps), Allison Cameron (Jennifer Morrison), et Robert Chase (Jesse Spencer)[113], il traite les cas médicaux désespérés, ceux que personne ne parvient à diagnostiquer et donc à traiter. Il interagit également avec Lisa Cuddy (Lisa Eldenstein), la doyenne de la faculté de médecine et administratrice de l'hôpital, et son meilleur ami, James Wilson (Robert Sean Leonard), oncologue. Ainsi est-il fait mention de nombreuses maladies et pathologies, et par conséquent de plusieurs sous-domaines tabous. La raison principale pour laquelle cette série a été retenue est que House se distingue de par son utilisation disproportionnée du sarcasme et de la métaphore – ce dont il est parfaitement conscient puisqu'il dit dans *House 2x12* : « Hey! *I* do the metaphors! » (123). L'abondance d'énoncés métaphoriques et/ou dysphémiques en fait donc un choix pertinent pour notre étude.

Grey's Anatomy, également retenue pour le domaine tabou de la maladie, est une comédie dramatique médicale diffusée depuis 2005 sur *ABC*, une chaîne publique. C'est la seule série de notre corpus qui soit encore en production aujourd'hui, avec 15 saisons

[113] Ces trois personnages travaillent avec House dans les deux premières saisons, celles que nous avons choisi d'étudier. Cela change au fil des saisons, et de nombreux personnages sont introduits après le départ d'autres, personne ne supportant de travailler trop longtemps aux côtés du médecin misanthrope.

et 343 épisodes d'environ 40 minutes à la fin du printemps 2019. Elle avait, en février 2019, reçu 71 récompenses pour 219 nominations. Elle se concentre sur la vie de la protagoniste[114], Meredith Grey[115] (Ellen Pompeo), jeune interne en chirurgie à l'hôpital Seattle Grace, ainsi que sur celle des autres internes, Alex Karev (Justin Chambers), Cristina Yang (Sandra Oh), Isobel « Izzie » Stevens (Katherine Heigl), George O'Malley (T.R. Knight) et de différents chirurgiens de l'hôpital. Ceci est tout du moins vrai au début de série, puisque quinze saisons plus tard, Meredith dirige le service de chirurgie générale et très peu de personnages des premières saisons sont encore présents. Parmi les médecins principaux des premières saisons, on peut citer Miranda Bailey (Chandra Wilson), résidente et supérieure directe de Meredith, Richard Webber (James Pickens Jr.), chef du service de chirurgie, Derek Shepherd (Patrick Dempsey), chef du service de neurochirurgie, Preston Burke (Isaiah Washington), chef du service de chirurgie cardio-thoracique, ou Addison Montgomery-Shepherd (Kate Walsh), cheffe du service d'obstétrique. La série se concentre sur la médecine et la chirurgie, mais également sur les relations amoureuses au sein de l'hôpital.

Grey's Anatomy étant une série plus sentimentale que *House, M.D.*, il semble qu'elle permette de balancer les représentations parfois très dysphémiques qui peuvent être présentes dans *House, M.D.*, et que l'on y trouvera *a priori* davantage d'euphémismes, puisque les médecins sont dans l'ensemble plus attentifs au bien-être des patients que Gregory House, même si les internes sont essentiellement obnubilés par l'envie de pratiquer la médecine. Quant au choix fait de retenir deux séries médicales, et pas de série dans laquelle un personnage se rend compte qu'il est malade

[114] Notons que Meredith Grey est également une protagoniste narratrice, puisque sa voix *off* ouvre et clôt tous les épisodes à quelques exceptions près, où la parole est donnée à d'autres personnages.
[115] Le nom de la série est un jeu de mots sur le nom de famille de Meredith, Grey, et le *Gray's Anatomy*, l'un des plus célèbres ouvrages d'anatomie.

(comme *Breaking Bad* (2008-2013) ou *The Big C* (2010-2013)), il se justifie par le fait que des séries médicales permettent d'avoir un nombre considérable de maladies mentionnées, et non uniquement le cancer, et la représentation du point de vue des médecins, des patients et des familles.

Enfin, en ce qui concerne les séries traitant de la mort, nous avons décidé de garder les deux séries médicales dans ce corpus puisque de nombreux patients meurent ou manquent de mourir, ce qui donne lieu à de nombreuses métaphores sur le sujet – bien qu'elles soient moins présentes que les métaphores de la maladie. De plus, maladie et mort restent difficilement dissociables dans la mesure où les maladies les plus taboues sont celles qui sont incurables. K. Murray [2016 : 41] semble être d'accord avec ceci puisqu'il écrit que récemment, de nombreuses séries télévisées *House, M.D.*, « have created dark comedy through an imbrication of levity and death ». Son propos englobe également *Six Feet Under*, la dernière série que nous avons incorporée à ce corpus. Il s'agit d'une série dramatique créée par Alan Ball et diffusée entre 2001 et 2005 sur *HBO*, qui a obtenu 57 récompenses pour 162 nominations. Elle comprend 5 saisons pour un total de 63 épisodes, qui durent environ 55 minutes. Elle relate la vie des membres de la famille Fisher après le décès de Nathaniel, le père : les trois enfants, Nate (Peter Krause), David (Michael C. Hall) et Claire (Lauren Ambrose), ainsi que leur mère, Ruth (Frances Conroy). Ils se retrouvent à la tête de l'entreprise de pompes funèbres de leur père lorsque celui-ci disparaît. Chaque épisode débute par le décès d'une personne (parfois plusieurs), et les épisodes sont le lieu de dialogues avec les familles des défunts, ou aussi sur le sens de la vie ou de la mort puisque les personnages échangent entre eux ou se retrouvent à s'imaginer des conversations avec les fantômes des défunts. Il semblait donc logique d'inclure *Six Feet Under* dans ce corpus, d'autant plus qu'elle permet d'apporter un point de vue différent de celui des séries médicales sur la mort. Nous

n'avons pas choisi de série policière mettant en scène des meurtres ou de thriller psychologique, comme *Dexter*, car il nous a semblé préférable d'inclure en priorité des séries qui montrent des morts naturelles, des morts par accident, ou des décès suite à une maladie – c'est-à-dire des morts qui sont plus susceptibles de concerner un grand nombre d'entre nous, et qui paraissent donc, en un sens, plus effrayantes car plus familières, et plus taboues qu'une mort par homicide.

Enfin, l'analyse de corpus prendra en compte les deux premières saisons de chacune de ces cinq séries, même si des exemples issus d'autres saisons ont été et seront utilisés de manière ponctuelle. Nous avons décidé de commencer par le début de la série pour deux raisons principales. Premièrement, il s'agit, qualitativement parlant, de la partie qui représente le mieux l'esprit d'une série en ce qu'elle pose les fondements de la construction des personnages et de l'intrigue (Bubel [2006 : 63]). Deuxièmement, en ce qui concerne la taille du corpus, elle dépend également de la méthodologie adoptée pour constituer ce même corpus et de l'objectif en termes d'analyse. Pour l'étude que nous souhaitons mener, nous n'avons pas besoin de l'intégralité des séries, d'autant plus que toutes n'ont pas le même nombre de saisons, et que l'une d'entre elles est encore en production.

3.1.2. Constitution du corpus

Cette sous-partie vise à expliciter nos choix quant à la méthodologie et la taille du corpus. Nous reviendrons rapidement sur les différentes méthodologies qui existent pour l'identification des métaphores, avant de justifier notre choix méthodologique et d'expliquer comment le corpus a été compilé.

3.1.2.1. **Méthodes existant pour l'identification des métaphores**

L. Cameron et Deignan [2003 : 150-151], dans un article consacré à l'identification des métaphores dans les corpus, affirment que les petits corpus (L. Cameron [2003]) dans lesquels une recherche manuelle peut être effectuée, et les grands corpus (Deignan [1999]), qui permettent un traitement informatisé des données, présentent tous deux des atouts non négligeables, mais ont également tous deux des défauts. L. Cameron et Deignan [2003 : 151] écrivent tout d'abord ceci au sujet des petits corpus[116] :

> The main problem with the use of a small corpus is that **findings may not be generalizable**. For instance, the frequency and metaphorical use of a particular word form is inevitably influenced by the collection of data from a limited number of discourse events. This leads to the possibility that **one particular speaker's idiosyncratic use may dominate the citations for a particular word**. **Furthermore, words or metaphorical uses other than the most frequent may simply not occur**, or occur too few times to make any generalization possible. These difficulties should not occur when searching a large computer-sorted corpus, which can often generate insights into language use that are supported by many thousands of citations from hundreds of sources, and can provide a reasonable quantity of evidence for even relatively infrequent words.

Le problème principal est le suivant : les petits corpus contiennent un petit nombre de mots, et donc nécessairement un nombre limité d'occurrences de tel ou tel phénomène linguistique, et un nombre limité de sources ou locuteurs. De ce fait, il est impossible de tirer des conclusions quant à la langue de manière générale. Elles dégagent deux raisons principales à cela : la première est que dans la mesure où le nombre de sources est limité, l'observation d'un phénomène linguistique récurrent pourrait n'être dû qu'au fait que chaque individu a un idiolecte propre et que l'un des locuteurs du corpus fait une utilisation excessive de ce phénomène linguistique. La deuxième raison est le corolaire de la première : dans la mesure où le nombre de locuteurs est limité, et où certains traits linguistiques sont absents de tel ou tel idiolecte, certains phénomènes linguistiques ne

[116] Nous soulignons.

seront pas représentés dans le corpus. L. Cameron et Deignan [2003 : 151] font remarquer que ces problèmes peuvent être éliminés grâce à l'utilisation d'un corpus bien plus grand, qui pourra être traité informatiquement, mais elles notent qu'un tel corpus peut également poser problème[117] :

> However, there are at least two problems in analyzing metaphorical use through corpora too large to hand sort. First, **most large corpora provide the researcher with only outline information about context**. There have been attempts to sample spoken corpora for sociolinguistic variables such as social class, sex, and age, and to make this information available to the user (see Kennedy, 1998, for a description of various widely used corpora), but **the cost and complexity of collecting spoken data** means that there is a trade-off between contextual information and the size of corpus. The second problem in searching large corpora is that **patterns may be missed, because the researcher usually begins by searching for particular linguistic forms**. If he or she has not identified a particular form as worthy of study, it may not emerge from the data during the analysis, and an important metaphorical use may be missed. This reflects a fundamental difficulty in researching linguistic metaphors through a corpus: [w]e are trying to trace patterns of meaning but can only begin our analysis by looking at forms.

Le premier argument pourrait être résumé plus largement de la manière suivante : il n'est pas vraiment facile de constituer un grand corpus, notamment parce qu'il faut avoir des sources variées, mais aussi être très rigoureux en ce qui concerne le renseignement de données sur les participants (âge, genre, origine sociale, etc.). Par ailleurs, constituer un tel corpus prend du temps, et peut requérir des financements importants, notamment s'il s'agit de constituer un corpus oral. Le second argument, qui nous intéresse davantage dans le cadre de cette étude, est le suivant : cela ne permet pas de relever tous les schémas linguistiques récurrents dans la mesure où l'on cherche généralement une forme spécifique ou un phénomène particulier ; ceci est notamment vrai pour les études sur la métaphore. Notons tout de même qu'il existe une différence entre une approche dite *corpus-based*, dans laquelle l'objectif est de démontrer la validité d'une théorie grâce à un corpus (« starts with existing paradigms and

[117] Nous soulignons.

investigate them » (Deignan [1999 : 89])), et une approche dite *corpus-driven*, dans laquelle la démarche est plus inductive puisque l'objectif est de dégager une théorie à partir d'un corpus (« starts with no assumptions » (Deignan [1999 : 89])). Quoiqu'il en soit, et ainsi que le font remarquer Semino *et al.* [2018 : 61], il est à l'heure actuelle impossible de repérer les métaphores dans un corpus de manière automatique, et il faut nécessairement passer par une identification manuelle au préalable : « as there does not exist yet any fully automated corpus-based method for identifying or analysing metaphor, analyses of large datasets, often begin with a qualitative analysis of a sample of the data »[118]. C'est également l'argument avancé par L. Cameron et Deignan [2003 : 151], qui concluent que puisque les petits et les grands corpus présentent tous deux un certain nombre de dangers, utiliser un petit corpus pour repérer des phénomènes récurrents puis rechercher ces mêmes phénomènes dans un plus grand corpus paraît être une solution, mais nullement une obligation.

Il apparaît dès lors essentiel de repérer les métaphores manuellement dans un petit corpus, qu'il s'agisse d'une finalité ou d'une étape. Or, le repérage manuel des métaphores dans un corpus est complexe, puisque certaines occurrences sont des cas limites et que tous les linguistes ne sont pas nécessairement d'accord sur ce qui est métaphorique et sur ce qui ne l'est pas ; il suffit de se référer au débat sur le degré de figement des métaphores pour se rendre compte que plusieurs interprétations sont possibles. C'est le constat que font Steen *et al*. [2010 : 2] :

> [T]he identification of metaphor in language has become a matter of controversy (Steen 2007).

[118] Notons néanmoins qu'un projet de grande envergure est actuellement développé par le groupe MetaNet : "The MetaNet project seeks to systematically identify and analyze the metaphors that people use to discuss and reason about a broad range of topics and domains. To accomplish these aims, we have developed a system that makes use of a repository of formalized frames and metaphors to automatically detect, categorize, and analyze expressions of metaphor in large-scale text corpora." Ces outils ne sont toutefois pas (encore) accessibles. https://metanet.icsi.berkeley.edu/metanet/

> Much of this criticism is motivated by methodological concerns in psycholinguistics and other cognitive and social sciences, where high standards of measurement are a *condition sine qua non*. [...] This means that metaphor identification has to meet certain generally accepted standards of methodological quality.

Ils affirment que la méthodologie doit être rigoureuse et parfaitement énoncée, et suivre des normes acceptées par la communauté. C'est à cet effet que le Pragglejaz group, un groupe de linguistes constitué par Crisp, Gibbs, Deignan, Low, Steen, L. Cameron, Semino, Grady, Cienki et Kövecses, a établi en 2007 une procédure d'identification des métaphores (*Metaphor Identification Procedure*, aussi connue sous le nom de *MIP*). Le protocole est énoncé de manière très simple (Pragglejaz group [2007 : 3]) :

> The MIP is as follows:
>
> 1. Read the entire text–discourse to establish a general understanding of the meaning.
>
> 2. Determine the lexical units in the text-discourse
>
> 3. (a) For each lexical unit in the text, establish its meaning in context, that is, how it applies to an entity, relation, or attribute in the situation evoked by the text (contextual meaning). Take into account what comes before and after the lexical unit.
>
> (b) For each lexical unit, determine if it has a more basic contemporary meaning in other contexts than the one in the given context. For our purposes, basic meanings tend to be:
>
> —More concrete; what they evoke is easier to imagine, see, hear, feel, smell, and taste
>
> —Related to bodily action
>
> —More precise (as opposed to vague)
>
> —Historically older
>
> Basic meanings are not necessarily the most frequent meanings of the lexical unit.
>
> (c) If the lexical unit has a more basic current–contemporary meaning in other contexts than the given context, decide whether the contextual meaning contrasts with the basic meaning but can be understood in comparison with it.
>
> 4. If yes, mark the lexical unit as metaphorical.

Le *MIP* a été amendé par Steen *et al.* [2010], qui ont développé une nouvelle méthode d'identification, le *MIPVU*[119]. Ils reprochent notamment au *MIP* d'être formulé trop simplement et de ne pas énoncer explicitement le fait qu'il se fonde sur un certain nombre d'hypothèses qui sont assez controversées parmi la communauté linguistique. Nous ne détaillerons pas ici tous les reproches faits au *MIP* puisqu'ils ne sont dans l'ensemble que de faible importance pour l'analyse que nous souhaitons mener. Néanmoins, l'une des principales critiques est la suivante : le *MIP* ne cherche pas à identifier la nature précise des *mappings* conceptuels sous-jacents ; il permet simplement d'identifier la métaphore linguistique, et non ses structures conceptuelles (Steen *et al.* [2010 : 8]). Ceci ne nous semble néanmoins pas problématique, puisqu'il s'agit uniquement d'une procédure d'*identification*, et donc d'une première étape. En effet, des linguistes comme L. Cameron et Low [1999] ou Charteris-Black [2004] ont identifié trois étapes méthodologiques pour l'étude des métaphores : l'identification de la métaphore – c'est-à-dire l'extraction de l'expression métaphorique du corpus –, l'interprétation de la métaphore – c'est-à-dire l'identification des métaphores conceptuelles sous-jacentes –, et l'explication des métaphores – c'est-à-dire l'identification des fonctions discursives des métaphores qui permettent de comprendre la motivation du locuteur (Charteris-Black [2004 : 35-38]).

3.1.2.2. **Méthodologie choisie pour l'identification, l'interprétation, et l'explication**

Comme nous l'avons mentionné en 3.1.1.3, les expressions métaphoriques ont été relevées dans les deux premières saisons de chacune des cinq séries choisies. Il s'agit donc d'un corpus relativement restreint, mais largement assez grand pour les besoins de

[119] *MIPVU* est un sigle pour *Metaphor Identification Procedure developed at VU University Amsterdam*.

cette analyse. En effet, les objectifs principaux étant de déterminer si certains critères comme le domaine source ou le degré figement ont une influence sur la nature X-phémique de la métaphore, et de décrire la manière dont les domaines tabous sont représentés par la métaphore dans les séries télévisées américaines du corpus, notre analyse sera essentiellement qualitative. Il serait donc impossible d'analyser manuellement un très grand corpus, même si nous avons besoin d'un nombre raisonnable d'occurrences afin de pouvoir observer des phénomènes variés.

Les expressions métaphoriques ont été relevées manuellement dans les vidéos des séries télévisées choisies et dans les scripts qui sont disponibles sur Internet grâce à la patience et au dévouement de certains téléspectateurs[120]. L'utilisation de ces deux *mediums* a permis, nous l'espérons, de dresser une liste *quasi* exhaustive des expressions métaphoriques présentes dans le corpus. Notons que les scripts disponibles sur Internet comportent un certain nombre d'erreurs et/ou de fautes de frappes qui ont été corrigées. Suivant ce qui a été recommandé par Quaglio [2016 : 308-309], les didascalies inutiles ont été supprimées :

> The transcripts were compared against the show videos. Typos and transcription inaccuracies were fixed, and scene descriptions provided by the transcribers (for example, *The intercom buzzes*) were eliminated.

Nous avons également pris soin de conserver un cotexte et un contexte suffisants pour que la métaphore puisse être comprise et identifiée comme telle.

Cette méthode manuelle limite bien évidemment la taille du corpus de par le temps qu'elle requiert, mais elle permet également une certaine minutie et une certaine exhaustivité, ainsi que l'indique Crespo Fernández [2017 : 15] : « it allows for a comprehensive search and considerably reduces the risk of missing significant cases of

[120] Nous remercions d'ailleurs ces anonymes sans qui ce travail aurait certainement pris plus de temps.

metaphorical language used in the sample consulted ». De plus, le langage figuré utilisé pour mentionner les sujets tabous est varié, ainsi qu'il a été expliqué dans le premier chapitre. Cela signifie qu'il y a probablement un grand nombre de métaphores vives et beaucoup de cas isolés dans le corpus ; ceux-là ne sauraient que difficilement être repérés informatiquement. La méthode manuelle nous a donc paru être la plus fiable.

Afin d'identifier ces expressions métaphoriques, nous avons utilisé le *MIP*, méthode qui est à la fois claire et reconnue dans le milieu des études métaphoriques ; en effet, bien qu'elle soit en partie critiquée par Steen *et al.* [2010], elle reste davantage utilisée par les linguistes qui travaillent sur la métaphore, et notamment par Crespo Fernández [2017] et Semino *et al.* [2018]. Nous avons néanmoins retenu quelques critères supplémentaires et adapté cette méthode à notre étude. Tout d'abord – et même si cela peut paraître évident – nous n'avons pris en compte que les métaphores relatives aux domaines tabous. En d'autres termes, nous avons uniquement relevé les métaphores dont le domaine cible était SEX dans *Sex and the City* et *How I Met your Mother*, celles dont le domaine cible était DISEASE dans *House, M.D.* et *Grey's Anatomy*, et celles dont le domaine cible était DEATH dans *House, M.D., Grey's Anatomy* et *Six Feet Under*. Toute métaphore autre a été laissée de côté. Notons qu'il a été décidé de ne pas relever les métaphores du sexe dans *Grey's Anatomy* ou celles de la maladie dans *How I Met your Mother*, par exemple. Cela ne signifie pas qu'il n'y en ait pas ; certaines ont d'ailleurs parfois été utilisées pour illustrer nos propos dans les deux premiers chapitres. Elles sont toutefois bien moins nombreuses, et il a été jugé préférable de ne relever les expressions métaphoriques relatives à un tabou que dans les séries qui avaient été sélectionnées pour leur traitement du dit sujet tabou[121].

[121] Quitte à relever davantage d'expressions métaphoriques, il aurait alors été plus judicieux de choisir davantage de séries télévisées relatives à ce même domaine tabou que de les relever dans une série dans laquelle le sujet ne serait traité que de manière très marginale.

Par ailleurs, le Pragglejaz group ne prend pas en compte les métaphores « historiques », mais assure qu'il est tout à fait possible de le faire. Nous avons décidé de les prendre en compte dans certains cas, en suivant les critères définis par Crespo Fernández [2017: 7] :

> [W]hen these metaphors perform a euphemistic or dysphemistic function connected to their metaphorical origin, I decided it could be interesting to look at them and derive some cognitive implications from their use in present-day English.

Considérons l'exemple suivant :

> **(139)** REBECCA: "My mother **passed away** three years ago. She had a heart attack, and my father broke his back doing construction" (*House 1x01*)

L'origine métaphorique de *pass away* est évidente, et le domaine source JOURNEY facilement identifiable, même si le sens de « voyage physique » n'existe plus en anglais contemporain. *Pass away* est euphémique, probablement de par son origine métaphorique, et nous avons donc décidé de le prendre en compte. De même, nous avons pris en compte les occurrences de *attack*, qui ne sont pas orthophémiques car elles dénotent une certaine violence qui découle de leur origine métaphorique. En revanche, des substantifs tels que *treatment* ou *seizure* n'ont pas été pris en compte car l'origine métaphorique est moins facilement repérable et qu'il ne nous semble pas que ces noms jouent un rôle X-phémique ; les occurrences de *patient* ont également été laissées de côté pour ces raisons, mais aussi parce que le substantif a été emprunté à l'ancien français. Les expressions métaphoriques du corpus ont par conséquent des degrés de figement assez variés.

Nous avons également fait le choix de comptabiliser les occurrences de métaphores filées comme une seule occurrence, comme dans l'exemple suivant, extrait de *House 2x02* :

> **(140)** HOUSE: "**The tumor is Afghanistan, the clot is Buffalo**. Does that need more explanation? Ok **the tumor is Al Qaeda. Big bad guy with brains**. **We went in and**

wiped it out but it had already sent out a splinter cell; a small team of low level terrorists quietly living in some suburb of Buffalo, waiting to kill us all."
FOREMAN: "Whoa, whoa, you're trying to say that the tumor threw a clot before we removed it."
HOUSE: "It was an excellent metaphor, angio her brain for this clot **before it straps on an explosive vest**."

Ces exemples de métaphores vives longuement filées par un seul personnage sont nombreux. Comptabiliser chaque terme potentiellement métaphorique comme une occurrence nous a paru problématique pour plusieurs raisons. Premièrement, il serait difficile de savoir quels termes garder et lesquels laisser de côté, puisque la métaphore filée ne repose pas sur un seul terme mais sur la combinaison de plusieurs ; par ailleurs, si chaque terme métaphorique était pris en considération séparément, il serait peut-être plus difficile de déterminer la métaphore conceptuelle sous-jacente. Deuxièmement, il nous semble que cela fausserait les résultats, puisque l'on risquerait d'avoir un nombre bien plus important d'occurrences relatives à telle ou telle métaphore conceptuelle, alors qu'elles seraient toutes comprises dans la même scène. Enfin, il est bien plus intéressant à nos yeux d'étudier la métaphore filée dans son intégralité que d'étudier un terme pris séparément, puisque c'est l'ensemble qui permet de conceptualiser un domaine cible d'une manière bien particulière et donc de représenter un domaine tabou.

De plus, nous avons inclus les comparaisons métaphoriques lorsque le domaine source était identifiable, comme dans cet exemple (*HIMYM 2x02*) dans lequel Marshall et Barney parlent du célibat :

(99) BARNEY: "Yeah! **It's like being in a candy store**. You just walk right in and grab yourself some Whoppers. Yeah. Is Whoppers the best ones?"
[…]
MARSHALL: "You said that being single would be **like being in a candy store**."

C'est également le choix qui a été fait par Semino *et al.* [2018 : 60], et qui a été conseillé dans le *MIPVU* (Steen *et al.* [2010]).

Enfin, nous avons suivi les recommandations de Steen *et al.* [2010] de compter une occurrence comme métaphorique quand bien même un doute subsiste quant à la métaphoricité de l'occurrence, comme dans cet exemple :

> **(141)** CHASE: "I would have seen them when **I repaired the tear in his lung**. Wegener's granulomatosis?" (*House 2x07*)

Cela semble participer de la conceptualisation du corps humain comme un objet qui doit être réparé, voire d'un tissu qui doit être reprisé, puisque *repair a tear* est avant tout utilisé pour parler de tissu ou de cuir. Dans la mesure où l'on a d'autres occurrences relatives au domaine SEWING, à l'instar de cet exemple de House :

> **(142)** HOUSE: "Ok, go tell our human **pincushion** that we will be **sticking** him one more time" (*House 1x17*)

Il nous semble que cette occurrence contribue à conceptualiser le corps humain et ses organes comme des objets cassés ou des tissus déchirés qui peuvent être réparés et recousus – d'autant plus que les chirurgiens ou leurs internes recousent littéralement les patients avec des fils et des aiguilles.

Toutes les transcriptions sont des transcriptions du texte du dialogue. Nous n'avons pas annoté le texte pour donner d'indications comme les pauses, les traits para-verbaux, ou encore l'intonation. En effet, l'objectif de cette étude est avant tout d'étudier les métaphores conceptuelles, et non de mener une analyse conversationnelle ; il nous semble que de telles annotations auraient nui à la lisibilité des exemples sans être essentielles à notre analyse. Nous n'avons pas non plus utilisé ELAN pour annoter le corpus et donner des indications sur la gestuelle car bien que notre corpus soit un corpus vidéo, la problématique de la gestuelle ne sera pas traitée dans ce travail dans la mesure où cela constitue un sujet à part entière. L'analyse que nous allons mener ne sera donc pas une analyse multimodale. Nous pourrons néanmoins ponctuellement faire

des remarques sur l'intonation, ou sur une métaphore multimodale (les exemples restent très rares dans le corpus), mais cela ne constituera pas le cœur de notre analyse.

Pour tenter de déterminer le degré de figement des expressions métaphoriques du corpus, nous avons vérifié si elles étaient répertoriées dans le *Merriam-Webster Dictionary*, le dictionnaire de référence en anglais américain, dans l'*Oxford English Dictionary*, qui est un dictionnaire britannique mais qui répertorie toutes les variétés d'anglais, ainsi que l'*Urban Dictionary*, un dictionnaire en ligne dont les définitions sont proposées par les internautes. Les informations récoltées sur ce dernier ont été prises avec précaution comme il s'agit d'un dictionnaire participatif, mais il permet ponctuellement de vérifier le sens figuré ou d'avoir une idée du degré de figement de l'expression.

Enfin, les domaines sources utilisés dans les expressions métaphoriques relevées ont été identifiés manuellement ; cette méthode comporte des défauts car il y a nécessairement une part de subjectivité, mais elle permet également d'analyser avec plus de précision et de prendre en compte les spécificités de chaque métaphore linguistique. Nous avons tenté de dégager des domaines conceptuels en prenant en compte les domaines conceptuels cités dans les études antérieures mentionnées en 2.3. Nous avons parfois regroupé plusieurs sous-domaines conceptuels à l'intérieur d'un même domaine conceptuel principal, afin de combiner précision et concision, et de montrer à la fois les spécificités de certaines métaphores linguistiques et les tendances générales. Certaines métaphores linguistiques auraient éventuellement pu être classées dans plusieurs domaines ; dans ce cas-là, nous avons choisi de ne la classer que dans un seul, en fonction de ce qui nous semblait le plus pertinent, afin d'éviter les répétitions.

3.2. Données et résultats

Nous présenterons tout d'abord les résultats pour les métaphores du sexe, puis ceux pour les métaphores de la maladie, et enfin, ceux relatifs aux métaphores de la mort. Ils ne seront ici que très brièvement exposés, avant d'être expliqués et interprétés dans les parties suivantes.

L'ensemble des occurrences regroupées par domaine tabou et par domaine conceptuel est disponible en annexe. Nous n'avons ici détaillé que les domaines conceptuels principaux, et ne faisons pas mention des sous-domaines : ceux-ci peuvent être consultés en annexe et seront traités dans l'analyse. Nous avons relevé un total de 393 métaphores linguistiques, réparties de manière peu ou prou équitable entre les différents sujets tabous.

3.2.1. Résultats des métaphores du sexe

127 occurrences ont été relevées dans le corpus. Elles ont été classées en fonction de leur domaine source ; 14 domaines sources généraux ont été retenus :

Domaine source	Nombre d'occurrences dans le corpus
FOOD AND DRINKS	25
MACHINE / OBJECT	16
ANIMALS	12
SPORTS	11
GAME / LEISURE / PLAYING	10
JOURNEY / TRAVEL	9
BUSINESS / WORK	9
HUNTING	9
RELIGION	6
TEACHING / STUDYING	5
SHOW	5
WAR	4
POLITICS	4
DRUGS	2
Total	**127**

Figure 13 : Tableau indiquant le nombre d'occurrences de métaphores du sexe relatives à chaque domaine source dans les séries du corpus

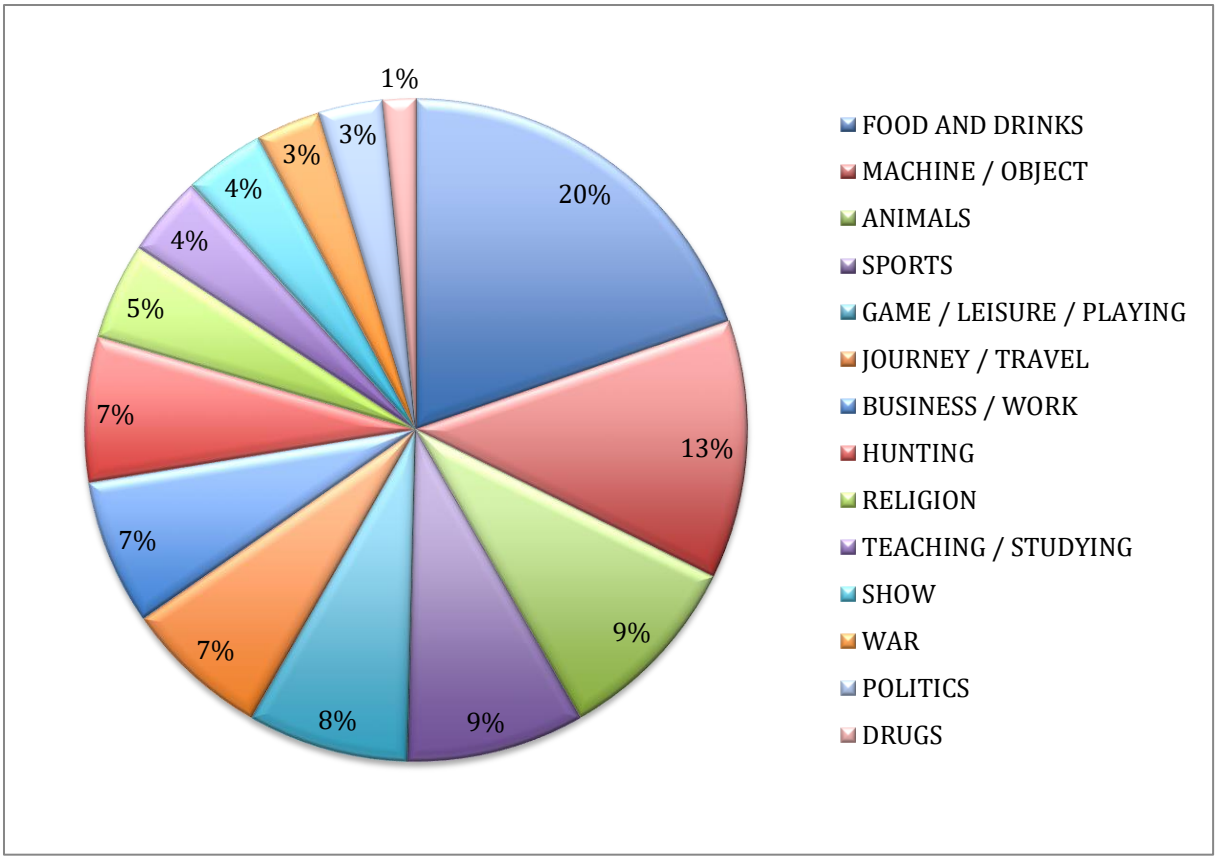


Figure 14 : Graphique indiquant le pourcentage d'occurrences de métaphores du sexe relatives à chaque domaine source dans les séries du corpus

Le domaine tabou du sexe est le domaine pour lequel nous avons identifié le plus de domaines sources ; ces résultats sont à prendre avec précaution dans la mesure où les domaines sources ont été identifiés manuellement et où il y a donc nécessairement une part de subjectivité. Néanmoins, il nous paraît difficile de rassembler les occurrences davantage.

Le domaine source le plus fréquemment utilisé est FOOD / DRINKS, qui représente 20% des occurrences avec 25 expressions métaphoriques, suivi par MACHINE / OBJECT (13%). Un certain nombre de domaines sources ne comptent qu'un très petit nombre d'occurrences, ce qu'il nous faudra expliquer.

Les occurrences sont réparties ainsi dans les séries télévisées : 67 dans *Sex and the City*, et 60 dans *How I Met your Mother*.

3.2.2. Résultats des métaphores de la maladie

144 occurrences ont été relevées dans le corpus. Elles ont été classées en fonction de leur domaine source ; 8 domaines sources généraux ont été retenus :

Domaine source	Nombre d'occurrences dans le corpus
MACHINE / OBJECT	40
FOOD	33
WAR / VIOLENCE / DANGER	29
PERSONIFICATION	20
JOURNEY / MOVEMENT	7
GAMES	7
ANIMALS	6
WASTE	2
Total	**144**

Figure 15 : Tableau indiquant le nombre d'occurrences de métaphores de la maladie relatives à chaque domaine source dans les séries du corpus

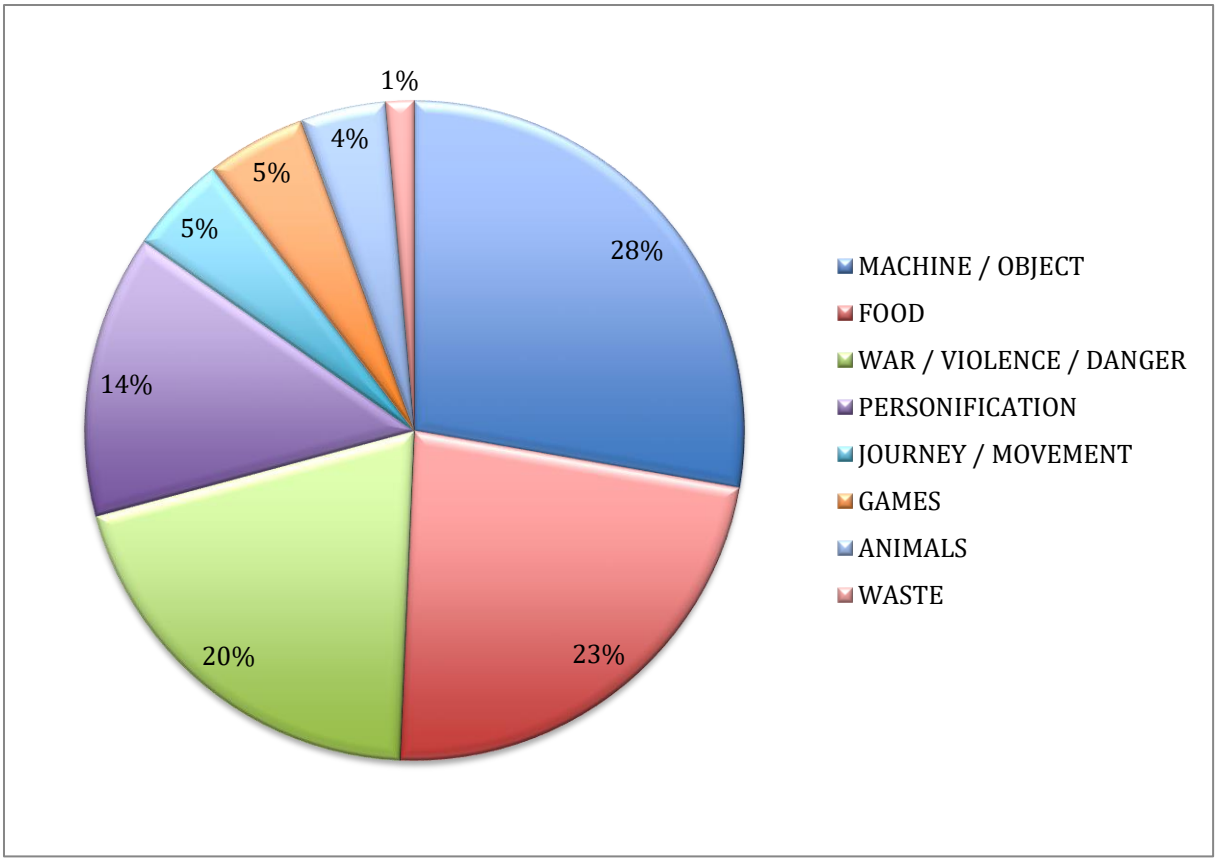


Figure 16 : Graphique indiquant le pourcentage d'occurrences de métaphores de la maladie relatives à chaque domaine source dans les séries du corpus

Les trois domaines qui comprennent le plus d'occurrences sont MACHINE / OBJECT (28%), FOOD (23%), et WAR / VIOLENCE / DANGER (20%). Ces trois domaines représentent à eux seuls près des trois quarts des occurrences du corpus ; si l'on ajoute la personnification, nous avons alors 85% des expressions métaphoriques du corpus, ce qui peut laisser penser que les autres domaines ne sont que peu productifs. Par ailleurs, il s'agit également du domaine pour lequel nous avons relevé le moins de domaines sources.

Les occurrences sont réparties ainsi dans les séries télévisées du corpus : 36 dans *Grey's Anatomy*, et 108 dans *House, M.D.* On a donc environ trois fois plus de métaphores relatives à la maladie dans la seconde.

3.2.3. Résultats des métaphores de la mort

Un total de 122 occurrences a été relevé dans le corpus. Ces occurrences ont été classées en fonction de leur domaine source ; 12 domaines sources ont ainsi été retenus :

Domaine source	Nombre d'occurrences dans le corpus
JOURNEY / TRAVEL	40
LOSS	22
FOOD	18
THE END	14
MACHINE / OBJECT	9
LIGHT	7
REST / SLEEP	5
Miscellaneous	7
Total	**122**

Figure 17 : Tableau indiquant le nombre d'occurrences de métaphores de la mort relatives à chaque domaine source dans les séries du corpus

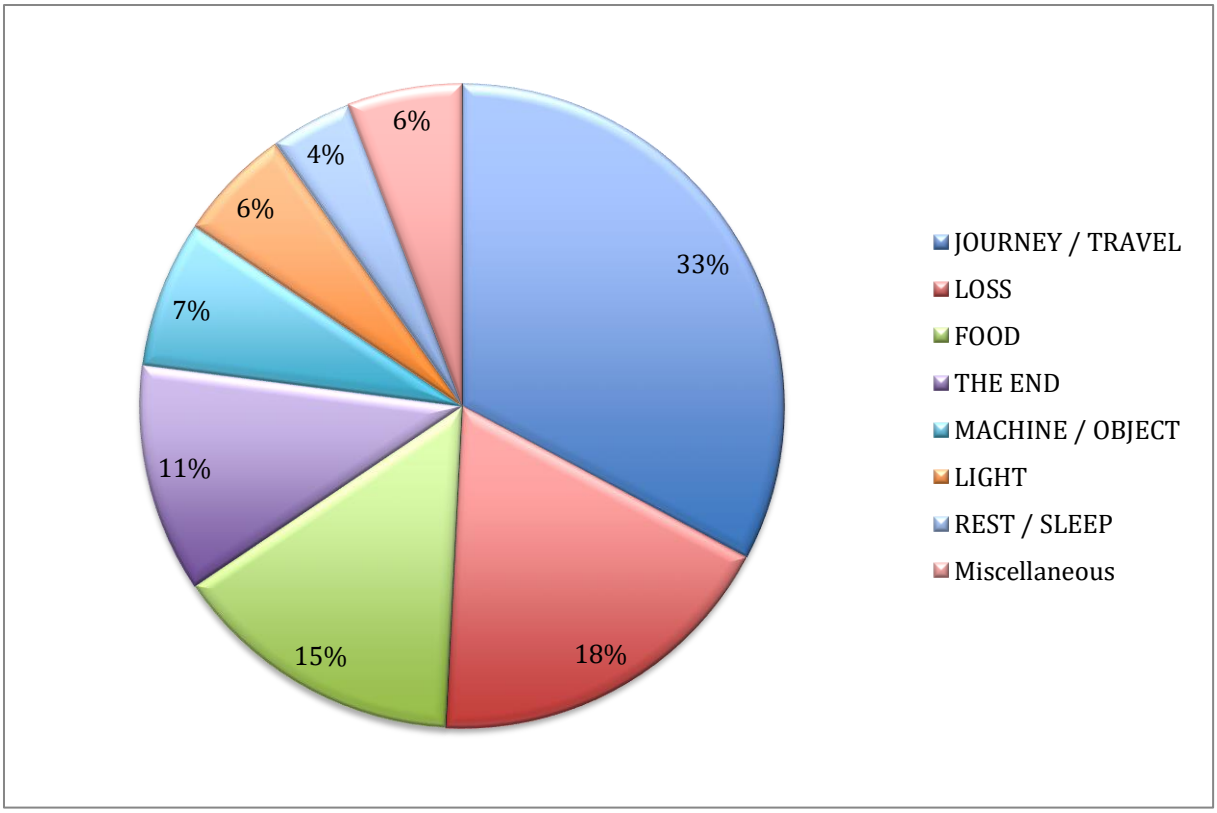


Figure 17 : Graphique indiquant le pourcentage d'occurrences de métaphores de la mort relatives à chaque domaine source dans les séries du corpus

Le domaine source pour lequel nous avons identifié le plus d'expressions métaphoriques est, de loin, JOURNEY / TRAVEL (33%). Il est suivi de LOSS (18%), de FOOD (15%), et de THE END (11%). Cinq occurrences ont été regroupées car elles étaient isolées.

Les occurrences sont réparties ainsi dans les séries télévisées du corpus : 39 dans *Grey's Anatomy*, 6 dans *House, M.D.* et 77 dans *Six Feet Under*. Une majorité des métaphores de la mort du corpus se trouvent donc dans *Six Feet Under*, et on note un nombre particulièrement peu élevé dans *House, M.D.*

3.2.4. Comparaisons

Dans le tableau ci-dessous figurent les domaines sources[122] du corpus ainsi que les domaines cibles :

	SEX	DISEASE	DEATH	TOTAL	Nombre de DC[123]
ANIMALS	12	6		18	2
BUSINESS / WORK	9			9	1
DRUGS	2			2	1
FOOD / DRINKS	25	33	18	76	3
FREEDOM			1	1	1
GAME / LEISURE / PLAYING	10	7	1	18	3
HUNTING	9			9	1
JOURNEY / TRAVEL	9	7	40	56	3
LIGHT			7	7	1
LOSS			22	22	1
MACHINE / OBJECT	16	40	9	65	3
PERSONIFICATION		20	2	22	2
POLITICS	4			4	1
PRISON			1	1	1
RELIGION	6			6	1
REST / SLEEP			5	5	1
SHOW	5			5	1
SPORTS	11		1	11	1
TEACHING / STUDYING	5			5	1
THE END			14	14	1
WAR / VIOLENCE / DANGER	4	29		33	2
WASTE		2		2	1
WATER			1	1	1

Figure 18 : Tableau indiquant les correspondances entre les domaines sources et les domaines cibles

Les trois domaines sources les plus utilisés dans le corpus sont FOOD / DRINKS (76 occurrences), MACHINE / OBJECT (65 occurrences), et JOURNEY / TRAVEL (56 occurrences).

[122] L'unique occurrence de A FUNERAL IS A BALL a été comptabilisée avec GAME / LEISURE / PLAYING dans la mesure où un bal est une forme de loisir.
[123] Domaines cibles.

Ces trois domaines sources sont utilisés pour conceptualiser les trois domaines cibles[124]. Si la présence de X IS A JOURNEY n'est guère surprenante dans la mesure où il s'agit d'une métaphore fondée sur l'image-schéma SOURCE-PATH-GOAL, celle de A/THE BODY IS FOOD, utilisée pour les trois domaines cibles l'est davantage, notamment en ce qui concerne DEATH et DISEASE, puisqu'elle n'est mentionnée dans aucune des études que nous avons citées. Enfin, la présence de la métaphore conceptuelle A BODY IS A MACHINE ne nous paraît guère surprenante dans la mesure où nous avons dit que le sexe, la mort et la maladie étaient, selon nous, les trois seuls véritables sujets tabous, et donc ceux auxquels cette étude était consacrée, en partie parce qu'ils étaient tous les trois étroitement liés au corps. Ceci peut également partiellement expliquer la forte présence de métaphores découlant de A/THE BODY IS FOOD. La personnification et les domaines sources ANIMAL, WAR / VIOLENCE, GAME / LEISURE / PLAYING, ou encore LOSS comptent également de nombreuses occurrences dans le corpus.

Notons néanmoins que ces résultats ne sont pas entièrement fiables pour la raison suivante. Il y a de nombreux cas dans lesquels une même expression métaphorique pourrait appartenir à plusieurs domaines conceptuels : LIGHT, utilisé pour conceptualiser DEATH, partage des caractéristiques avec le domaine JOURNEY puisque le voyage métaphorique est bien souvent un voyage vers la lumière. De même, JOURNEY n'est pas sans rapport avec RELIGION, dans la mesure où pour le domaine DEATH, il s'agit souvent d'un voyage vers le paradis, et l'on a donc des origines religieuses.

Les expressions métaphoriques sont réparties dans le corpus comme indiqué ci-dessous :

[124] Il s'agit d'ailleurs des trois seuls domaines qui sont utilisés pour conceptualiser les trois domaines cibles, à l'exception de GAME / LEISURE / PLAYING, qui ne compte qu'une occurrence pour DEATH.

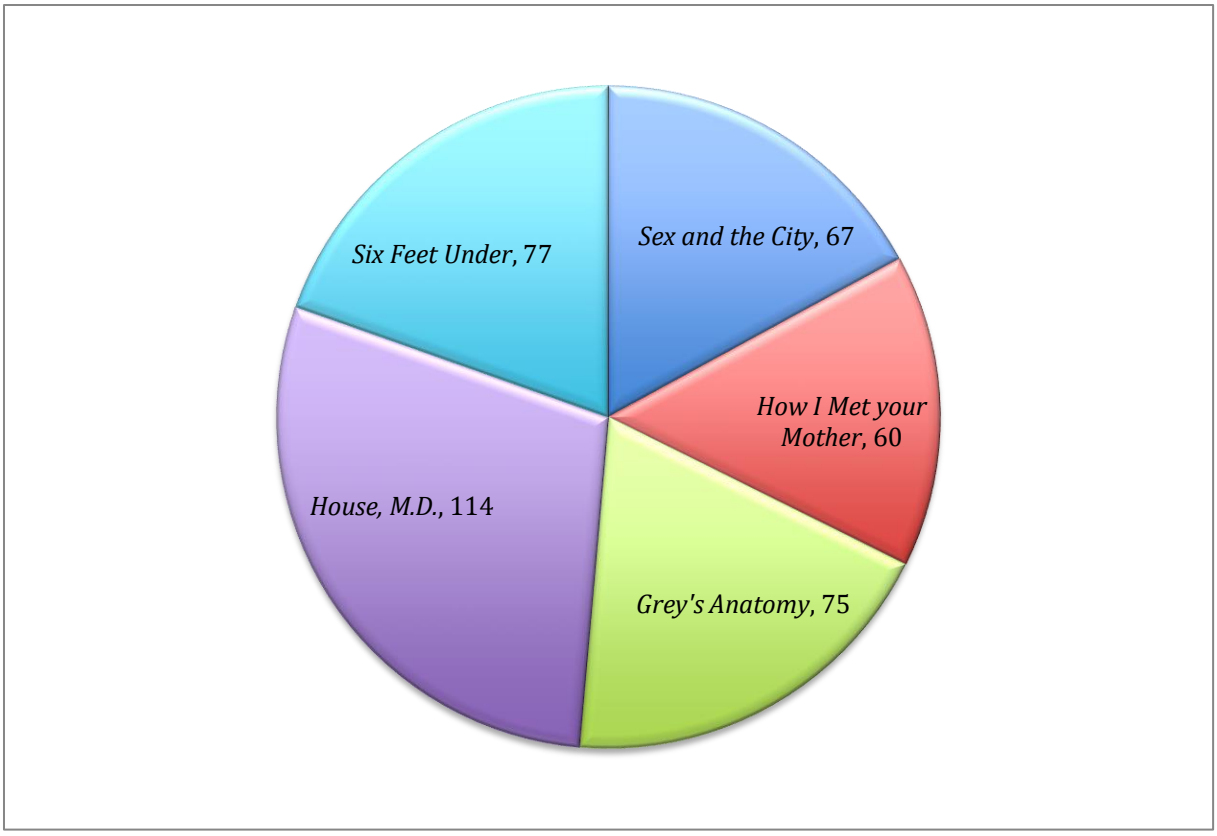


Figure 19 : Graphique représentant le nombre d'occurrences relevées par série

On constate que *House, M.D.* est, de loin, la série dans laquelle nous avons relevé le plus d'occurrences. En revanche, assez étonnamment, en proportion, peu d'occurrences ont été relevées dans *How I Met your Mother* (la moitié), dont la créativité lexicale et sémantique a cependant souvent été soulignée.

3.3. Interprétation des résultats

Les métaphores relatives à chaque domaine tabou vont être étudiées séparément dans cette partie. Il s'agira notamment d'expliquer les particularités de chaque domaine source et de déterminer si les expressions métaphoriques qui en découlent sont plutôt euphémiques ou dysphémiques, figées ou vives, et comment elles permettent une certaine représentation du domaine tabou. Cependant, il ne s'agira pas de conduire une analyse quantitative du nombre d'euphémismes ou de dysphémismes, et ce pour

plusieurs raisons. Tout d'abord, la nature euphémique ou dysphémique d'une lexie ou d'un énoncé dépend fortement du contexte et du cotexte, et il paraît donc problématique d'étiqueter une métaphore comme étant euphémique ou dysphémique par nature, alors même que cela est susceptible de varier selon le contexte. Par ailleurs, différents co-énonciateurs n'auront pas nécessairement la même interprétation d'une occurrence métaphorique. De ce fait, un certain nombre de cas nous paraissent être des cas limites, puisqu'ils dépendent de la subjectivité du co-énonciateur. Nous nous concentrerons donc plutôt sur les critères de figement et de conceptualisation, et nous attacherons à dégager les grandes tendances, les phénomènes récurrents et les traits saillants relatifs à chaque domaine source. Notre objectif principal sera de montrer comment les sujets tabous sont représentés dans les séries télévisées du corps à travers la métaphore. Nous utiliserons un grand nombre d'exemples pour illustrer nos propos, mais ne dresserons pas la liste de toutes les occurrences[125] dans chaque sous-partie.

3.3.1. Les métaphores du domaine SEX dans le corpus

Les 14 domaines sources ont été classés par ordre de productivité : de celui qui contient le plus d'occurrences à celui qui en contient le moins. Les métaphores sont réparties de manière équitable dans les deux séries que nous prenons en compte (67 dans *Sex and the City*, 60 dans *How I Met your Mother*), bien qu'il y ait des variations en fonction du domaine source.

[125] Cette liste est disponible en annexe.

3.3.1.1. **FOOD AND DRINKS**

Nous avons compté 25 occurrences de métaphores utilisant les domaines FOOD et DRINKS[126] pour conceptualiser SEX (11 dans *How I Met your Mother*, 14 dans *Sex and the City*). Allan et Burridge [2006 : 190] et Crespo Fernández [2017 : 153] affirment qu'il y a une association étroite entre le sexe et la nourriture, car ces deux domaines partagent de nombreux traits : la nourriture est souvent un prélude au sexe, et les sens de la vue, du goût, de l'odorat et du toucher sont utilisés dans les deux cas. Par ailleurs, les deux activités sont considérées comme des activités plaisantes dans nos sociétés occidentales contemporaines. On note principalement des occurrences dans lesquelles les organes sexuels sont considérés comme de la nourriture et des occurrences dans lesquelles les partenaires sexuels sont considérés comme de la nourriture. Nous commencerons par les premières.

Il paraît difficile de dégager de grandes tendances quant au degré de figement des métaphores GENITALS ARE FOOD, puisque certaines occurrences sont figées, comme celle-ci : « A big rock. A hard rock. A big, hard rock. A **sausage** » (Miranda, *SATC 2x02*), alors que d'autres sont semi-figées, à l'instar de celle-ci (*HIMYM 1x01*) :

> **(94)** MARSHALL: "On our first date, I ordered a Greek salad; Lily asked if she could have my olives. I said 'Sure… I hate olives.'"
> BARNEY: "But you like olives!"
> MARSHALL: "Well, I was eighteen, okay? I was a virgin. Been waiting for my whole life for a pretty girl to **want my olives**."
>
> […]
>
> BARNEY: "Come on man, you said your stomach's been hurting, right? You know what that is? **Hunger. You're hungry for experience. Hungry for something new. Hungry for olives.** But you're too scared to do anything about it."

Comme expliqué précédemment, cette métaphore repose sur une syllepse : la quatrième occurrence du substantif *olives* a en effet deux sens différents en contexte. Si le sujet

[126] Nous avons décidé de regrouper ces deux domaines car les projections métaphoriques sont similaires.

d'origine était bien les olives, elles deviennent rapidement une métaphore pour les organes sexuels avec « for a pretty girl to want my olives », puis plus généralement pour des relations sexuelles dans la réplique de Barney : « hungry for olives ». On note d'autres expressions métaphoriques, à l'instar de *pancakes* dans les exemples suivants, qui peuvent renvoyer tour à tour au partenaire (*HIMYM 1x21*) :

> **(127)** MARSHALL: "Awesome. So awesome. God! Best girl ever. Screw these pancakes, I should **cover you in syrup and gobble you up**."

ou aux parties du corps, et plus particulièrement à la poitrine, dans cet exemple issu de *HIMYM 2x01* dans lequel on a une nouvelle syllepse :

> **(143)** MARSHALL: "Lily always made perfect pancakes. God, I loved her **pancakes. So soft. So warm. So perfectly shaped**."
> TED: "Are we still talking about pancakes?"

Ces métaphores semi-figées reposent sur le contexte et le cotexte : elles ne sont utilisées ici que parce qu'il a auparavant été fait mention d'olives et de pancakes, et l'utilisation de la syllepse et de la bidirectionnalité permet la création d'humour. Nous avons également une occurrence de métaphore multimodale qui repose sur le contexte extralinguistique (*SATC 1x02*) :

> **(117)** SAMANTHA: "So, how big was it?"
> WAITER (*to Carrie*): "Fresh pepper?"
> *(They all look at the pepper mill with an appreciative look on their faces)*
> CARRIE: "Yes please, thank you very much. That will do."
> WAITER *(to Samantha)*: "Would you like some fresh pepper?"
> SAMANTHA: "Oh honey, I'd love some **fresh pepper**. In fact, I think everyone at this table could use a lot of **fresh pepper**."

Cette métaphore ne pourrait être comprise sans l'image, et, en effet, le serveur ne comprend pas la métaphore sexuelle puisqu'il n'était pas présent lors du début de la conversation. On note que dans toutes les occurrences susmentionnées, les métaphores sont fondées sur une ressemblance de taille ou de forme quand il s'agit de renvoyer aux organes sexuels.

Il semblerait par ailleurs que n'importe quel aliment puisse être utilisé métaphoriquement pour référer au sexe avec le contexte approprié, et que la métaphore SEX IS FOOD / EATING soit donc extrêmement productive. Considérons l'exemple suivant (*HIMYM 1x16*) :

> **(110)** VICTORIA: "But this isn't just some guy. This is Ted. He's amazing. He's the best guy I know."
> ROBIN: "Yeah, in America, but German guys? Whew! I would let them **bread my schnitzel** any day, if you know what I mean."
> (*Laugh track*)
> VICTORIA: "I really don't."
> ROBIN: "Sex."

Cette métaphore linguistique n'est pas figée, mais elle reste parfaitement compréhensible pour le téléspectateur même sans qu'elle ne soit signalée avec « if you know what I mean », d'où la présence des rires enregistrés à la fin de la réplique de Robin : le téléspectateur comprend parfaitement la métaphore sexuelle, et le signalement de la métaphore, les rires, et l'incompréhension de Victoria permettent d'attirer l'attention sur l'incongruité de l'expression, et ainsi de créer un effet humoristique. Ces marqueurs sont d'ordinaire utilisés pour attirer l'attention sur le fait qu'un segment est métaphorique, ainsi que l'écrit Jamet [2009 : 263] :

> Ils peuvent par conséquent être qualifiés de marqueurs lexicaux discursifs, car ils attirent l'attention du co-énonciateur sur la langue et sa signification, et ici sur la polysémie et l'ambiguïté potentielles des termes employés métaphoriquement.

Or, ici, le marqueur attire plutôt l'attention sur l'incongruité de l'expression et sur sa dimension inappropriée, mais l'incompréhension est feinte car il est clair pour le téléspectateur qu'une interprétation littérale est impossible, et que la métaphore est sexuelle même s'il est difficile pour le co-énonciateur d'établir les correspondances entre le domaine source et le domaine cible. Il nous semble également que *bread* et *schnitzel* pourraient être remplacés par n'importe quels verbe et nom sans que cela n'empêche l'interprétation métaphorique : dans un contexte différent, on pourrait tout à

fait imaginer *fry my eggs*, *boil my spinachs*, ou *bake my cake* sans que cela ne compromette l'interprétation métaphorique ; le choix de *bread my schnitzel* a été fait ici car *schnitzel* est un substantif qui vient de l'allemand et que Robin parle des hommes allemands, ce qui participe de l'humour et permet également une plus grande cohérence discursive. Néanmoins, n'importe quel énoncé de type « He could VERB my NOUN anytime, if you know what I mean » – et même une structure métaphorique ne découlant pas de SEX IS EATING – aurait potentiellement une interprétation métaphorique sexuelle, et la syntaxe participe également de l'interprétation dans ce cas précis. On a d'ailleurs un exemple assez similaire dans *HIMYM 7x03*, qui ne fait pas partie du corpus restreint mais avec lequel il est intéressant d'établir un parallèle :

> **(144)** TED: "I should not have done that."
> VICTORIA: "No, that was me. I let you come **wash my dishes**! I said **my oven needed cleaning**! I invited you into a porno!"

Ted a embrassé Victoria parce qu'il pensait qu'elle essayait de le séduire alors que ce n'était pas le cas, les structures de type VERB my NOUN ayant été interprétées comme des métaphores sexuelles.

Dans les métaphores A SEXUAL PARTNER IS FOOD, c'est-à-dire dans lesquelles les partenaires sexuels sont explicitement désignés par le nom d'un aliment, on compte plusieurs occurrences découlant de la métaphore conceptuelle A SEXUAL PARTNER IS CANDY :

> **(145)** ROBIN: "Break me off a **piece of that white chocolate**!" (*HIMYM 1x08*)
>
> ***
>
> **(99)** MARSHALL: "Twice in a row you took my **candy**!" (*HIMYM 2x02*)

et une occurrence découlant de A SEXUAL PARTNER IS MEAT (*HIMYM 1x05*) :

> **(116)** BARNEY: "Alright, hookup strategy, colon: find a **cutlet**; lock her in early, grind with her all night until she's mine."
> […]
> TED: "What? What happened to that, hum, **cutlet** you were grinding with?"

Cela correspond aux conclusions de Kövecses [2006 : 156], qui affirme que les femmes sont souvent conceptualisées comme de la viande ou comme de la nourriture

appétissante – nourriture qui est appétissante car elle est sucrée. Ces métaphores sont néanmoins moins nombreuses que les métaphores GENITALIA ARE FOOD, qui ont une base métonymique, ainsi que l'indique Crespo Fernández [2017 : 155] :

> The domain of FOOD and EATING also generates dysphemistic alternatives to the topic of oral sex. The activities of eating and performing cunnilingus or fellatio share a crucial component: both involve taking into the body by the mouth. It is thus the oral component which allows for the structure of the taboo of oral sex in terms of eating.

Notons également que de cette métaphore SEX IS EATING découle la métaphore SEXUAL DESIRE IS HUNGER, notamment mentionnée par G. Lakoff [1987] ou Kövecses [2002 : 23] dont nous avons un exemple explicite dans le corpus :

> **(146)** CARRIE: "Samantha, I don't understand you. There are people **starving** out there and you're **fasting.**" (*SATC 1x11*)

Crespo Fernández [2017 : 156] considère que les métaphores SEX IS EATING / FOOD sont dysphémiques, notamment parce qu'elles permettent de conceptualiser les partenaires sexuels, et tout particulièrement les femmes, comme des objets de luxure. Dans notre corpus, les métaphores MEN/MALE GENITALIA ARE FOOD et WOMEN/FEMALE GENITALIA ARE FOOD sont présentes à parts à peu près égales, ce qui n'est pas le cas dans les corpus étudiés dans des études précédentes, ce qui tendrait à montrer que les femmes ne sont pas davantage objectifiées que les hommes dans notre corpus ; assez peu étonnamment, les métaphores qui conceptualisent les hommes sont principalement issues de *Sex and the City*, dans laquelle quatre femmes hétérosexuelles parlent d'hommes.

Par ailleurs, il nous paraît problématique de dire que toutes les occurrences issues de la métaphore conceptuelle SEX IS FOOD / EATING sont des métaphores dysphémiques. En effet, les métaphores GENITALIA ARE FOOD ont tendance à être plutôt dysphémiques, notamment lorsque les correspondances entre les deux domaines peuvent facilement être identifiées comme dans l'exemple suivant (*SATC 2x15*), dans laquelle on a, de surcroît, une métaphore relative aux fluides corporels :

(147) CARRIE: "But I like him."
SAMANTHA: "That's swell, but it doesn't **get the cream in the cupcake**."

Ou encore dans cet exemple, issu du même épisode :

(148) MIRANDA: "It's like **chewing someone else's gum**."

La comparaison métaphorique est assez repoussante car liée à la salive, qui est également un fluide corporel. Les métaphores GENITALIA ARE FOOD sont par ailleurs souvent dysphémiques car elles permettent d'aborder le sujet tabou du sexe oral comme dans les exemples suivants (*SATC 2x03*) :

(109) SAMANTHA: "He's a legend. He's just amazing at **eating pussy**."
CHARLOTTE: "Would you please stop calling it that?"
SAMANTHA: "Fine. Going down, giving head."
MIRANDA: "**Eating out**?"
CARRIE: "Shouldn't it be **eating in**?"
[…]
CARRIE: "While Miranda was **feeding her pussy**, Charlotte was trying to do everything but."

Cet exemple pourrait presque être qualifié de métaphore *in praesentia* étant donné que *pussy* est un substantif lexicalisé. Néanmoins, si Charlotte est choquée par l'utilisation de *eating pussy*, cela ne semble pas être le cas des autres personnages, qui l'interprètent plutôt comme un euphémisme dysphémique et qui sont amusées par cet échange humoristique. Cela illustre parfaitement le fait qu'une métaphore peut être dysphémique pour une personne, mais ne le sera pas pour une autre, tout particulièrement lorsque la relation est forte et intime, qu'elle soit amicale, amoureuse ou sexuelle ; cela dépend également de la personnalité de chacun et chacune, puisque les quatre protagonistes sont amies mais que seule Charlotte est choquée ici. Peut-être serait-il alors plus judicieux de parler de « potentiel dysphémique » ou de « potentiel euphémique ». On peut déterminer le potentiel euphémique ou dysphémique d'une lexie métaphorique grâce à des critères comme la forme de la locution et les projections

métaphoriques, mais la métaphore ne deviendra vraiment euphémique ou dysphémique qu'en contexte.

Par ailleurs, il nous semble que toutes les métaphores SEX IS FOOD / EATING n'ont pas ce même potentiel dysphémique, et notamment lorsqu'elles sont plus vagues et que les correspondances entre le domaine source et le domaine cible ne sont pas explicitées, à l'instar de celle-ci (*SATC 2x14*) :

> **(149)** JOHN: "When you said dinner, you meant dinner."
> CARRIE: "Yeah".
> JOHN: "It's just that, every time **we've had dinner, we've always, you know…"**

Have dinner (qui n'est ici pas vraiment métonymique puisque John et Carrie ne dînent en réalité jamais ensemble avant d'avoir des relations sexuelles, mais qui pourrait l'être dans d'autres contextes) est assez vague. La locution est plus euphémique que dysphémique, comme le montre la réplique de John qui met *have dinner* et l'omission sur le même plan, et les considère tous les deux comme des euphémismes alors même qu'il se refuse à employer *have sex* ou toute autre expression plus littérale. De même, dans l'exemple suivant (*SATC 1x07*), la métaphore est vague et plutôt euphémique si on la compare au début de la conversation :

> **(150)** CHARLOTTE: "I don't like putting it in my mouth. I have a very sensitive gag reflex and it makes me want to puke."
> MIRANDA: "That's one way to say no."
> CHARLOTTE: "It's not like I haven't tried… practiced on a banana. I pretended it was a popsicle but… I just don't like it."
> MIRANDA: "Personally, I'm loving it up to the point when the guy wants me to swallow."
> CARRIE: "Well, that's just really a judgment call."
> SAMANTHA: "Some men just take it so personally if you don't."
> MIRANDA: "Some guys don't give you a choice."
> CARRIE: "Well, that's just bad behavior."
> CHARLOTTE: "Are you honestly telling me you like it?"
> CARRIE: "Well, **it's not my favorite thing on the menu, but I'll order it from time to time**."

Au sein de ce débat, la métaphore linguistique employée par Carrie n'est pas dysphémique, notamment grâce à l'utilisation de l'hyperonyme *thing* ; elle est également

fortement liée au contexte puisque les quatre protagonistes sont à ce moment-là en train de regarder la carte de restaurant dans lequel elles se sont retrouvées, ce qui crée un effet humoristique.

Enfin, nous avons seulement quatre occurrences de SEX IS DRINKING/PARTYING ; deux d'entre elles sont fortement liées au contexte puisqu'elles permettent de référer à la relation de Miranda et de Steve, qui est barman. On trouve la première dans *SATC 2x08* :

> **(151)** CARRIE: "After work they went back to her place where Steve, the bartender, **served Miranda two orgasms, straight up**."

Et la seconde dans *SATC 2x09* :

> **(152)** SAMANTHA: "Surprise him wearing nothing but a trench coat and a smile. That would be a **happy hour**."

Ces métaphores linguistiques ne sont pas figées et leur fonction est indubitablement humoristique. Les deux occurrences de *How I Met your Mother* sont légèrement différentes et ne sont pas figées non plus :

> **(153)** BARNEY: "Ted, these chicks are desperate and hot. That's **a perfect cocktail. Shake well**, then sleep with." (*HIMYM 1x07*)
>
> ***
>
> **(154)** TED: "Oh, I'm, hum, going over to this girl's house to **make some juice**." (*HIMYM 1x18*)

L'utilisation de *cocktail* (153) pour désigner le mélange de deux caractéristiques est une métaphore figée, mais *shake well* dépend du cotexte gauche et n'est pas figé. Dans l'exemple (154), *make some juice* est interprété comme une métaphore sexuelle, et donne lieu à un quiproquo de la même manière que *wash my dishes* (144).

Pour conclure, les métaphores découlant de SEX IS FOOD / EATING / DRINKING dans ce corpus ne sont de manière générale pas figées, même si l'on note quelques exceptions. Cette métaphore conceptuelle est très productive car de nombreuses créations

discursives, bien souvent liées au contexte, en découlent. Elles tendent *a priori* plutôt à avoir un potentiel dysphémique, car elles permettent d'établir des correspondances précises entre le domaine source et le domaine cible. Le corps du ou de la partenaire – ou une partie du corps – est un aliment, l'autre partenaire est un cuisinier ou mange le corps, les fluides corporels peuvent également être des aliments, etc. Ces correspondances permettent de décrire la relation sexuelle et ses étapes avec précision. De plus, elles permettent de conceptualiser l'un des partenaires comme un être humain tout en déshumanisant l'autre et en le réduisant au statut de nourriture ; l'expérience sexuelle est donc dépeinte comme étant plus plaisante pour l'un des partenaires que pour l'autre. Néanmoins, ces métaphores ne sont pas toujours dysphémiques, et dans le corpus, les personnages ont plutôt tendance à les interpréter comme des euphémismes dysphémiques, ce qui s'explique par la notion d'*ingroupness*. De plus, dans les deux occurrences non dysphémiques que nous avons citées, ce ne sont pas les partenaires qui sont conceptualisés comme de la nourriture, ce qui peut en partie expliquer qu'elles ne soient justement pas dysphémiques.

3.3.1.2. **MACHINE / OBJECT**

On compte un total de 16 occurrences liées aux domaines conceptuels MACHINE et OBJECT, dont 5 dans *How I Met your Mother* et 11 dans *Sex and the City*. Crespo Fernández [2017 : 168] fait justement remarquer que les objets ou les outils sont différents des machines dans la mesure où les outils peuvent être manipulés, alors qu'une machine implique nécessairement une action automatique. Il souligne néanmoins la pertinence de les traiter ensemble puisque les deux domaines impliquent une conceptualisation du sexe comme un acte mécanique ; par ailleurs, ils permettent une déshumanisation de l'acte sexuel, et les métaphores A SEXUAL PARTNER IS A MACHINE / AN OBJECT ou GENITALIA ARE

MACHINES / OBJECTS auraient plutôt tendance à être dysphémiques et à montrer l'homme comme étant supérieur à la femme, ainsi que le suggère Murphy [2001 : 17] : « [t]he most powerful cultural metaphor for masculinity is the machine, a cold, disembodied, efficacious piece of equipment ». Il n'est donc pas surprenant que nous ayons relevé un nombre plus important d'occurrences dans *Sex and the City*, diffusée sur *HBO* et donc non soumis à la censure des chaînes publiques comme *How I Met your Mother*, et ce même si le nombre d'occurrences reste trop peu élevé pour généraliser.

Dans le corpus, on note la présence de métaphores figées à l'instar de *turn on*, que l'on trouve dans *HIMYM 1x01* et *HIMYM 2x03*, et dont le sens figuré « to excite sexually » est répertorié dans le *Merriam-Webster Dictionary*. En revanche, son antonyme, *turn off*, dont on trouve une occurrence dans *SATC 2x17*, ne semble pas avoir le même degré de figement dans la mesure où il ne s'y trouve pas, mais reste fréquemment utilisé[127] :

> **(155)** SAMANTHA: "One minute they were interested, and then, suddenly they weren't. What did I do to **turn them off**?"
> CARRIE: "Not having a dick would be the thing that you did to **turn them off**."

Ces occurrences figées sont bien moins dysphémiques que *nail* ou *screw*, dont on a plusieurs occurrences dans le corpus et qui sont répertoriées dans le *Merriam-Webster Dictionary* accompagnées de la mention *vulgar*, ce qui n'est pas le cas de *turn on*. *Nail* est interprété comme particulièrement dysphémique dans l'exemple suivant (*HIMYM 1x15*)[128] :

> **(156)** BUSINESSMAN: "Dude. That's your G-friend? All right, high-five."
> BARNEY (*making the V-sign*): "Sorry, I only give high-twos."
> BUSINESSMAN: "Whatevs. As long as you're **nailing that**."
> BARNEY: "Listen to you. "That"? You know, women aren't objects. They're human beings. And FYI, Shannon and I have decided to wait till we're married. You can read about it in my 'zine."

[127] Il est d'ailleurs répertorié dans l'*Urban Dictionary*.
[128] Notons que ce dialogue se situe dans un *flashback*, et que le Barney qui est choqué par *nailing that* est bien plus jeune et a un caractère bien différent du personnage au moment où l'histoire principale se déroule.

L'utilisation de la proforme *that* en complément d'objet direct de *nail* contribue largement au potentiel dysphémique de l'occurrence, THAT participant de l'objectification de la jeune femme. Néanmoins, *nail* reste dysphémique dans la majorité des contextes, comme dans celui-ci (*SATC 1x07*) :

> **(157)** ELLEN: "I get fifteen guys like you every week. Jerks who just want to meet vulnerable women, **nail** them, and never call them again."

Le potentiel dysphémique de *nail* et *screw* ne vient donc pas de leur degré de figement, mais plutôt des correspondances qui sont établies et des connotations de violence qui en découlent. La femme est conceptualisée comme un objet, tandis que l'homme est réduit à son organe sexuel, un outil qui implique une forme de violence utilisable contre les femmes. Crespo Fernández [2017 : 168] écrit à ce sujet :

> Other realizations of the TOOL metaphor for penis put a greater emphasis on the male member as a device intended to dominate over the woman's body. The actions that screwdrivers or drills perform imply a considerable degree of violence and aggression when transferred to sexual relationships. […] [T]he use of the TOOL domain to refer to penetration of the vagina with a penis implies violence. The female body is evidently attacked by the action of tools which *screw* it in […] and *drill* it in […].

Ces expressions métaphoriques sont donc également liées, dans une certaine mesure, aux domaines VIOLENCE ou WAR, et ne sont pas très éloignées de métaphores comme celle-ci (*HIMYM 2x13*) :

> **(137)** LILY: "I don't think your **sword** will fit."
> BARNEY: "I get that a lot."

Les métaphores qui tendent à être davantage dysphémiques ne sont pas uniquement celles qui sont liées au domaine VIOLENCE ; on compte dans le corpus plusieurs occurrences dans lesquelles le corps du partenaire est considéré comme un objet usé, voire cassé, qui peut ou non être réparé. Les occurrences de *nail* et *screw* sont d'ailleurs également liées à ces conceptualisations, puisqu'il s'agit à l'origine d'objets de bricolage. On note deux occurrences dans lesquelles les partenaires sexuels sont considérés

comme bons à jeter aussitôt qu'ils ne sont plus chastes ou s'ils ont déjà été mariés : la première dans *HIMYM 2x02*, et la seconde dans *SATC 2x15* :

> **(158)** MARSHALL: "But you have to promise you're not going to **steal my new twin** and leave me with your **old, used-up twin**."
>
> ***
>
> **(159)** MIRANDA: "Is it too much to ask that he not be, I don't know, **used**?"
> MIRANDA: "Before it goes any further, make sure **his parts are still under warranty**."
> […]
> CARRIE: "As for me, rather than **sort through the half-off bin**, I was dating someone **brand-spanking new**."

Ces métaphores sont utilisées pour les partenaires des deux genres et sont dysphémiques sans que cela ne soit dû à une conceptualisation de l'homme qui domine sa partenaire sexuelle.

Les occurrences qui dépendent des domaines SEX ou MACHINE dépendent également souvent de l'image-schéma CONTAINER, qui permet la production d'euphémismes selon Crespo Fernández [2017 : 104]. C'est le cas de cet exemple issu de *SATC 2x15* :

> **(160)** CARRIE (*off-voice*): "Some men seduce with dim lights and soft music. Vaughn seduced with chocolate chip cookies and relatives. It was inevitable this would happen. I just didn't know it would happen so quickly."
> CARRIE: "I'll get a tissue."
>
> *Later, with her friends.*
>
> SAMANTHA: "Get out now, before he stains all your sheets."
> MIRANDA: "Come on, that's harsh. It could be he was just nervous."
> CARRIE: "First time is always weird."
> MIRANDA: "He probably had something to drink."
> CARRIE: "We'd spent the day with his family."
> SAMANTHA: "This guy couldn't **get his Cadillac into the garage**. I'm sorry, I hate being right about this."

Ou encore de celui-ci (*HIMYM 2x22*) :

> **(161)** TED: "Time to **get the horn back to the bistrot**."
> ROBIN: "Oh Ted, I don't know if I can go again. That tuckered me out."
> TED: "Not a euphemism."

Cette dernière occurrence repose sur un quiproquo ; Ted et Robin ont volé un cor bleu dans un restaurant quelques années avant cet épisode, mais lorsqu'ils y retournent, le

propriétaire les reconnaît et leur demande de le restituer. Ils rentrent chez Robin, ont une relation sexuelle, puis ont cette conversation. Cette métaphore repose donc entièrement sur le contexte et ne saurait être qualifiée de figée ; elle n'était d'ailleurs pas délibérée de la part de Ted. C'est Robin qui interprète métaphoriquement un énoncé littéral. De même, la première occurrence, *get his Cadillac into the garage*, n'est pas figée. Il est assez surprenant de constater qu'elle ne repose absolument pas sur le contexte ou le co-texte. Néanmoins, elle reste compréhensible par les co-énonciatrices dans la série et pour le téléspectateur, tout comme le quiproquo entre Robin et Ted est compréhensible, car le sens littéral et le sens métaphorique reposent tous deux sur l'image-schéma CONTAINER. N'importe quelle métaphore linguistique découlant de A VAGINA IS A CONTAINER et donc par extension A PENIS IS AN OBJECT THAT HAS TO BE INSERTED IN A CONTAINER peut donc *a priori* exister et être comprise assez facilement.

Enfin, dans *Sex and the City*, les quatre jeunes femmes utilisent souvent des métaphores en rapport avec l'occupation de leur partenaire sexuel, et donc fortement liées au contexte. C'était déjà le cas avec Steve le barman et les métaphores de type SEX IS DRINKING, et l'on note également les deux occurrences ci-dessous (*SATC 2x04* et *SATC 1x05*) :

> **(162)** MIRANDA: "You can't create a relationship with a guy because he can **caulk your tub**."
> SAMANTHA: "Yes you can."
>
> ***
>
> **(29)** CHARLOTTE: "If I could get him to show at the gallery, it would be an incredible coup. But what if he wants me to, you know..."
> SAMANTHA: "**Hold his brush**?"

Dans la première occurrence, Charlotte commence une relation avec un ami plombier qui vient souvent faire de petits travaux chez elle ; notons que cette métaphore repose également sur le domaine BROKEN OBJECT, et qu'une nouvelle fois, elle devient métaphorique grâce à la réplique qui suit puisqu'il s'agissait à l'origine d'un énoncé

littéral ; l'objectif est ici humoristique, tout comme dans la seconde occurrence, où Charlotte a rendez-vous avec un peintre. Cette seconde occurrence est par ailleurs euphémique ; Charlotte n'arrive pas à formuler ses pensées de manière euphémique (« you know… ») et Samantha vient à sa rescousse. Néanmoins, les correspondances établies entre le domaine source et le domaine cible sont précises (le pinceau est l'organe sexuel mâle, et *hold his brush* peut alors renvoyer à la masturbation), alors qu'il a été indiqué précédemment que lorsque les correspondances étaient facilement identifiables, l'énoncé tendait à être dysphémique (que ce soit dans les domaines FOOD ou OBJECT). Il peut y avoir plusieurs ébauches d'explications à cela. Premièrement, la métaphore a ici une base métonymique : on ne visualise qu'un bref instant des préliminaires de la relation sexuelle, qui est de plus conceptualisée comme statique (*hold* n'est pas un verbe dynamique). Par ailleurs, la métaphore est employée par nécessité ici : Charlotte considère qu'elle a réellement besoin de parler de ce sujet avec ses amies.

Enfin, on note deux occurrences de métaphores *in praesentia* – découlant de SEX IS A AN INSTRUMENT pour la première et de SEX IS A MACHINE pour la seconde – qui ne sont pas figées et qui ne sont *a priori* pas aisément compréhensibles puisque le lien métaphorique est explicité dans les deux cas (*SATC 1x11* et *SATC 2x04*) :

> **(163)** CARRIE: "I think there's trouble. I mean… **Sex is a barometer** for what's going on in the relationship."
>
> ***
>
> **(164)** CARRIE: "Even with Josh's good intentions, Miranda found herself no closer. She realized she was not **a jet engine**. She was a lot more complicated. It would never work between them."

La deuxième occurrence paraît néanmoins bien plus facilement compréhensible que la première, puisque le sens reste limpide, ce qui ne serait pas le cas avec un énoncé

comme #*Sex is a barometer*. Cette métaphore n'a par ailleurs pas vraiment de fonction euphémique ou dysphémique, mais plutôt une fonction explicative et cognitive.

Pour conclure, les métaphores dépendant du domaine conceptuel TOOLS ont tendance à être dysphémiques lorsqu'elles dépendent également des domaines VIOLENCE ou GARBAGE, mais nous avons relevé la présence d'exceptions dans le corpus. Elles sont en temps normal plutôt utilisées pour référer aux hommes, mais ce n'est pas toujours le cas dans les séries du corpus, et notamment dans *Sex and the City* où les protagonistes sont des femmes. Comme le fait remarquer Crespo Fernández [2017 : 173], et comme nous l'avons vu avec, par exemple, *turn on*, les métaphores liées au domaine MACHINE n'ont pas ce même potentiel dysphémique. Dans toutes les occurrences du corpus à l'exception d'une, les partenaires ou les organes génitaux sont conceptualisés comme des objets ou des machines. Cela entraîne par conséquent une déshumanisation des partenaires. Par ailleurs, le domaine OBJECT est assez large et peut englober un bon nombre de métaphores qui sont en réalité plutôt des métaphores découlant de l'image-schéma CONTAINER, mais elles peuvent tout de même être regroupées ainsi ; ces métaphores ne sont pas figées car la métaphore conceptuelle structurelle (qui relève d'un domaine plus précis que CONTAINER ou OBJECT) n'existe *a priori* pas. Ces occurrences dépendent fortement du contexte, ou ont parfois besoin d'une explicitation du lien métaphorique.

3.3.1.3. **ANIMALS**

Crespo Fernández [2017] dégage plusieurs domaines conceptuels relatifs aux animaux (BIRDS, SMALL FURRY ANIMALS, WILD ANIMALS). Nous avons décidé de les regrouper dans la mesure où nous n'avons que 12 occurrences (7 dans *How I Met your Mother*, 5

dans *Sex and the City*). Il note que ces métaphores ont plutôt tendance à être dysphémiques :

> The association of people with animals and with animal behaviour and instincts is a potent source of disrespect and offense. The ontological metaphor PEOPLE ARE ANIMALS puts in correspondence human and animal attributes which are mostly behavioural. This conceptualization is grounded on people's knowledge and perception of the natural world, which is figuratively employed to refer disparagingly to human beings.

Une partie des métaphores du corpus repose effectivement sur des propriétés comportementales. C'est le cas d'occurrences figées à l'instar de celle-ci, dans lesquelles le comportement sexuel des chiens (*HIMYM 1x01*) ou des lapins (*HIMYM 1x02*) est comparé à celui des humains :

(165) MARSHALL: "**Doggy** style."

***

(166) TED: "Whoa, whoa, **rabbits**! Come on, I got that roof reserved."

Ou encore de celle-ci (*HIMYM 2x04*), dans laquelle les caractéristiques générales de l'animal sont appliquées à l'homme dans un contexte sexuel :

(87) ROBIN: "You're such a **pig**. You're not even going to say goodbye?"

Ces trois occurrences tendent plutôt à être dysphémiques, et il nous semble que cela est dû aux connotations liées aux comportements qui caractérisent les races d'animaux mentionnés. Dans le premier exemple, la métaphore renvoie à une position sexuelle et c'est essentiellement la femelle qui est conceptualisée comme un animal soumis au mâle dominant. Dans la troisième, l'homme est conceptualisé comme un animal sale, mais il ne s'agit pas d'une analogie avec le comportement sexuel du cochon. En revanche, dans la seconde, les deux partenaires sont placés sur un pied d'égalité, ce qui semble atténuer la puissance dysphémique de *rabbits*. Néanmoins, il permet de faire référence à la fréquence et l'énergie des rapports sexuels, et l'*OED* le répertorie comme un terme de *slang*.

L'autre partie des métaphores utilisant le domaine ANIMALS repose sur des ressemblances physiques, comme la taille (*SATC 1x01*) :

> **(167)** MIRANDA: "Yeah, what I wanna know is when did all men get together and decide that they would only get it up for **giraffes** with big breasts?"

Ou encore sur le physique et le caractère, comme ici où les traits saillants sont la beauté, mais également la ruse et le fait que le renard soit difficile à attraper (*SATC 2x17*) :

> **(168)** LAUREL: "My God, he's such a **fox**!"

Une partie des occurrences permet une comparaison des organes génitaux masculins avec ceux d'animaux (*SATC 1x07*) :

> **(169)** SKIPPER: "I'm not your private **stud horse**, Miss Dial a Fuck."

voire une comparaison avec des animaux entiers, comme dans cette occurrence de *SATC 2x09* dans laquelle il est question de circoncision :

> **(170)** CARRIE: "She realized you **can take the Shar-pei out of the penis** but you can't **take the dog out of the man**."

Cette occurrence repose sur la relation entre l'hyponyme *Shar-pei* qui permet d'établir une comparaison entre l'organe génital et l'animal, et l'hyperonyme *dog* qui permet d'établir une comparaison entre le comportement de l'animal et celui de l'homme. Les deux sont dysphémiques, tout comme *chick* ici (*HIMYM 1x07*), pour lequel le *Merriam-Webster Dictionary* précise que c'est un terme offensant :

> **(171)** BARNEY: "Ted, these **chicks** are desperate and hot."

Pour Crespo Fernández [2017 : 142], cette métaphore est dysphémique pour trois raisons : elle suggère que les femmes sont plus petites et plus faibles que les hommes parce que les poussins sont petits, que les femmes sont jeunes et donc désirables, et, enfin, elle dépend également du domaine EATING / FOOD puisque les poussins sont des animaux élevés par l'homme pour être mangés.

Conceptualiser un partenaire sexuel comme un animal est donc plutôt dysphémique, comme l'ont illustré les exemples ; cela peut s'expliquer par le fait que cela implique une déshumanisation de l'autre personne : « it reduces the sexual act to a purely animal activity devoid of any affection or tenderness » (Crespo Fernández [2017 : 136]). Les occurrences susmentionnées ne sont pas des métaphores vives – exception faite de *Shar-Pei* – puisqu'elles sont toutes répertoriées dans le *Merriam-Webster Dictionary*, l'*OED*, ou tout du moins l'*Urban Dictionary*. Il est fréquent, même en français, de trouver une analogie entre un homme et un chien ou un cochon, et les lapins sont réputés pour se reproduire fréquemment. De même, l'analogie entre un homme et *stud horse* n'est pas nouvelle, et on trouve une seconde occurrence similaire dans le corpus, cette fois-ci au sujet d'un *sex toy* (*SATC 1x09*) :

> **(102)** SAMANTHA: "You say that, but you haven't met **the Rabbit**."
> CARRIE: "If you're gonna get a vibrator, at least get one called **the Horse**."

En revanche, on note deux occurrences qui ne sont pas figées (*HIMYM 1x03*) :

> **(172)** LILY: "I'm not taking off my ring! Wouldn't you be jealous of guys **swarming all over my beeswax**?"

Beeswax est, en anglais américain, un substantif qui se substitue parfois à *business*. Le domaine BUSINESS est souvent utilisé pour conceptualiser le domaine SEX, ainsi que nous le verrons en 3.3.1.7 ; il est donc possible que cette métaphore linguistique soit une association de SEX IS BUSINESS et de A SEXUAL PARTNER IS AN ANIMAL. Cette métaphore est plutôt dysphémique à cause des correspondances qui sont établies par le biais de *swarm* plutôt que par le biais de *beeswax*, c'est-à-dire plusieurs partenaires sexuels pour une seule femme. La seconde occurrence (*HIMYM 1x03*) est une métaphore qui repose sur une métonymie comme Lily est déguisée en perroquet :

> **(173)** JUDGE: "And the winners of this year's costume contest are Lily Aldrin as a parrot, and Marshall Eriksen as a gay pirate."
> MARSHALL: "Oh, yeah! Wait, what did he say?"
> LILY: "Oh, who cares, Marshall? We won."

MARSHALL: "Wait. Gay pirate? Where are you getting that from?"
JUDGE: "Dude, you're wearing eyeliner."
MARSHALL: "Okay, I just want everybody here to know I'm not a gay pirate. **I have sex with my parrot all the time**. That came out wrong."

La fin de l'occurrence – bien qu'ayant une visée humoristique – montre également que Marshall se rend compte que son énoncé pourrait *a priori* plutôt être interprété de manière littérale. Cela semble suggérer que tout animal ne peut pas être utilisé pour conceptualiser le partenaire sexuel : en effet, on compte un nombre limité d'expressions métaphoriques, toutes figées, et reposant toutes sur une analogie physique ou de caractère. De même, le sens dans cette occurrence n'est pas évident (*HIMYM 1x02*) :

(76) BARNEY: "That foxy young thing you were chatting up, take her up to the roof and have sex with her! **Crazy monkey-style**!"

On ne note pas moins de trois définitions différentes ayant toutes trait à une activité sexuelle dans l'*Urban Dictionary*, mais le sens semble également être lié au contexte (« the roof ») ; il reste néanmoins assez clair que cet énoncé est plutôt dysphémique.

Par ailleurs, Crespo Fernández [2017 : 137] affirme que la métaphore de l'animal est principalement utilisée par les hommes pour conceptualiser les femmes ou les hommes homosexuels, et qu'elle constitue donc une forme de discrimination. Or, dans notre corpus, les hommes sont tout autant conceptualisés comme des animaux que les femmes, indépendamment de leur orientation sexuelle. Une partie des occurrences permettent de conceptualiser les hommes comme des animaux n'ayant aucun savoir vivre, ou comme des objets à la disposition du plaisir des femmes. Les occurrences sont donc dysphémiques pour les hommes comme pour les femmes. Pour autant, cela ne signifie pas qu'une partie des occurrences ne reflète pas un certain sexisme.

Enfin, la plupart des occurrences sont des dysphémismes figés. Cela nous mène à deux conclusions : premièrement, le domaine ANIMALS ne paraît pas très productif pour la création de nouvelles métaphores linguistiques, contrairement, par exemple, au

domaine EATING, bien qu'il l'ait probablement été par le passé. Les métaphores figées ont peut-être, au moins pour certaines d'entre elles, été un jour des euphémismes qui sont devenus des dysphémismes par le procédé d'usure de l'euphémisme ; il semble néanmoins plus probable qu'elles aient toujours été dysphémiques, ainsi que le note Crespo Fernández [2017 : 136] : « This phenomenon goes hand in hand with the process of semantic pejoration: when people are identified with animals, they are being degraded insofar as the ANIMAL domain tends to describe undesirable human characteristics and habits ».

3.3.1.4. **SPORTS**

Crespo Fernández [2017 : 88] classe les métaphores issues des domaines GAMES et SPORTS ensemble. Nous avons décidé de les séparer car elles nous semblent être légèrement différentes, même si elles partagent de nombreuses caractéristiques. Nous avons relevé 11 occurrences dans lesquelles le sexe est conceptualisé comme un sport (7 dans *How I Met your Mother*, 4 dans *Sex and the City*). Cette conceptualisation est probablement facilitée par le fait que les deux domaines sont des activités physiques. La notion de compétitivité est omniprésente dans ces métaphores, et il est rare que l'emphase soit mise sur la notion de « travail d'équipe » dans le corpus. C'est toutefois le cas dans une occurrence issue de *HIMYM 1x14*, mais l'équipe est constituée de deux amis célibataires, et non de deux partenaires :

> **(119)** BARNEY: "Leave no man behind. **Either we all score or no one scores**."

Par ailleurs, dans les métaphores découlant de SEX IS SPORTS, la notion de performance est projetée sur le domaine cible ; cela est particulièrement saillant dans les deux exemples suivants :

> **(174)** NATALIE: "Wow. Maybe it was the caffeine, but you really **brought your game up to a whole new level**." (*HIMYM 1x04*)

***

(175) ROBIN: "Sounds like Brad's got quite the night planned out. You better bring your **A game**. This means no Granny panties." (*HIMYM 2x05*)

Cette notion de performance serait *a priori* plutôt dysphémique dans certains contextes. Néanmoins, on note que la première occurrence n'est pas dysphémique puisqu'il s'agit d'un compliment, qui est d'ailleurs interprété comme tel. En revanche, d'autres occurrences (*HIMYM 2x15*) paraissent davantage dysphémiques, ou sont tout au moins des dysphémismes euphémiques (la locution peut être qualifiée d'euphémique, mais la force illocutoire tend vers le dysphémisme) :

(176) BARNEY: "We took a quick detour and **had our own mini marathon** behind Nathan's. I **won**."
[…]
BARNEY: "**Finisher**. Yeah, you know what I mean."

Cela peut s'expliquer par le fait que les correspondances entre le domaine source et le domaine cible sont plus clairement établies : l'acte sexuel est un marathon, les partenaires des marathoniens, la ligne d'arrivée est la fin du rapport sexuel, etc. L'énoncé repose sur l'image schéma SOURCE-PATH-GOAL, et l'accent est mis sur GOAL avec *finisher*. Cet énoncé est donc plutôt dysphémique, d'autant plus que *I won*, qui exprime la victoire de Barney sur sa partenaire, dénote une domination. Par conséquent, le domaine du sport peut permettre la création d'euphémismes ou de dysphémismes.

Le corpus contient plusieurs occurrences de métaphores du baseball, qui sont assez fréquentes en anglais américain pour mentionner le domaine tabou du sexe ; ces métaphores sont en effet assez répandues, notamment chez les jeunes Américains, pour décrire le niveau d'intimité sexuelle de la relation entre deux partenaires. *Get to first base* décrit un baiser, *get to second base*, des préliminaires, et *get to third base*, une pénétration. Ces trois expressions métaphoriques sont figées (notons toutefois qu'elles ne sont pas répertoriées dans le *Merriam-Webster Dictionary*) mais elles ne sont pas les seules métaphores linguistiques issues de SEX IS A BASEBALL GAME dans notre corpus.

Pourquoi cette métaphore conceptuelle est-elle si répandue ? Hall et Altherr [2002 : 158] l'expliquent ainsi :

> What has been the historical relationship of baseball and sexuality? To start with the obvious, baseball players, most of them males over time, have been humans susceptible to the surge of testosterone, virile physical specimens seeking sexual conquest and release, sexual pleasure and occasionally procreation.

Ils affirment également que le baseball – comme tous les sports – glorifie le corps [2002 : 159]. Enfin – et ce dernier argument nous paraît encore plus pertinent – ils expliquent l'émergence de *get to first / second / third base* en établissant une analogie entre les différentes phases du baseball (lentes et rythmées) et une relation sexuelle. Cette métaphore est spécifique à l'anglais américain : le baseball est probablement le plus populaire des sports aux États-Unis, mais l'on y joue somme toute assez peu dans les autres pays anglophones. Cette métaphore a donc une base cognitive, mais également une base culturelle spécifique.

Nous avons relevé dans le corpus deux occurrences figées dans *How I Met your Mother* :

> **(177)** LILY: "Urgh, I'm exhausted. It was finger painting day at school, and a five year old boy **got to second base** with me." (*HIMYM 1x01*)
>
> ***
>
> **(124)** ROBIN: "Well, here's to hoping he **cheats** on you."
> LILY: "Yeah, but only, like, **second base**." (*HIMYM 1x16*)

La première occurrence ne conceptualise pas une relation sexuelle, puisqu'il s'agit en réalité d'un enfant qui a laissé des traces de peintures qu'il avait sur les mains sur la poitrine de Lily. Néanmoins, le fait que *second base* puisse être utilisé pour parler d'un enfant de manière non dysphémique mais humoristique montre que cette métaphore linguistique est euphémique. Les occurrences présentes dans *SATC 2x01* ne sont pas aussi figées pour la plupart et dépendent du contexte ; en effet, dans cet épisode, Carrie sort avec un joueur des Yankees, l'équipe de baseball de New York, et Charlotte sort avec

un homme qui se touche souvent l'entrejambe en public. Cette double situation donne lieu à de nombreuses métaphores autour du baseball et du substantif *balls*, à tel point que l'épisode entier est structuré par la métaphore filée SEX IS A BASEBALL GAME :

> **(133)** CARRIE (*off-voice*): "As Miranda went on about the new Yankee's stats, I couldn't help wondering about my own. Ten years **playing** in New York. Countless dates. Five real relationships. One serious. All ending in break-ups. **If I were a ballplayer, I'd be batting whatever really bad is**."
> […]
> CARRIE (*off-voice*): "She knew it was risky, but a day of watching **big men swing their wooden bats** proved to be too much for Samantha."
> […]
> CARRIE (*off-voice*): "There we were, two single gals out on the town with our **ballplayers**."
> […]
> CARRIE (*off-voice*): "And there, in the shadow of my island, just four weeks out of my last relationship, I let the new Yankee **get to first base**."
> […]
> CARRIE (*off-voice*): "But Charlotte couldn't bring herself to tell the problem was **foul balls**."

Toutes ces occurrences sont énoncées par la voix *off* de Carrie ; de la métaphore conceptuelle SEX IS A BASEBALL GAME découlent d'autres conceptualisations comme A SEXUAL PARTNER IS A BASEBALL PLAYER ou encore MALE GENITALIA ARE BASEBALL BATS.

Ce procédé est récurrent dans *Sex and the City*, et un autre épisode est entièrement structuré autour de la métaphore conceptuelle SEX IS SPORTS, épisode dans lequel Samantha sort avec un homme qui suit assidûment le sport à la télévision et n'a de relations avec elle que lorsque son équipe gagne (*SATC 2x13*) :

> **(86)** GUY: "Get it to Johnson. He's on fire tonight. Go, L.J., go! Go! **Score**!"
> CARRIE (*off-voice*): "Which is exactly what Samantha did two hours later."
> […]
> SAMANTHA: "They and I have been **on a very long losing strike**."
> […]
> CARRIE (*off-voice*): "The idea of lasting through another **sexless season** was more than Samantha could take, so she **forfeited the game**."

Une fois encore, la métaphore est essentiellement filée par la voix *off* de Carrie. Ces métaphores ont davantage une fonction humoristique qu'une fonction X-phémique ; elles ne sont par ailleurs pas offensantes pour le destinataire lorsqu'il s'agit de la voix

off, puisqu'il y a une distance conséquente entre les personnages, qui sont fictifs, et le téléspectateur.

Une autre occurrence se trouve dans *SATC 2x18* :

> **(178)** SAMANTHA: "It was quite a shock. His hands are relatively tiny."
> CARRIE: "Don't tell me you believe that."
> SAMANTHA: "Not anymore. I'm going to have to psych myself up before I try it again."
> CARRIE: "You're going to try it again? Why?"
> SAMANTHA: "Because it's there."
> CARRIE: "It's a penis, not Mount Everest."
> SAMANTHA: "If it was **Mount Everest**, last night I could only **make it to Base Camp One.** You dated Mister Big, I'm dating Mister Too Big."
> CARRIE: "You're unbelievable! You broke up with James because he was too small, and this guy is too big. Who are you, Goldicocks?"
> […]
> CARRIE (*off-voice*): "Samantha was ready to **take another run at Mount Everest**."

Ici, la métaphore est filée à partir de la première mention du mont Everest par Carrie (« it's a penis, not Mount Everest ») qui n'était pas métaphorique. Le rapport sexuel est ici conceptualisé comme une activité solitaire, et seuls les organes génitaux de l'homme sont pris en compte, tout en étant considérés comme un obstacle à gravir. Le nom de l'homme n'est d'ailleurs jamais mentionné dans l'épisode. Carrie apparaît d'ailleurs comme mi amusée, mi agacée par l'attitude de Samantha, ce qui transparait dans « Who are you, Goldicocks[129]? ». Ainsi, même si les lexies employées ne sont pas dysphémiques, la représentation du rapport sexuel l'est.

Pour conclure, dans les métaphores de type SEX IS SPORTS, les partenaires sont souvent conceptualisés comme étant en compétition l'un avec l'autre, et comme devant accomplir une performance. Néanmoins, et contrairement à ce qu'affirme Murphy [2001 : 59], dans le corpus, cette métaphore ne permet pas uniquement de

[129] *Goldicocks* est un amalgame de *Goldilocks* et *cock*. On en trouve une définition dans l'*Urban Dictionary* : « A woman who measures the penis size of all her dates so she can provide gory details to her friends » ou « A gay guy that always complains about his tricks cocks, some are too big, some are too small, some are too curved, etc. Goldicocks is always looking for the perfect cock ». Du fait que *cocks* et *locks* se terminent par la même séquence de sons, /à:ks/, la seule modification phonique est le phonème /l/ qui devient /k/.

conceptualiser l'homme comme le partenaire dominant et le compétiteur, bien que ce soit en effet assez rarement la femme qui occupe cette position. Quoiqu'il en soit, les caractéristiques projetées sont légèrement différentes dans les métaphores découlant de SEX IS SPORTS et dans les métaphores découlant de SEX IS A GAME, où la notion de compétition est moins présente ; nous allons maintenant nous concentrer sur ces dernières.

3.3.1.5. GAME / LEISURE / PLAYING

Nous avons relevé 10 occurrences dans lesquelles le domaine SEX est conceptualisé grâce au domaine GAME (5 dans *How I Met your Mother*, 5 dans *Sex and the City*). Les deux domaines sont assez étroitement liés puisqu'il existe des jeux érotiques, qui sont mentionnés à plusieurs reprises dans le corpus :

> **(179)** PSYCHOLOGIST: "Have you tried **playing erotic games**?"
> CARRIE: "Samantha almost confessed that James had been **playing 'hide the salami'** since they met." (*SATC 2x02*)

***

> **(180)** UNKNOWN MAN: "I thought we were **playing the sexy stranger game**." (*SATC 2x07*)

Il n'est par ailleurs pas surprenant que le domaine GAME soit souvent utilisé pour conceptualiser le sexe, même lorsque les partenaires ne se prêtent pas à un jeu érotique, puisque ce domaine permet de dépeindre le sexe comme une activité plaisante ; il tend, de ce fait, plutôt à produire des euphémismes. Les jeux sont avant tout destinés aux enfants, et la notion d'innocence est donc mise en avant avec cette métaphore : lors de la conceptualisation, les traits de SEX qui ne sont pas compatibles avec les notions de jeux et d'enfance sont dissimulés (Crespo Fernández [2017 : 88]), et les analogies qui contraignent une interprétation dysphémique ne sont pas clairement établies : c'est simplement l'acte *have sex* qui est assimilé à *play a game*. Ces métaphores ont plutôt

tendance à être euphémiques car les partenaires participent ensemble au même jeu, en l'occurrence, SEX : ils sont donc placés sur un pied d'égalité. En effet, la plupart des occurrences de notre corpus sont euphémiques. Considérons tout d'abord cet exemple issu de *HIMYM 1x02* :

> **(181)** LILY: "Hey little old books. Ready for **a little fifteen minute recess**?"

La principale caractéristique qui est projetée sur le domaine cible est le plaisir ; cette occurrence est euphémique car les caractéristiques sont élusives. En effet, l'activité sexuelle est uniquement conceptualisée comme une pause agréable au milieu d'un instant désagréable ; par ailleurs, dans la mesure où Lily s'adresse ici à Marshall, son fiancé, cet énoncé ne saurait être offensant. Toutes les occurrences de SEX IS A GAME ne sont cependant pas des euphémismes. On trouve également dans le corpus un exemple d'orthophémisme (*SATC 2x06*) :

> **(182)** CHARLOTTE: "I can't believe he had the nerve to stand there kissing that woman and still pretended he wasn't **cheating** on me."
> CARRIE: "Maybe he doesn't consider kissing **cheating**."
> SAMANTHA: "Come on. It was only your second date."
> CHARLOTTE: "So? Doesn't that guarantee me fidelity until the end of the evening?"
> MIRANDA: "Remember Ron, the married guy with kids on Park Avenue? He didn't consider fucking below 23rd Street **cheating**."
> CHARLOTTE: "That's insane."
> SAMANTHA: "Men **cheat** for the same reason that dogs lick their balls: because they can. It's part of their biology. Instead of wasting all this energy condemning it, maybe it's time we all got in line with the reality of the situation."
> CARRIE: "That sounds very empowering, but you're forgetting one important detail."
> MIRANDA: "God, I hope so."
> CARRIE: "Women **cheat**."
> CHARLOTTE: "But it's different."

Cheat, dont le sens *be sexually unfaithful* est attesté depuis 1934 (*OED*) et est répertorié dans les dictionnaires, est aujourd'hui considéré comme un orthophémisme. L'*OED* le qualifie de *colloquial and slang*, ce qui ne signifie pas, nous semble-t-il, qu'il soit dysphémique ; en effet, il sera la plupart du temps employé dans des conversations non formelles dans la mesure où ce sujet intime est plutôt abordé parmi des participants proches. Dans ces cas-là, les locuteurs auront plus facilement recours à *cheat* qu'à *be*

unfaithful. On note également une autre occurrence qui n'est pas euphémique (*HIMYM 2x19*) :

> **(183)** BARNEY: "I mean, alright, fine, the stripper at Stuart's bachelor's party was **a 15**."
> TED: "She was 15?"
> BARNEY: "No, **a 15. Like in blackjack**."
> TED: "**As in not sure whether you'd hit it**?"
> BARNEY: "Exactly."
> TED: "Nice."

Cette occurrence, hors contexte, serait plutôt dysphémique dans la mesure où l'emploi du numéro, du verbe *hit* et du pronom *it* pour désigner la jeune femme sont déshumanisants. Cette métaphore repose sur le verbe *hit* (au blackjack, *hit me* signifie « donnez-moi une autre carte »), et bien que le sens soit déjà métaphorique au blackjack, on ne peut entièrement faire fi du lien de *hit* au domaine VIOLENCE. Par ailleurs, contrairement aux autres occurrences de ce domaine, les partenaires ne sont pas conceptualisés comme étant sur un pied d'égalité puisque l'homme est le joueur, et la femme le tas de cartes : la nature dysphémique de cette occurrence vient donc également de la déshumanisation de la jeune femme. Néanmoins, Ted ne semble pas le moins du monde interpréter cette métaphore de manière dysphémique, mais plutôt relever la créativité du jeu de mots de Barney ; il s'agit donc ici plutôt d'un euphémisme dysphémique du point de vue du co-énonciateur.

Le domaine GAME est plutôt productif pour la création de nouvelles métaphores ; tout loisir ou tout jeu semble pouvoir permettre de conceptualiser le domaine SEX, ainsi qu'on le voit dans les exemples suivants :

> **(184)** ROBIN: "I don't know, we were kind of thinking of going home and **dressing up as naked people**." (*HIMYM 1x06*)

***

> **(185)** BROOKE: "One day John-John's out of the picture and we're happy just to have some guy who can **throw around a Frisbee**." (*SATC 1x09*)

***

> **(186)** BARNEY: "You invited me up to your apartment to **'play Battleship.'** Is that not an internationally recognized term for sex?" (*HIMYM 1x06*)

Cela peut, comme souvent dans le corpus[130], et tout particulièrement dans *How I Met your Mother*, participer de la création d'un quiproquo entre deux personnages, comme dans l'exemple ci-dessus.

Enfin, notons que tous les exemples précédemment cités dans cette sous-partie ne permettent pas au co-énonciateur d'établir des correspondances précises, mais plutôt de référer à une activité sexuelle. Or, ce n'est pas le cas de l'occurrence suivante (*HIMYM 2x12*) :

> **(125)** ROBIN: "You only get one shot at losing your virginity. And even though I just barely had sex, it counts."
> LILY: "What do you mean just barely?"
> ROBIN: "Well, he didn't **dive all the way in the pool, but he… splashed around in the shallow end**."
> LILY: "Then you didn't lose your virginity to him. Just barely doesn't count."
> ROBIN: "Yes, it does."
> LILY: "No, it doesn't."
> MARSHALL: "Yes, it does."
> LILY: "No, it doesn't. It doesn't count. End of story."
> BARNEY: "Oooh, why, Lily Aldrin, you saucy little harlot. Could it be that before Marshall **took a swim, someone else tested the water**?"

Ici, la métaphore de la baignade, couplée à l'image-schéma CONTAINER, permet à Robin de conceptualiser en détails sa première relation sexuelle, et d'éviter le recours à des orthophémismes dont elle juge visiblement l'utilisation gênante dans cette description graphique.

Pour conclure, les métaphores qui utilisent le domaine source GAME dans le corpus sont généralement plutôt euphémiques ; ceci s'explique par la nature de la projection des caractéristiques du domaine source sur le domaine cible, ainsi que le note Crespo Fernández [2017 : 96], bien qu'il applique également ses conclusions au domaine source SPORTS, ce qui n'est pas notre cas :

[130] Voir *have dinner* (*SATC 2x14* (149)), traité en 3.3.1.1, ou *get the horn back to the bistrot* (*HIMYM 2x22* (161)), traité en 3.3.1.2.

> The social component of sexual activity is highlighted for euphemistic purposes: sex is conceived of as something that people do consensually together, as an activity in which the participants are willing to play and follow certain rules of behavior.

Par ailleurs, les expressions linguistiques du corpus ne sont, pour la plupart d'entre elles, pas figées, ce qui participe largement de l'humour dans les deux séries télévisées.

3.3.1.6. **JOURNEY / TRAVEL**

Le corpus compte 9 occurrences dans lesquelles le sexe est conceptualisé comme un voyage ou comme une activité de tourisme (3 dans *How I Met your Mother*, 6 dans *Sex and the City*). Bien que la plupart de ces occurrences partagent de nombreuses caractéristiques – et notamment le fait qu'elles reposent, pour une large partie d'entre elles, sur l'image-schéma SOURCE-PATH-GOAL – elles seront traitées séparément afin de nous permettre de mieux mettre au jour leurs différences.

La métaphore SEX IS A JOURNEY permet de conceptualiser une relation sexuelle comme ayant un point de départ, un déroulement, et une fin. De cette métaphore découle la métaphore conceptuelle AN ORGASM IS THE END OF A JOURNEY, qui, ainsi que le note Crespo Fernández [2017 : 97], repose sur la métaphore primaire PURPOSES ARE DESTINATIONS. Les métaphores linguistiques qui en découlent tendent pour lui à être euphémiques. Nous n'en avons que deux dans le corpus, *come* et *be close*, qui sont réparties dans trois épisodes différents :

> **(135)** SAMANTHA: "Have you ever been with a man and he's doing everything and it feels good but somehow you just can't manage to **come**?" (*SATC 1x09*)
>
> ***
>
> **(136)** MIRANDA: "Look, he climbs on top of her, next thing you know, she's **coming**." (*SATC 2x04*)
>
> ***
>
> **(187)** CARRIE: "Even with Josh's good intentions, Miranda found herself **no closer**. She realized she was not a jet engine. She was a lot more complicated. It would never work between them."
> JOSH: "I'm **close**, are you **close**? I'm **close**."

> CARRIE: "She wanted to give him something for learning so much and trying so hard. So, **Miranda came**. She came out of retirement for one finale performance." (*SATC 2x04*)

La métaphore *come* est figée : le sens « have an orgasm » est répertorié dans l'*OED* et comporte la mention *slang*. Tout comme pour *cheat*, que nous avons mentionné plus haut, cela ne signifie pas que ce verbe est dysphémique. Néanmoins, il nous semble difficile d'affirmer que *come* est euphémique. Ce sont également les conclusions auxquelles parvient Crespo Fernández [2017 : 98] :

> In the euphemistic reference to orgasm as reaching a desired location, *come* (and its variant *cum*) is equally applied to both males and females. This word, in constant use with a sexual sense since the seventeenth century (*OED3*), has lost its euphemistic capacity to refer to the taboo. However, *come* admits a non-dysphemistic use […].

En effet, dans les contextes des occurrences ci-dessus, *come* est orthophémique car il est interprété par les co-énonciateurs comme un orthophémisme. En ce qui concerne les occurrences de *close*, elles ne sont pas figées comme *come* ; de ce fait, dans la mesure où l'adjectif n'est pas aussi contaminé par le tabou que *come* et où la conceptualisation en termes de voyage tend plutôt vers l'euphémisme, la métaphore *be close* est effectivement euphémique, surtout dans le contexte d'une conversation avec des amis proches ou un partenaire sexuel.

Les occurrences dans lesquelles le domaine source est TRAVEL ou TOURISM présentent un certain nombre de différences si on les compare aux métaphores qui relèvent uniquement de JOURNEY. Considérons l'exemple suivant (*HIMYM 2x12*), dans lequel la jeune sœur de Robin, Katie, se trouve exceptionnellement à New York et révèle à Robin qu'elle a prévu de perdre sa virginité avec son petit ami le soir même ; les amis de Robin l'emmènent visiter l'*Empire State Building*, et les conversations suivantes ont lieu alors qu'ils attendent pour prendre l'ascenseur qui les mènera en haut du gratte-ciel :

(188) ROBIN: "You know, Katie, I have wanted to **come to the Empire State Building for so long, but I waited to come here with someone special**."

LILY: "Marshall and I have **never been to the Empire State Building either**. But I'm so glad I waited to do something so important with my fiancé."

[…]

LILY: "No, it doesn't. Look, have you been to the Empire State Building? No. You've only been in the lobby. People don't buy tickets to get in the lobby. People buy tickets to get to the top. **Scooter only got in the lobby, and the lobby doesn't count**."

Cette métaphore filée repose donc entièrement sur le contexte ; les cinq protagonistes tentent de dissuader la jeune sœur de Robin avec des métaphores assez peu subtiles, mais néanmoins euphémiques. Cette occurrence n'est pas figée ; notons du reste que de par la transitivité de *come* ici, le sens de *come* n'est pas le même que dans les exemples mentionnés ci-dessus, et qu'il s'agit ici de l'ensemble de l'acte sexuel, et non de la fin. Dans les deux premières occurrences, c'est-à-dire dans les répliques de Robin et Lily, aucune correspondance précise n'est établie entre les caractéristiques des deux domaines et le téléspectateur est plutôt amusé par l'incongruité de la métaphore et l'insistance des protagonistes, bien que le contexte justifie l'emploi de cette métaphore. La troisième occurrence a essentiellement une fonction explicative et est utilisée par Lily pour persuader Marshall du bien-fondé de son argument. Cette conversation se trouve dans le même épisode que les métaphores mentionnées dans la sous-partie précédente (« Well, he didn't **dive all the way in the pool, but he… splashed around in the shallow end** » (125)), mais la métaphore utilisée par Lily est bien plus pertinente et utile à sa démonstration car ancrée dans le contexte. Le hall d'entrée et le petit bain de la piscine permettent tous deux de conceptualiser une partie de PATH, mais le voyageur – ici, le partenaire masculin – est conceptualisé comme n'arrivant jamais à destination.

Dans cet épisode, la première relation sexuelle n'est pas uniquement comparée à la première visite de l'*Empire State Building* : Marshall a recours à deux autres analogies (*HIMYM 2x12*) :

> **(189)** MARSHALL: "Oh, uh, sorry, Christopher Columbus, guess who **actually discovered the New World**. Some dude named Scooter. Oh, uh, Neil Armstrong, it actually goes like this: "**One small step for man, one giant leap for Scooter**."

Dans le premier cas, la première relation sexuelle est comparée à la première fois qu'un Européen a voyagé vers le continent américain, et dans la deuxième, la première fois qu'un homme a marché sur la Lune par le biais de l'échonymie, que Pottier [2000 : 121] définit comme « un calque innovateur fondé sur une séquence mémorisée, et socialisée pour être comprise par le récepteur ». Ces deux occurrences sont également hyperboliques, dans la mesure où comparer la première relation sexuelle à deux événements historiques primordiaux dans l'histoire des États-Unis et de l'humanité est démesuré ; si l'objectif de Marshall est de prouver à Lily qu'il est en colère et qu'il a raison, l'objectif sous-jacent est de déclencher les rires des téléspectateurs. Toutes les métaphores de cet épisode, contrairement à *come*, ne sont pas figées. Elles reposent toutefois également sur l'image-schéma SOURCE-PATH-GOAL, tout comme cette occurrence de *SATC 2x06* :

> **(190)** SAMANTHA: "Of course, but you can't expect to **move to Wonder Woman's island and not go native**."

Le domaine cible n'est pas exactement SEX ici. Dans cet épisode, Charlotte a de nouvelles amies lesbiennes très puissantes à New York avec qui elle passe tout son temps (« move to Wonder Woman's island ») mais qui finissent par la rejeter à cause de son hétérosexualité (« not go native »). Ce sont l'acceptation de la sexualité et le *coming out* qui sont ici conceptualisés comme un déménagement sur une île déserte et l'adaptation culturelle.

Toutes les occurrences mentionnées dans cette sous-partie sont plutôt euphémiques. Ce n'est pas le cas des deux occurrences suivantes. La première est issue de *HIMYM 1x03* :

> **(191)** BARNEY: "Flight attendants! They'll **get your tray table at its full upright position**."

Cette métaphore repose également sur le contexte, puisque Barney est à l'aéroport et parle de PNC (*Personnel Navigant Commercial*, plus spécifiquement ici d'hôtesses de l'air). Les métaphores conceptuelles sous-jacentes sont GENITALIA ARE OBJECTS (la tablette) et SEX IS A JOURNEY ; le moment où les hôtesses demandent aux passagers de relever leurs tablettes correspond à un moment des préliminaires. Cette métaphore est dysphémique pour plusieurs raisons : premièrement, les correspondances entre les deux domaines sont explicites. Deuxièmement, l'intention du locuteur, Barney, n'est pas d'utiliser une métaphore pour expliquer un concept. Le commentaire est ainsi désobligeant et sexiste, dans la mesure où les femmes sont conceptualisées comme étant au service des hommes et où le commentaire n'était pas vraiment nécessaire. La seconde occurrence dysphémique est issue de *SATC 2x15* :

> **(192)** CHARLOTTE: "Is your vagina **in the New York City guidebooks**? It should be, it's **the hottest spot in town**! It's **always open**!"

Dans cet épisode, Charlotte est exaspérée par l'attitude de Samantha et très en colère car cette dernière a séduit son frère. Son intention n'est absolument pas de taquiner Samantha, mais bien de la blesser en retour. Cette occurrence ne repose pas vraiment sur l'image-schéma SOURCE-PATH-GOAL, mais plutôt sur CONTAINER, où la femme est conceptualisée comme un lieu touristique, et ses partenaires sexuels comme les vagues de touristes qui s'y rendent.

Si l'on peut défendre l'argument que toutes ces occurrences relèvent partiellement ou entièrement de JOURNEY / TRAVEL / TOURISM, on ne peut que reconnaître

que les mêmes caractéristiques ne sont pas projetées du domaine source sur le domaine cible dans toutes les occurrences, et que certaines occurrences sont figées et reposent sur une image-schéma clairement identifiable, alors que d'autres sont entièrement dépendantes du contexte.

3.3.1.7. **BUSINESS / WORK**

Notre corpus contient 9 occurrences de métaphores linguistiques découlant du domaine BUSINESS / WORK (3 dans *How I Met your Mother*, 6 dans *Sex and the City*). Crespo Fernández [2017 : 72-73] considère que ces métaphores sont euphémiques :

> SEX IS WORK is a resemblance metaphor which is culturally, rather than experientially, motivated: it makes use of the shared knowledge of a given topic of those belonging to the same cultural group; in other words, this metaphor is grounded in the common knowledge of the domain of WORK that people have. In fact, the metaphor which makes use of the WORK domain for euphemistic purposes is based upon the non-literal perception of some shared features between the source and the target domains: both sex and work are serious activities which require time, effort, and dedication as well as some degree of mastery and technique. In this sense, the use of terms like *job*, *business* or *work* introduces a contrast between the domains of SEX (which is presumably a pleasurable activity) and WORK, insofar as work is, strictly speaking, opposed to pleasure. This contrast activates the euphemistic force of the terms included in this conceptualization, and offers the possibility to use them safely in public discourse.

Ceci est vrai pour au moins une partie des occurrences du corpus, à l'instar de celle-ci (*SATC 2x04*) :

> **(136)** MIRANDA: "Look. He climbs on top of her, next thing you know, she comes. No wonder they're lost, they have no idea there is **more work involved**."

L'association entre SEX et WORK ne renvoie toutefois pas toujours à une conceptualisation euphémique. En effet, l'activité sexuelle peut être conceptualisée comme euphémique si les caractéristiques soulignées sont celles du dévouement, de l'implication, etc., comme dans l'exemple ci-dessus, mais faire des rapports sexuels son métier (qu'il s'agisse de la prostitution ou de la pornographie) est un sujet particulièrement tabou. Considérons cet exemple (*HIMYM 1x04*) :

(193) LILY: "Say what you will about the porn industry, they are **hard workers**."

Cette occurrence repose sur une syllepse de l'adjectif *hard* : la locution figée *hard worker* permet de désigner une personne qui travaille énormément et qui est très impliquée, et est donc plutôt positive. De plus, ainsi que le note Crespo Fernández [2017 : 76], les métaphores A PROSTITUTE IS A WORKER ou A PORNOGRAPHIC FILM ACTOR/ACTRESS IS A WORKER sont également positives car ces activités sont perçues comme tous les autres métiers, c'est-à-dire en termes purement commerciaux[131]. Néanmoins, l'adjectif *hard* est également utilisé dans le monde de la pornographie, dans lequel il a un sens différent, répertorié par l'*OED* : « Of pornography: very explicit or extreme ». Le nom *worker* n'a pas un sens métaphorique à proprement parler puisque l'industrie de la pornographie est l'employeur de la jeune femme dont les protagonistes parlent, mais la locution *hard worker* est contaminée de par le lien de *hard* à la pornographie. L'intention est sans nul doute humoristique ici, et non X-phémique. La conceptualisation n'est pas vraiment euphémique dans l'exemple ci-dessous non plus (*HIMYM 2x01*) :

(194) BARNEY: "We're at a **fundraiser helping young women raise money for college**."
TED: "Strip-club, nice... Is Marshall OK?"

La métaphore utilisée par Barney suggère que les femmes doivent se dénuder pour pouvoir faire des études, contrairement aux hommes, et Ted n'apprécie que moyennement le fait que Barney ait emmené leur ami Marshall dans un *strip-club*[132].

Par ailleurs, il nous semble que si les occurrences qui dépendent de la métaphore sous-jacente SEX IS WORK peuvent être euphémiques, elles sont parfois figées et perdent donc de leur force euphémique par le procédé d'usure de l'euphémisme, à l'instar de

[131] Il nous semble qu'il s'agit plutôt d'une métonymie comme les prostituées et les acteurs de films pornographiques touchent de l'argent en échange d'une prestation.
[132] Notons que le domaine cible n'est pas SEX ici mais plutôt STRIPPING. Nous avons décidé d'inclure cette métaphore dans le corpus car le strip-tease est une danse érotique, qui a donc des connotations sexuelles.

blowjob ou *handjob*, dont on trouve des occurrences dans le corpus, et dont le *Merriam-Webster* et l'*OED* disent qu'il s'agit de (*vulgar*) *slang* :

> **(195)** BIG: "Were you really giving the caterer a **blowjob**?" (*SATC 2x10*)
>
> ***
>
> **(196)** LAUREL: "I'm talking no **blowjobs**, no **handjobs**." (*SATC 2x17*)

Murphy [2001 : 43] affirme : « [t]he notion of the job, as a transaction or a position of employment, reduces oral sex to a business deal and characterizes male sexuality as work related and thus quantifiable ». C'est en effet la conceptualisation qui est saillante dans plusieurs occurrences, et le domaine WORK / BUSINESS permet la création de nouvelles métaphores linguistiques, comme ici (*SATC 2x05*) :

> **(197)** CARRIE (*off-voice*): "Richard Cranwell, senior partner at Bear Sterns philanthropist, playboy. His specialty was hostile takeovers."
> SAMANTHA: "Flattery will get you everywhere, Mr. Cranwell."
> MR. CRANWELL: "Please, call me Dick."
> SAMANTHA: "Dick."
> CARRIE (*off-voice*): "In Samantha's case, it was more like a **friendly merger**."

La métaphore repose ici sur l'opposition entre *hostile takeovers* et *friendly mergers*, qui sont deux termes du domaine de la fusion-acquisition, mais *friendly merger* est ici une relation sexuelle ; elle dépend de la métaphore conceptuelle SEX IS BUSINESS, mais également de l'image-schéma MERGING. Par moments, la période de séduction est considérée comme une période de négociations, et la relation sexuelle comme l'aboutissement du processus, c'est-à-dire la signature du contrat :

> **(198)** BARNEY: "Well, you didn't get your **dad's close-the-deal gene**, that's for sure." (*HIMYM 2x03*)

D'autres occurrences dans le corpus dépendent essentiellement du cotexte et du contexte (*SATC 2x04*) :

> **(187)** CARRIE: "Even with Josh's good intentions, Miranda found herself no closer. She realized she was not a jet engine. She was a lot more complicated. It would never work between them."
> JOSH: "I'm close, are you close? I'm close."
> CARRIE: "She wanted to give him something for learning so much and trying so hard. So, Miranda came. She **came out of retirement** for one final performance."

La simulation est ici présentée comme un métier ; la métaphore est néanmoins aussi motivée par le cotexte gauche : la première occurrence de *came*, utilisée dans le sens *have an orgasm*, est reprise par la suite dans une locution figée avec *came out of retirement*. Cela suggère que le premier emploi de *came* n'était pas le terme exact, et l'auto-correction feinte provoque un effet essentiellement humoristique.

Enfin, on note une occurrence dans laquelle les métaphores conceptuelles sous-jacentes sont SEX IS BUSINESS et A SEXUAL PARTNER IS AN OBJECT – et plus précisément ici A MAN IS AN OBJECT (*SATC 2x14*) :

> **(199)** CHARLOTTE: "Excuse me, 'fuck buddy'? What is a 'fuck buddy'?"
> SAMANTHA: "Oooh, come on."
> CARRIE: "A fuck buddy is a guy you probably dated once or twice and it didn't really go anywhere but the sex is so great, you sort of keep him on call."
> SAMANTHA: "He's like **dial-a-dick**."
> CHARLOTTE: "You mean you just call this guy up when you're, you know, horny?"
> CARRIE, MIRANDA, SAMANTHA: "Yes."
> CHARLOTTE: "And he just comes right over?"
> SAMANTA: "Well, he's not a slave, sweetheart. He does have a life."
> MIRANDA: "But you don't have to know about it."
> CARRIE: "And you're generally guaranteed **delivery** within Manhattan in six hours or less."

L'homme est ici conceptualisé comme un objet qui peut être livré aux femmes à leur convenance, et la conceptualisation est de ce fait plutôt dysphémique puisque les partenaires ne sont pas placés sur un pied d'égalité.

Il nous semble donc que les métaphores utilisant le domaine source WORK peuvent être euphémiques lorsque les caractéristiques qui sont projetées et mises en avant sont l'application et le dévouement, mais que ce n'est pas toujours le cas, notamment lorsque le domaine source est plutôt BUSINESS et que la relation est conceptualisée comme une transaction et/ou le ou la partenaire comme un objet.

3.3.1.8. HUNTING

On compte 9 occurrences dans lesquelles la métaphore conceptuelle sous-jacente est SEX IS HUNTING. Elles se situent toutes, à l'exception d'une, dans *How I Met your Mother*. Dans *HIMYM 2x06*, plusieurs métaphores linguistiques sont filées autour de métaphores conceptuelles découlant de SEX IS HUNTING. Dans cet épisode, Barney se met en tête de séduire la professeure de droit constitutionnel de Marshall, qui est plus âgée que les membres du groupe. Dans les métaphores de type SEX IS HUNTING, l'homme est généralement conceptualisé comme le partenaire qui chasse sa proie. Or, ici, les deux partenaires sont tour à tour conceptualisés comme la proie ou le chasseur :

> **(118)** MARSHALL: "Wait, wait, wait. I'm not sure I'm comfortable with you **hunting my constitutional law professor**."
>
> […]
>
> BARNEY: "A cougar. An older woman, usually in her 40s or 50s, single and **on the prowl for a younger man**."

Dans la première occurrence, Barney est celui qui chasse la proie, mais dans la seconde occurrence, les rôles sont inversés. La professeure est désignée par le substantif *cougar*, qui est une métaphore figée répertoriée dans le *Merriam-Webster Dictionary* : « a middle-aged woman seeking a romantic relationship with a younger man ». La métaphore A SEXUAL PARTNER IS A PREY et AN OLDER WOMAN IS A COUGAR sont donc complémentaires. Notons que ces deux métaphores sont également des réalisations de A SEXUAL PARTNER IS AN ANIMAL, que nous avons analysée plus haut. Il nous a néanmoins semblé plus judicieux de les traiter ici dans la mesure où les caractéristiques projetées sont plus relatives à la chasse que fondées sur des ressemblances physiques ou comportementales, et que les animaux conceptualisés sont nécessairement des animaux sauvages et/ou dangereux. La métaphore structure entièrement l'épisode, et fait tout de

même appel à des analogies physiques ou comportementales (nature sauvage, longues griffes ou ongles, etc.) :

> **(118)** BARNEY: "And she's looking for some action. Sounds to me like she could be **a cougar**."
> […]
> BARNEY: "**A cougar**. An older woman, usually in her 40s or 50s, single and **on the prowl** for a younger man."
> […]
> BARNEY: "Tomorrow, the **cougar hunt** begins."
> […]
> BARNEY: "Okay, let's take a look. Oh, yeah, that's a **cougar** all right. **A prime specimen**. See, you can identify a **cougar** by a few key characteristics. Start with the hair. **The cougar** keeps up with current hairstyles as a form of **camouflage**. **The prey** may not realize that he's engaged with a **cougar** until he's already **being dragged, helpless, back to her lair**. Now, the blouse. The **cougar** displays maximum cleavage possible to **captivate her prey**. If you're watching them bounce, she's about to **pounce**. See the **claws**? **Long and sharp, to ward off rival females**… Or open alimony checks. Yeah, this one's a beauty. Okay, **let the hunt begin**."
> […]
> BARNEY: "Who would you rather have grading your papers: **a savage, man-eating jungle cat**, **or a purring, satisfied kitty**?"
> MARSHALL: "Go, Barney. Go mount and stuff that **cougar**."
> […]
> MARSHALL: "Let her go. She belongs out there in the **wild**. You should feel proud. You **fought the cougar** and lived."

La métaphore filée et les analogies sont néanmoins hyperboliques, au point que lors du monologue de Barney reproduit ci-dessus, la scène est filmée à la manière d'un documentaire animalier : Barney se cache derrière une plante comme un prédateur se tapit avant de bondir sur sa proie, et la musique est très similaire à celle que l'on entend dans les documentaires animaliers lorsqu'une lionne chasse une gazelle. Le recours à la multimodalité permet de renforcer l'effet humoristique. L'épisode se conclut sur cette remarque de Barney :

> **(118)** BARNEY: "It was **an amazing safari**. Can't wait to show you the slides!"

La métaphore du safari n'est pas figée mais se trouve également dans *SATC 1x02* :

> **(200)** CARRIE: "But in Manhattan, they actually **run wild** on the street turning the city into **a virtual model country safari** where men can **pet the creatures in their natural habitat**."

Ces métaphores linguistiques relèvent également de la métaphore SEX IS A JOURNEY ; le *Merriam-Webster Dictionary* définit en effet un safari comme un voyage ou une expédition. New York est ici conceptualisée comme une sorte de réserve naturelle où les hommes peuvent venir chasser et apprivoiser les mannequins comme bon leur semble, ce qui déprécie l'image de la femme. La métaphore conceptuelle SEX IS HUNTING tend de manière générale à être dysphémique, car l'un des partenaires est nécessairement conceptualisé comme étant inférieur à l'autre, bien souvent déshumanisé, et les connotations de violence foisonnent comme l'objectif de la chasse est de tuer un animal. SEX IS HUNTING est également assez proche de SEX IS EATING, puisque l'une des motivations sous-jacentes à la chasse est de se procurer de la nourriture, mais également de SEX IS SPORT, puisque la chasse est considérée comme un sport. Cette métaphore conceptuelle permet donc de projeter plusieurs caractéristiques – qui sont présentes dans d'autres métaphores conceptuelles, mais pas aussi nombreuses – ce qui mène à la création de métaphores linguistiques qui participent d'une description particulièrement graphique ; ces métaphores sont ainsi plutôt dysphémiques, à l'instar de l'exemple suivant (*HIMYM 1x12*) :

> **(121)** BARNEY: "You don't bring a date to a wedding. That's **like bringing a deer carcass on a hunting trip**. Oh Ted, oh Ted, no, no date."

Le partenaire est ici conceptualisé comme un animal mort, avec lequel le prédateur cruel a déjà terminé de jouer. C'est également le cas dans l'occurrence ci-dessous (*HIMYM 1x12*) :

> **(201)** BARNEY: "Man, you know something. Stuart's my new hero. If that dude can **bag** a nine, I gotta be able to **bag** like a sixteen."
> TED: "What's a sixteen?"
> BARNEY: "Those two eights over there."

Les jeunes femmes sont également conceptualisées comme des animaux morts que l'on met dans le sac de chasse, et même si elles ne sont pas explicitement désignées comme

de la viande morte, les désigner par un numéro – qui est en réalité une note – est offensant.

Enfin, on note deux occurrences dans lesquelles le domaine source n'est pas exactement HUNTING, mais plutôt FISHING :

> **(202)** BARNEY: "Hey, don't beat yourself up. He'll be fine. I mean, the guy's like a billionaire. He can put his platinum card **on a fishing line and reel in** 10 chicks hotter than you." (*HIMYM 1x12*)
>
> ***
>
> **(119)** BARNEY: "Eh, sometimes you like to **do a little catch and release**." (*HIMYM 1x14*)

Ces occurrences sont assez similaires dans la mesure où un partenaire est également conceptualisé comme un humain et l'autre comme un animal qui sera attrapé, puis tué pour être mangé. Néanmoins, il existe quelques différences dans la mesure où le poisson n'est pas un animal sauvage et potentiellement dangereux qu'il est difficile d'attraper : la pêche est une activité bien plus calme que la chasse.

En conclusion, les métaphores SEX IS HUNTING utilisent également les domaines sources ANIMALS, VIOLENCE, JOURNEY, et EATING, et partagent donc de nombreuses caractéristiques avec les métaphores issues de ces domaines sources. Elles sont dans l'ensemble plutôt dysphémiques car l'un des partenaires est considéré comme une proie, ce qui entraîne une conceptualisation en termes de relation de pouvoir. Dans le corpus, c'est toujours la femme qui est conceptualisée comme la proie, à l'exception d'une ou deux occurrences où une cougar chasse un jeune homme. On remarque qu'à l'exception d'une ou deux lexies, les métaphores ne sont pas figées et sont parfois filées tout au long d'un épisode dans un objectif humoristique.

3.3.1.9. **RELIGION**

On compte 6 occurrences – réparties équitablement dans les deux séries – qui sont liées au domaine RELIGION dans le corpus. Néanmoins, ces occurrences reposent toujours sur une image-schéma ou sur une autre métaphore conceptuelle. C'est le cas de l'exemple suivant (*HIMYM 1x08*), dans lequel *heaven* est lié au domaine RELIGION mais également à la métaphore conceptuelle SEX IS A JOURNEY TO HEAVEN et à l'image-schéma SOURCE-PATH-GOAL :

> **(203)** BARNEY: "You know where he hasn't been? **To heaven** with Samantha."

D'autres occurrences reposent à la fois sur l'image-schéma SOURCE-PATH-GOAL et sur l'image schéma CONTAINER, comme dans cet exemple (*HIMYM 1x13*) :

> **(204)** BARNEY: "I'm about to **enter Nirvana**. By the way, I should give you Nirvana's phone number, she gives great massages."

Le nirvana est dans un premier temps conceptualisé comme le point d'arrivée de la relation sexuelle, mais le sens est renversé dans la deuxième partie de l'occurrence puisque Barney révèle que Nirvana est le prénom d'une jeune femme : la relation repose donc à ce moment-là sur l'image-schéma CONTAINER. La métaphore, au début plutôt euphémique car elle établit simplement une analogie entre HAVE SEX et REACH A STATE OF FREEDOM AND HAPPINESS, devient très rapidement dysphémique une fois la syllepse révélée. D'autres métaphores reposent sur ces deux images-schémas :

> **(205)** GIRL: "You son of a bitch! I can't believe I let you **enter my sacred temple**." (*HIMYM 2x05*)
>
> ***
>
> **(206)** CARRIE: "After a night of spiritual reading with her hunky guru Samantha began to feel things she hadn't felt in a very long time – frustrated and horny. She decided it was time to put an end to her suffering. But just as she **reached the place Krishna called the gateway to life, she turned back and decided not to enter**." (*SATC 1x11*)

Dans les deux cas, la métaphore repose sur l'image-schéma SOURCE-PATH-GOAL, puisque *sacred temple* et *the place Krishna called the gateway to life* sont conceptualisés comme

un endroit à atteindre, ou encore le bout du voyage ; elles reposent aussi sur l'image-schéma CONTAINER avec *enter*. Ces deux occurrences reposent sur le contexte : dans l'exemple (205), la jeune femme est une caricature de la hippie *new age*, et dans l'exemple (206), Samantha fréquente une caricature du hippie *new age*. Les trois dernières occurrences sont donc plutôt contextuelles et liées à l'hindouisme (Krishna est une divinité hindouiste, le Nirvana un concept philosophique de l'hindouisme ; la mention du temple sacré pourrait en revanche renvoyer à bien d'autres religions que l'hindouisme). Les autres occurrences reposent sur des croyances judéo-chrétiennes. C'est le cas de l'occurrence ci-dessous dans laquelle la mention de Dieu est clairement une référence à une religion monothéiste :

(207) CARRIE: "That night, Charlotte **saw God** seven times." (*SATC 2x03*)

ou encore dans celle-ci, dans laquelle on a une référence à la résurrection :

(208) CARRIE: "That night, under the watchful eyes of a dead woman, Ned **came back to life** twice."
[…]
MIRANDA: "You're saying you **fucked him back to life**?" (*SATC 2x05*)

Les occurrences du domaine source RELIGION ont tendance à être plutôt euphémiques car elles sont liées à ce qui est sacré, et elles ne permettent en général pas d'établir des correspondances précises entre les caractéristiques des deux domaines. Néanmoins, la présence de la lexie dysphémique *fuck* rend cette dernière occurrence dysphémique, de même que la syllepse sur *Nirvana* mitige le potentiel euphémique puisque le sens littéral de *enter Nirvana* n'est pas euphémique. Il y a donc une certaine hétérogénéité dans le corpus.

3.3.1.10. **TEACHING / STUDYING**

On relève 5 occurrences (3 dans *How I Met your Mother*, 2 dans *Sex and the City*) relatives à SEX IS TEACHING / STUDYING dans le corpus. On note trois occurrences dans

lesquelles l'un des partenaires est conceptualisé comme un professeur alors que l'autre est considéré comme un élève ou un étudiant. C'est le cas dans *HIMYM 2x06*, où Barney fréquente réellement une enseignante :

> **(209)** BARNEY: "Oh my God. Incredible."
> PR. LEWIS: "Hmm… **C minus**."
> BARNEY: "**C minus**? What are you talking about? I just pulled an all-nighter!"
> PR. LEWIS: "You didn't **budget your time well, you glossed over some of the most important points, and your oral presentation was sloppy and inconclusive**."

L'acte sexuel est conceptualisé comme un examen qui mérite une note ; cela implique que l'un des partenaires est plus expérimenté que l'autre et donc à même de juger de la compétence de l'autre. On trouve un exemple très similaire de métaphore filée dans *SATC 2x16* :

> **(210)** CARRIE: "Are we secretly **being graded** every time we invite someone to join us in it? **A plus, B, D, incomplete**. Is making love really nothing more than **a pop quiz**? If sex is **a test**, how do we know if we're **passing or failing**? How do you know if you're **good in bed**? Later on, I was walking home thinking about **my sexual report card** when…"

Ces deux exemples montrent qu'il est possible d'établir un certain nombre de correspondances entre les deux domaines ; les correspondances établies, notamment dans le premier exemple, sont humoristiques. Dans le second exemple, la métaphore ne peut être euphémique puisqu'il s'agit d'une métaphore *in praesentia* : *sex* se trouve dans l'énoncé, et l'objectif n'est donc pas de mentionner le sujet de manière détournée, mais plutôt d'expliquer, de conceptualiser et de comparer. Elle revêt donc au moins partiellement une fonction didactique. On trouve un exemple légèrement différent dans *SATC 2x04* :

> **(211)** CARRIE: "Miranda's two-day **tutorial** with her ophthalmologist had turned lovemaking into a kind of **naked-eye exam**."
> […]
> **(187)** CARRIE: "Even with Josh's good intentions, Miranda found herself no closer. She realized she was not a jet engine. She was a lot more complicated. It would never work between them."
> JOSH: "I'm close, are you close? I'm close."

CARRIE: "She wanted to give him something for **learning so much** and trying so hard. So, Miranda came. She came out of retirement for one final performance."

L'acte sexuel n'est pas ici conceptualisé comme un examen qui mérite une note, même si l'on a une mention de *naked eye exam* ; l'examen dont il est question ici est un examen médical, même s'il y a un jeu de mots[133]. La relation est ici uniquement conceptualisée comme un cours privé, et les autres caractéristiques sont complètement effacées. S'il n'y a pas d'examen à proprement parler dans cette occurrence, on retrouve néanmoins bien cette notion de performance et d'évaluation. Miranda a beau essayer d'enseigner des choses à son amant, celui-ci s'applique tellement et manque tellement de spontanéité qu'il n'obtient aucun résultat.

Si c'est dans certains cas la qualité de la relation sexuelle qui est notée, il s'agit parfois du physique du partenaire ou du partenaire potentiel, à l'instar de cet exemple *HIMYM 1x12* :

(212) BARNEY: "Man, you know something. Stuart's my new hero. If that dude can bag **a nine**, I gotta be able to bag like **a sixteen**."
TED: "What's **a sixteen**?"
BARNEY: "Those **two eights** over there."

Dans *How I Met your Mother*, et aux États-Unis de manière générale[134], les partenaires – et essentiellement les jeunes femmes – sont assez fréquemment notées de 1 à 10 sur leur physique. Ce procédé paraît extrêmement dégradant, notamment parce qu'il provoque une déshumanisation de la personne en ne la désignant que par une note et ne prenant en compte que son physique, et que dans l'occurrence ci-dessus, les deux jeunes femmes ne sont désignées que par un seul numéro, comme si elles ne méritaient pas

[133] Nous avons par ailleurs conservé cette occurrence ici car il s'agissait de la seule occurrence dans laquelle le domaine SEX était conceptualisé comme un examen médical. De plus, dans la mesure où elle fait partie d'une métaphore filée et où il y a un jeu de mots sur *exam*, il nous paraissait plus pertinent de la traiter ici.
[134] On trouve d'ailleurs sur *Urban Dictionary* plusieurs classifications qui expliquent comment noter une femme sur son physique entre 1 et 10.

d'être différenciées. Enfin, le dernier exemple, qui dépend de la métaphore conceptuelle SEX IS STUDYING, est fortement influencé par le contexte (*HIMYM 1x02*) :

> **(93)** MARSHALL: "No, no, I'm just **writing my paper. Hitting the books**."
> TED (*on the phone*): "Yeah, well, you and Lily might wanna put some clothes on."

Dans cet épisode, Marshall est censé réviser et écrire un essai, mais au moment où Ted l'appelle, il est en fait au lit avec Lily. L'énoncé qu'il produit est donc à mi-chemin entre le mensonge et la métaphore puisque son intonation laisse clairement entendre qu'il ne s'attend pas à ce que Ted le croie. Dans la majorité des occurrences issues des domaines conceptuels STUDYING et TEACHING, une note est attribuée au partenaire et/ou à la qualité de la relation sexuelle. Les autres occurrences reposent sur le contexte.

3.3.1.11. **SHOW**

On compte 5 occurrences dans lesquelles les relations sexuelles sont conceptualisées comme un spectacle (1 dans *How I Met your Mother*, 4 dans *Sex and the City*). Cette métaphore conceptuelle permet d'insister sur la notion de performance, ainsi que le montre l'exemple suivant (*SATC 2x04*) :

> **(187)** CARRIE: "So, Miranda came. She came out of retirement **for one final performance**."

Deux occurrences présentent la femme comme une actrice :

> **(213)** SAMANTHA: "The only way to do a threesome is to be the **guest-star.**"
>
> […]
>
> CARRIE: "Meanwhile, Samantha had been busy **guest-starring in a show I like to call "Sam does the married guy**." (*SATC 1x08*)
>
> ***
>
> **(214)** CARRIE: "As Samantha began to get ready for her **close-up**, I felt it was time to call it a night." (*SATC 1x02*)

La pornographie n'est sans doute pas étrangère à cette association. Dans la première occurrence, la femme est présentée comme une invitée dans une série télévisée, alors

que dans la seconde, l'accent est mis sur la manière de filmer ; dans la mesure où, dans cet épisode, Samantha a des relations avec un jeune homme qui filme ses ébats, cette métaphore a une base métonymique.

Une occurrence dépend directement du cotexte gauche (*HIMYM 1x13*) :

> **(47)** VICTORIA: "The best part of any first kiss is the lead-up to it, the moment right before the lips touch. It's like a big drumroll. So, how about tonight, we just stick with the drumroll."
> […]
> MARSHALL: "A drumroll? That's it. So, what, you just said goodnight, came home, and performed a **drum solo**?"

Le roulement de tambour est généralement effectué pour souligner l'attente d'un moment important – ici, le baiser – et le nom *drumroll* est, par extension, utilisé pour référer à un moment de suspens. *Drum solo* n'a pas de sens figuré attesté, mais est ici utilisé pour référer à la masturbation, qui est conceptualisée comme l'apothéose de la soirée de Ted. Le reste de la soirée n'était que le début de la chanson sur laquelle jouaient deux instruments – ceux de Ted et Victoria ; lorsque ceux-ci se séparent, il reste seul et joue donc son solo.

Enfin, la dernière occurrence (*SATC 1x07*) permet de conceptualiser le sexe comme un numéro de cirque :

> **(215)** MIRANDA: "Are you telling us you never perform this act?"
> CARRIE: "She'll **juggle**, she'll **spin plates**, but she won't give head."

Le sens métaphorique de *juggle* et *spin plates* est assez obscur ; on comprend néanmoins que la fellation est considérée comme un tour à effectuer au cours d'une relation sexuelle, au même titre que les autres activités de cirque. Ainsi cette notion de performance est-elle toujours présente. On note qu'en dehors de *performance* et *guest-star*, les occurrences du corpus présentent toutes de nouvelles associations.

3.3.1.12. **WAR / VIOLENCE**

Nous avons relevé seulement 4 occurrences dans lesquelles le sexe est conceptualisé par le biais des domaines WAR ou VIOLENCE. Ces 4 occurrences ne soulignent pas les mêmes caractéristiques. Ces métaphores linguistiques sont bien souvent jugées dysphémiques car elles permettent de conceptualiser le sexe comme un combat dans lequel un partenaire – généralement l'homme – l'emporte sur l'autre et le domine, généralement en lui faisant du mal. Dans le corpus, nous relevons un exemple (*SATC 2x06*) dans lequel les hommes semblent assaillir les femmes, alors que celles-ci ont un comportement bien plus normal :

> **(216)** CHARLOTTE: "We don't go randomly **attacking** any man we are attracted to!"

Murphy [2001 : 76] affirme ceci au sujet de la métaphore conceptuelle SEX IS WAR :

> War can be seen as the culmination of the masculine experience, and it synthesizes the thematic structures I have examined thus far. War provides the opportunity for men's obsession with the machine and technology to merge with their fixation on business and economic gain, and war allows them to realize the training they receive in athletics and sports. In war men experience the violent, aggressive, and death-defying occurrences for which they have prepared for most of their adolescent and adult life. That is, war epitomizes the socially constructed masculine world.

Les hommes étant conceptualisés comme des attaquants, ils sont munis d'armes qui leur permettent d'attaquer les femmes (*HIMYM 2x13)*

> **(137)** LILY: "I don't think your **sword** will fit."
> BARNEY: "I get that a lot."

Barney est à ce moment-là nu, tient une épée à la main, et attend que Lily peigne son portrait ; Lily veut dire que l'épée est trop grande pour être représentée entièrement dans le portrait, mais Barney retourne la métaphore A PENIS IS A WEAPON dans un objectif humoristique qui atteint le téléspectateur mais pas Lily. Ainsi, comme le signale Crespo Fernández [2017 : 162], il existe de nombreuses correspondances ontologiques entre les domaines SEX et WAR : l'homme est un guerrier, séduire un partenaire signifie vaincre un

ennemi, l'acte sexuel est une bataille, le pénis, une arme, l'éjaculation est un tir, etc. Cette métaphore est souvent dysphémique puisque les notions de violence et d'hostilité sont sous-jacentes à son utilisation. On relève une occurrence (*HIMYM 1x14*) qui est bien différente :

> **(119)** BARNEY: "Sometimes it's nice to do a little catch and release. **Leave no man behind**. Either we all score or no one scores."

La notion de solidarité est mise en avant ici avec la reprise de la doctrine militaire ; on pourrait penser que les hommes constituent une armée qui affronte les femmes, mais Barney s'adresse en réalité ici à Robin, avec qui il a passé la soirée seul. Notons que l'on a ici, en trois phrases courtes, trois métaphores issues de trois métaphores conceptuelles : SEX IS FISHING, SEX IS WAR, et SEX IS A GAME. La métaphore ne peut être qualifiée de filée puisque le même domaine source doit être utilisé pour qu'une métaphore soit qualifiée de filée, mais cet amalgame (Semino [2008 : 24]) permet la production d'un énoncé humoristique. « Either we all score or no one scores » ne permet pas réellement d'ajouter du sens : il s'agit d'une reformulation de « Leave no man behind », qui utilise un domaine différent et permet donc une conceptualisation légèrement différente, mais le message reste le même.

Enfin, dans la dernière occurrence, ce n'est pas un homme qui est considéré comme un attaquant, mais une femme (*SATC 2x15*) :

> **(217)** CARRIE: "Samantha was the **General Patton** of sex. She didn't **send her troops into battle** if she thought they would lose."

Le général Patton était un général renommé dans l'armée américaine, notamment pour le rôle qu'il a joué dans la Seconde Guerre mondiale, pour ses déclarations controversées, mais aussi pour le succès des opérations militaires qu'il a dirigées. L'énoncé « Samantha was the General Patton of sex » ne semble pas être suffisamment clair puisque le lien métaphorique a besoin d'être explicité.

Crespo Fernández [2017 : 165] affirme que les métaphores issues de SEX IS WAR participent de la légitimation de la violence sexuelle :

> Terms of warfare (*gun*, *attack* or *shoot*) as well as verbs of weaker violence (*bang* or *beat*) evoke hostile imagery. The violent and aggressive behavior these words suggest is specifically applied to reaching one's (usually the male's) sexual objective. This implies that women are generally conceptualized – whether consciously or not – as the targets of the male sexual attack, which helps to explain why some men may endorse certain conceptual schemas that most women reject. In this vein, the WAR and VIOLENCE metaphor tends to implicitly justify and, to some extent, legitimize violent sexual behaviour.

Dans le corpus, ces métaphores sont somme toute assez peu utilisées, alors qu'il nous semble que cette métaphore conceptuelle est assez productive dans la mesure où elle est évoquée par Crespo Fernández et Murphy, ainsi que par Allan et Burridge. De plus, on note que l'homme n'est pas conceptualisé comme l'attaquant dans toutes les occurrences, ce qui nous mène à penser que les relations sexuelles ne sont pas vraiment représentées comme des relations violentes dans le corpus.

3.3.1.13. **POLITICS**

Nous avons 4 occurrences liées au domaine SEX (2 dans *How I Met your Mother*, 2 dans *Sex and the City*), mais aucune d'entre elles n'est figée, et elles reposent toutes sur le cotexte, le contexte, ou la culture ; elles sont toutes différentes et les caractéristiques projetées ne sont pas les mêmes.

L'occurrence la plus complexe se trouve dans *HIMYM 2x05* ; dans cet épisode, Barney accueille Lily chez lui et lui explique la manière dont il fonctionne :

> **(218)** BARNEY: "You are at the heart of **bachelor country**, and as a woman, you are an **illegal immigrant** here. Now, you can try to **apply for a sex visa**, but that only lasts 12 hours. 14 if you **qualify for multiple entries**.

Plusieurs correspondances sont établies : l'appartement est un pays (on a donc l'image-schéma CONTAINER), la femme est un immigrant clandestin, une relation sexuelle est une condition pour obtenir un visa et rester dans l'appartement, et l'on a un jeu de mots sur

entry qui signifie à la fois « number of entries » et « entry points ». Cette métaphore filée a un objectif humoristique et elle n'est pas euphémique : la femme est soumise aux règles de l'homme, qui est conceptualisé comme l'État, autorité toute puissante, et la présence de lexies comme *sex* ou *entries* ne permet pas d'euphémiser le domaine cible.

L'interprétation de la seconde occurrence de cette série (*HIMYM 1x06*) se fonde sur le contexte :

> **(219)** BARNEY: "I'm getting us into the Victoria's Secret Halloween party. Trust me, by the end of the night, your **chad will not be hanging**."

Un *hanging chad* est un bulletin de vote qui n'a pas été complètement perforé (par erreur, car la machine ne fonctionne pas correctement) ; la lexie est devenue célèbre lors de l'élection présidentielle américaine de 2000, car ces bulletins n'ont pas été comptabilisés en Floride alors qu'ils auraient dû l'être. Dans l'épisode dont nous parlons, Ted est déguisé en *hanging chad*, comme sur l'image ci-dessous :

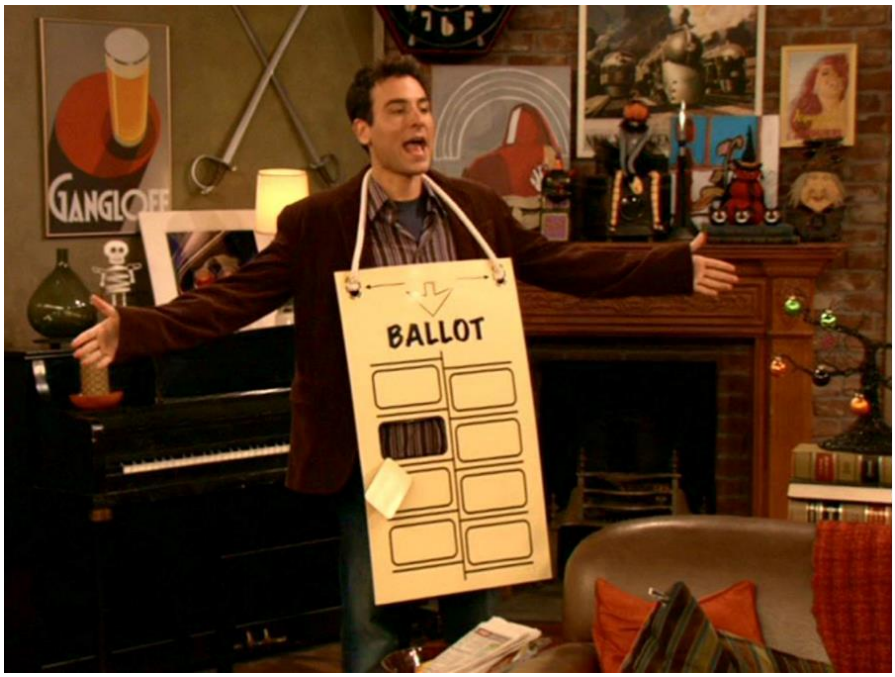


Image 1 : Ted déguisé en « hanging chad *»,* HIMYM 1x06

La métaphore de Barney est donc possible uniquement à cause du contexte : la métaphore permet de créer une analogie entre *hanging chad* et *unerect penis*. Cette métaphore repose aussi sur la culture américaine et plus particulièrement sur un fonds de connaissances communes aux Américains (Ted est déguisé en *hanging chad* en 2005, alors que les élections ont eu lieu en 2000 ; ses amis ne manquent pas de lui faire remarquer que son déguisement n'est pas d'actualité et est déjà obsolète). Une autre occurrence est liée à l'actualité et repose sur ces connaissances liées à la vie politique partagées par tous les Américains (*SATC 2x17*) :

> **(220)** LAUREL: "Are you implying I'm some kind of **Lewinsky**?"

L'affaire Clinton-Lewinsky a débuté en janvier 1998, et l'épisode a été diffusé le 26 septembre 1999 ; le sujet était donc plus d'actualité que celui du *hanging chad* au moment de la diffusion de l'épisode. On a ici un cas d'antonomase[135], où un nom propre est utilisé comme nom commun pour une caractéristique centrale – ici, la propension à pratiquer le sexe oral.

Enfin, dans la quatrième occurrence[136] (*SATC 2x02*), les caractéristiques projetées sont plutôt celles de la diplomatie :

> **(221)** SAMANTHA: "I pretend he doesn't have a small dick. He pretends not to notice we haven't had sex in weeks."
> CARRIE: "You should **join the U.N**."

Ces caractéristiques n'étaient pas présentes dans les trois autres exemples. Les occurrences traitées dans cette sous-partie ne sont pas figées et présentent des différences significatives ; il semble dès lors difficile de postuler l'existence d'une métaphore conceptuelle SEX IS POLITICS, d'autant plus que les caractéristiques projetées

[135] Cet exemple n'est donc pas un exemple de métaphore à proprement parler, mais d'antonomase ; on a tout de même une projection des caractéristiques du domaine source (Monica Lewinsky) sur le domaine cible (Laurel), et donc une conceptualisation. L'antonomase peut être considérée comme un cas particulier de métonymie.
[136] La réponse de Carrie peut être qualifiée de sarcastique dans la mesure où il est évident qu'elle ne cautionne pas l'attitude de son amie envers James, que ce soit dans cet épisode ou d'autres.

sur le domaine cible sont différentes dans les quatre occurrences mentionnées et que celles-ci reposent en partie sur le contexte et l'actualité.

3.3.1.14. **DRUGS**

On ne compte que deux occurrences dans lesquelles les partenaires sexuels sont considérés comme une drogue, et les deux se trouvent dans *Sex and the City* :

> **(222)** CARRIE: "Are men in their twenties **the new designer drug**? Yes, Samantha, Miranda and I were all **recreational users**." (*SATC 1x04*)
>
> ***
>
> **(223)** CARRIE: "I think Patrick is **addicted** to me. It's like he's replaced drinking with me." (*SATC 2x16*)

La métaphore de l'addiction est fréquemment utilisée, et pas uniquement pour le domaine SEX, comme le montre l'existence d'amalgames comme *workaholic*, *shopaholic*, etc. Le *Merriam-Webster Dictionary* donne deux définitions pour *addicted* : « having a compulsive physiological need for a habit forming substance (such as a drug) », et « strongly inclined or compelled to do, use, or indulge in something repeatedly » ; le deuxième sens, figé, découle du premier par métaphorisation. La deuxième occurrence du corpus est dépendante du contexte, puisque Carrie sort avec un alcoolique en rémission et qu'elle le soupçonne de remplacer l'alcool par le sexe. Il ne s'agit néanmoins pas d'un cas d'addiction sexuelle puisqu'elle dit *addicted to me* et non *addicted to sex*. Dans la première occurrence, il ne s'agit pas d'addiction mais d'usage récréatif ; les caractéristiques projetées sont donc différentes.

3.3.1.15. **Conclusions**

Tout d'abord, le fait que 14 domaines sources soient utilisés dans le corpus montre que le sexe peut être conceptualisé de bien des manières et que différentes caractéristiques peuvent être projetées ; cela peut partiellement s'expliquer par le fait

que les métaphores ne sont pas toujours utilisées pour les mêmes raisons et que nombre d'occurrences dépendent du contexte. La plupart des occurrences du corpus ne sont pas des métaphores figées. Les trois domaines les plus utilisés, à savoir FOOD AND DRINKS, MACHINE/OBJECT, et ANIMALS sont des domaines dans lesquels la conceptualisation a plutôt tendance à être dysphémique. Les métaphores qui ont un potentiel dysphémique sont celles dans lesquelles les correspondances entre les caractéristiques du domaine source et du domaine cible sont clairement identifiables, dans lesquelles l'un des partenaires est déshumanisé, ou dans lesquelles la relation sexuelle est présentée comme un jeu de domination et de violence. Les métaphores qui ont un potentiel euphémique sont généralement celles dans lesquelles les correspondances établies entre les caractéristiques des deux domaines sont peu nombreuses et élusives. C'est toutefois l'interprétation du co-énonciateur qui prime : dans les séries, les personnages présents dans les interactions sont souvent très proches, car amis ou dans une relation intime, et ne sont donc pas offensés par les occurrences qui ont un potentiel dysphémique. Une large partie de ces occurrences sont interprétées comme humoristiques par les personnages et/ou par les téléspectateurs, ce qui nous laisse penser qu'il s'agit de l'une des fonctions principales des métaphores du sexe dans le corpus. Les métaphores filées sont tout particulièrement propices à la création de l'humour, ainsi que les métaphores qui dépendent du cotexte et/ou du contexte, et qui ne sont pour la plupart pas des métaphores figées.

Le sujet du sexe est souvent abordé alors que cela n'était pas nécessaire, simplement pour faire un jeu de mots ou une plaisanterie. Dans les répliques de Barney, cela donne souvent lieu à un dysphémisme euphémique, car ces métaphores représentent la femme comme inférieure : la locution peut être euphémique, mais la force illocutoire est souvent dysphémique. Néanmoins, si la locution est interprétée

comme non offensante et que le téléspectateur et/ou les autres personnages rient, est-ce que cela reste un dysphémisme euphémique ? Cela semble discutable, et nous y reviendrons ultérieurement.

Enfin, les métaphores du sexe participent également de la caractérisation des personnages. Dans *How I Met your Mother*, Barney fait souvent des remarques extrêmement sexistes, absolument inacceptables à l'ère du *#MeToo*. Ses amis sont souvent écœurés par son attitude, et ils lui répètent fréquemment que c'est un sociopathe et un goujat. Néanmoins, il s'agit probablement du personnage le plus populaire de la série[137]. Comment justifier cela ? Deux explications nous semblent plausibles : premièrement, Barney Stinson est certes un goujat, mais c'est une caricature du goujat, et il reste un personnage attachant. Les récits de ses aventures et de la manière dont il a séduit ses conquêtes sont complètement invraisemblables. Deuxièmement, les téléspectateurs sont séduits par sa créativité linguistique ; une partie de ses jeux de mots sont à propos du sexe, mais pas tous. Néanmoins, il nous semble qu'un tel personnage ne serait peut-être pas présent dans une sitcom produite en 2018 ; de nombreux articles fustigeant sa misogynie sont en effet apparus récemment[138].

En ce qui concerne *Sex and the City*, les métaphores du sexe qui sont décrites comme affirmant la supériorité de l'homme sur la femme sont bien souvent retournées par les quatre protagonistes. C'est la femme qui mène le jeu et elle n'est pas soumise à l'homme ; c'est bien pour cette raison que la série a souvent été qualifiée de « féministe ». La présence de cette dimension et le détournement des rôles ne sont guère

[137] Il apparaît régulièrement en tête des classements des meilleurs personnages de la série (voir par exemple https://www.thetoptens.com/how-i-met-your-mother-characters/ ou https://www.theodysseyonline.com/how-met-your-mother-rankings).
[138] Voir par exemple : https://www.hercampus.com/school/utah/why-i-had-stop-watching-how-i-met-your-mother [Dernier accès : 5 août 2018].

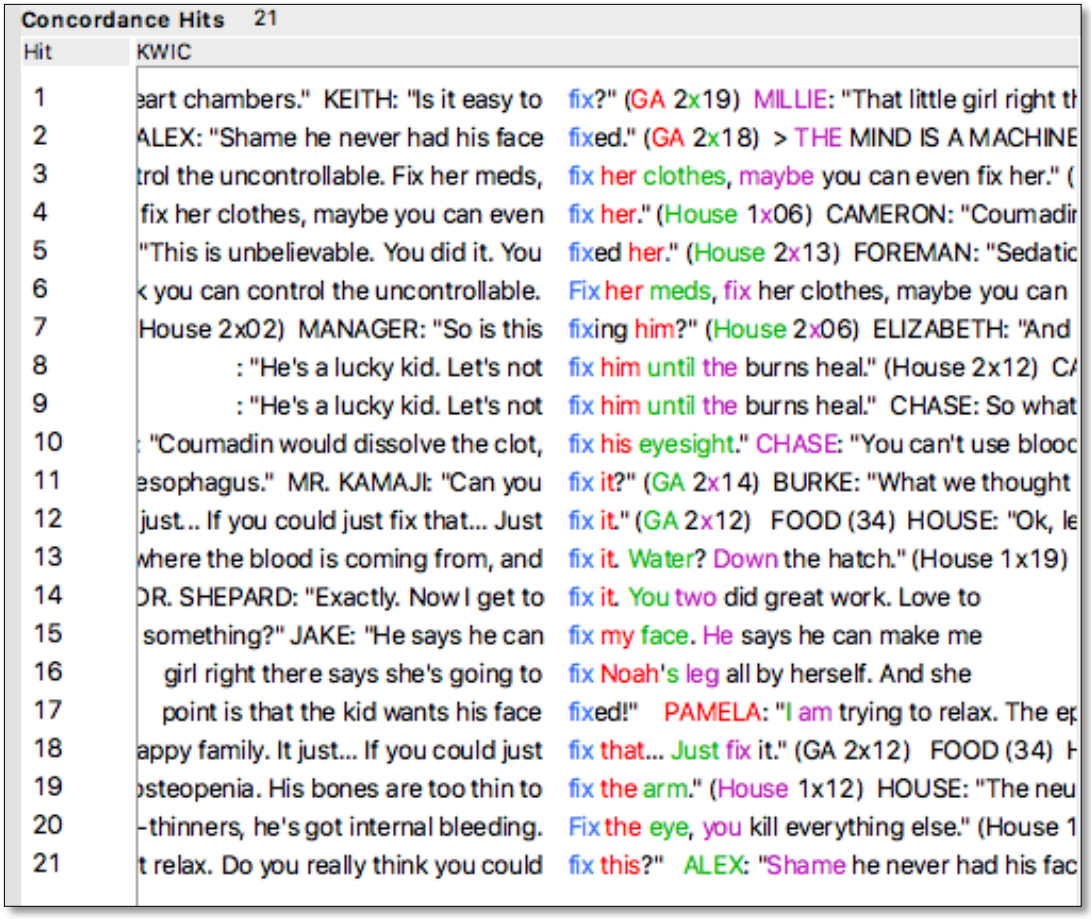
surprenants, puisque la question posée dans le tout premier épisode de la série est « Can women have sex like men? ».

3.3.2. Les métaphores du domaine DISEASE dans le corpus

Les 8 domaines sources ont une fois encore été classés du plus productif au moins productif. Notons que l'immense majorité des occurrences se trouvent dans *House, M.D.* (108 occurrences, contre 36 dans *Grey's Anatomy*), ce qu'il nous faudra expliquer.

3.3.2.1. MACHINE / OBJECT

Nous avons 40 occurrences dans lesquelles le corps du patient est conceptualisé comme une machine ou un objet cassé qui doit être réparé. Nous avons 29 occurrences dans *House, M.D.*, contre 11 dans *Grey's Anatomy*. Nous avons vu dans le cas des métaphores du domaine cible SEX que les domaines sources MACHINE et OBJECT impliquaient une déshumanisation du partenaire ; c'est également le cas dans les métaphores de la maladie. Les patients ne sont plus considérés comme des êtres humains, contrairement aux médecins, et il n'est pas surprenant que l'on trouve davantage d'occurrences de cette métaphore dans *House, M.D.*, que dans *Grey's Anatomy*, si l'on considère le genre des deux séries et les personnages principaux. Il y a différentes métaphores conceptuelles utilisant les domaines MACHINE et OBJECT, mais l'on retrouve la même métaphore linguistique, *fix*, 21 fois. Nous avons utilisé le logiciel *AntConc* pour examiner ces différentes occurrences :



Concordance Hits 21		
Hit	KWIC	
1	ɛart chambers." KEITH: "Is it easy to	fix?" (GA 2x19) MILLIE: "That little girl right th
2	ALEX: "Shame he never had his face	fixed." (GA 2x18) > THE MIND IS A MACHINE
3	trol the uncontrollable. Fix her meds,	fix her clothes, maybe you can even fix her." (
4	fix her clothes, maybe you can even	fix her." (House 1x06) CAMERON: "Coumadir
5	"This is unbelievable. You did it. You	fixed her." (House 2x13) FOREMAN: "Sedatic
6	k you can control the uncontrollable.	Fix her meds, fix her clothes, maybe you can
7	House 2x02) MANAGER: "So is this	fixing him?" (House 2x06) ELIZABETH: "And
8	: "He's a lucky kid. Let's not	fix him until the burns heal." (House 2x12) CA
9	: "He's a lucky kid. Let's not	fix him until the burns heal." CHASE: So what
10	"Coumadin would dissolve the clot,	fix his eyesight." CHASE: "You can't use blooc
11	esophagus." MR. KAMAJI: "Can you	fix it?" (GA 2x14) BURKE: "What we thought
12	just... If you could just fix that... Just	fix it." (GA 2x12) FOOD (34) HOUSE: "Ok, le
13	where the blood is coming from, and	fix it. Water? Down the hatch." (House 1x19)
14	DR. SHEPARD: "Exactly. Now I get to	fix it. You two did great work. Love to
15	something?" JAKE: "He says he can	fix my face. He says he can make me
16	girl right there says she's going to	fix Noah's leg all by herself. And she
17	point is that the kid wants his face	fixed!" PAMELA: "I am trying to relax. The ep
18	appy family. It just... If you could just	fix that... Just fix it." (GA 2x12) FOOD (34) H
19	osteopenia. His bones are too thin to	fix the arm." (House 1x12) HOUSE: "The neu
20	-thinners, he's got internal bleeding.	Fix the eye, you kill everything else." (House 1
21	t relax. Do you really think you could	fix this?" ALEX: "Shame he never had his fac

Figure 20 : Occurrences de « fix » dans le corpus de séries médicales

La métaphore linguistique *fix* est figée puisqu'elle est répertoriée dans le *Merriam-Webster Dictionary* sous l'entrée 6b (« restore, cure. *The doctor fixed him up* ») ; elle est métaphorique puisque ce n'est pas le premier sens de *fix* répertorié dans le dictionnaire. Par ailleurs, il nous semble qu'elle est saillante puisque l'on pourrait avoir des termes spécifiques à la médecine comme *cure* ou *heal*, dans lesquelles c'est nécessairement une personne qui est soignée, alors que *fix* est généralement suivi d'un non animé, comme le confirme le *COCA*[139]. Dans le corpus, on compte 4 occurrences[140]

[139] *Corpus of Contemporary American English*, accessible à l'adresse suivante : https://corpus.byu.edu/coca/ [Dernier accès : 11 octobre 2018].

[140] La seconde occurrence de « fix him until the burns heal » a été supprimée. Elle apparaissait deux fois dans le fichier car deux métaphores utilisant des domaines sources différents (MACHINE et WAR) se trouvent à proximité dans le corpus (*House 2x12*) :

dans lesquelles *fix* est directement suivi des pronoms personnels *him* ou *her*[141], et où il s'agit de réparer le corps entier pour qu'il fonctionne comme auparavant. Dans d'autres occurrences, il s'agit de ne réparer qu'une partie du corps ou une fonction du corps : *fix his eyesight*, *fix my face*, *fix Noah's leg*, *fix the arm*, ou *fix the eye*. On relève également plusieurs occurrences dans lesquelles *fix* est suivi des proformes *it*, *this*, et *that*, qui reprennent toujours une partie ou une fonction du corps. À une exception près, ces occurrences dépendent toutes de la métaphore conceptuelle sous-jacente THE SICK BODY IS A BROKEN MACHINE ; réparer une partie du corps permet en effet de réparer la machine tout entière. De même, si une partie de la machine est cassée, celle-ci ne fonctionne plus (*House 1x01*) :

> **(139)** REBECCA: "My mother passed away three years ago. She had a heart attack, and my father **broke his back** doing construction."

Si dans cette occurrence, la colonne vertébrale peut littéralement être cassée, ce n'est pas le cas dans l'occurrence suivante, dans laquelle on conceptualise un problème mécanique qui empêche le bon fonctionnement de la machine (*GA 2x10*) :

> **(224)** MEREDITH: "Well we have to stash him somewhere till we figure out what's wrong with him. I can't have the whole hospital finding out."
> CRISTINA: "I am not going down for this. It's not my fault **you broke this guy's penis."**
> BAILEY: "**Broke** his what? Uh hey! Don't make me chase you down. I'm growing a person here."
> […]
> GEORGE: "So how do you **break a guy's penis**?"
> […]
> BAILEY: "Hey it's not my fault you **broke** the boy's penis."
> […]
> ALEX: "Heard you **broke** his penis. Nice."

ou encore de celle-ci (*GA 2x12*) :

> **(225)** FOREMAN: "If sensory information got misinterpreted by the medial forebrain bundle, it's possible for bad to feel good and good to feel bad."
> HOUSE: "He's a lucky kid. Let's not **fix** him until the burns heal."
> CHASE: "So what **attacks** the medial forebrain bundle?"

[141] Nous avons également exclu *fix her meds* et *fix her clothes*, car ces occurrences sont en réalité regroupées et ne concernent pas directement le domaine DISEASE, à l'exception de *fix her* : « Fix her meds, fix her clothes, maybe you can fix even her ». (*House 1x06*)

(226) JAKE: "You stupid Shepherd! You **broke** my Dad's brain!"

Jake est un enfant dont le père a été opéré par Derek Shepherd, le neurochirurgien de la série ; le père de famille se réveille avec une personnalité changée. Pour Jake, cela signifie nécessairement que le cerveau de son père est « cassé » ; il semblerait donc que les conceptualisations de type THE BODY IS A MACHINE soient des conceptualisations basiques. Par ailleurs, cette occurrence a pour objectif d'émouvoir le téléspectateur, alors que les occurrences relatives au pénis cassé sont utilisées dans un but humoristique.

Certains organes cessent simplement de fonctionner à un stade avancé de la maladie, ce qui empêche également le bon fonctionnement de la machine et entraîne donc la mort du patient :

(227) FOREMAN: "They're having an effect. His BP's falling fast. There's fluid filling his lungs. His creatinine's rising. His kidneys are **shutting down**. Our treatment isn't making him better, it's killing him." (*House 1x03*)

***

(228) HOUSE: "It's not drugs! His liver is **shutting down**." (*House 1x11*)

***

(229) CAMERON: "Serotonin affects mood, appetite, it doesn't cause **a brain to shut down**." (*House 2x12*)

Notons qu'il s'agit nécessairement d'organes vitaux – ici, les reins, le foie, et le cerveau ; lorsque la machine est trop abîmée, les médecins semblent être confrontés à plusieurs options. Ils peuvent réparer des parties – et cela est notamment vrai pour les chirurgiens – c'est-à-dire *fix* ou *repair the damage* :

(230) ADDISON: "We want her to regain as much strength as possible before we operate again. But at the same time, we want to **repair the damage** as soon as possible. So it's a balancing act." (*GA 2x24*)

Le corps peut toutefois parfois se réparer tout seul (*House 2x10*) :

(231) ELIZABETH: "And you're giving him an EEG, is that for the same thing?"
CAMERON: "Uh, it's just a precaution. We think the trauma caused some swelling and we need to keep him stable until the body can **repair the damage**."

Nous postulons que toutes les occurrences susmentionnées sont figées car aucune d'entre elles n'est un cas isolé ; il y a dans le corpus des occurrences de THE SICK BODY IS A BROKEN MACHINE qui ne le sont pas. Considérons les deux exemples suivants, dans lesquelles le cerveau est conceptualisé comme un organe qui ne fonctionne pas :

> **(232)** CHASE: "The brain's like a **big jumble of wires**." (*House 1x02*)
>
> ***
>
> **(233)** HOUSE: "The neurologist thinks it's his brain, wants to open up his head. Frankly, I'm shocked! **You get to use the big boy drill and Daddy's big red toolbox**." (*House 1x15*)
>
> ***
>
> **(234)** HOUSE: "Actually Chase has a point; **the brain is like a huge train station. If the switches get**… You're the neurologist, talk for me." (*House 2x12*)

Les caractéristiques projetées ne sont pas exactement les mêmes dans les trois exemples cités. La comparaison métaphorique (232) permet de conceptualiser le cerveau comme une partie de la machine – et une partie très complexe – dans laquelle de nombreux fils ou fonctions s'entremêlent, et dans laquelle il faut être très prudent lorsque l'on touche quelque chose, car l'on risque rapidement de toucher un autre fil ou d'affecter une autre fonction. Dans l'occurrence (233), le cerveau est conceptualisé comme une machine cassée, et le neurologue comme un enfant[142] qui est heureux de pouvoir bricoler avec ses instruments chirurgicaux, conceptualisés comme des outils. Cette occurrence est plutôt dysphémique, notamment parce que House emploie un ton sarcastique et tourne Foreman en dérision en le traitant comme un enfant. Enfin, l'occurrence (234) est un échec communicationnel : House commence sa métaphore mais ne parvient pas à tirer tous les fils et à établir toutes les correspondances entre les domaines (il a à ce moment-là une migraine), ce qui le mène à laisser la parole à Foreman. Ces trois exemples sont

[142] On note une autre occurrence dans laquelle le chirurgien est conceptualisé comme un enfant, mais dans laquelle la chirurgie est considérée comme un bonbon :

> **(98)** CRISTINA: "Oh, it's like **candy**, but with blood, which is so much better." (*GA 1x03*)

issus de *House, M.D.*, ce qui mène à penser que l'on trouve davantage de métaphores vives dans cette série. Cela participe de la caractérisation du personnage de Gregory House.

Toujours dans *House, M.D.*, le corps est souvent conceptualisé comme un ordinateur qui doit être redémarré :

> **(235)** WILSON: "The plan is basically to... **Reboot** your daughter. Like a computer. We **shut her down then restart her**." (*House 2x02*)

***

> **(236)** FOREMAN: "Sedation isn't the same as sleep."
> CAMERON: "Thanks for your insight. For someone who hasn't slept in ten days, sedation is a great start."
> FOREMAN: "Sleep is an active process. **Reboots the system**, **restores the brain**, sedatives don't…" (*House 2x17*)

***

> **(237)** HOUSE: "Then the AV node is not the bad pathway. All that was was a heart attack. **Reset her** so we can find the real problem." (*House 2x23*)

Ces métaphores ne sont toutefois pas figées : en effet, il n'existe dans le *COCA* aucune occurrence de *reboot him/her* ou *reset him/her* qui corresponde à ce sens (à l'exception, peut-être, d'une). Il semblerait qu'elles appartiennent donc à l'idiolecte de la série.

Enfin, on note quelques occurrences isolées dans lesquelles le corps est conceptualisé comme une machine car il consomme lui aussi de l'énergie :

> **(238)** HOUSE: "You like messing with people. That's why you're here now. Now maybe you think that **your batteries are powered** by God, maybe you don't. Either way, you enjoy what you do." (*House 2x19*)

ou encore dans lesquelles il est considéré comme une machine dangereuse :

> **(90)** DEREK: "**She's a ticking clock.** She's gonna die if I don't make a diagnosis." (*GA 1x01*)

La fonction principale de ces métaphores, à une ou deux occurrences près, n'est pas euphémique ou dysphémique : leur rôle principal est certes un rôle conceptuel, comme pour toutes les métaphores, mais également un rôle explicatif, notamment pour celles

qui sont figées – ce qui constitue la majorité des occurrences de A SICK BODY IS A BROKEN MACHINE.

Lorsque le domaine cible est conceptualisé par le biais du domaine OBJECT, les objets peuvent être très variés, mais les domaines cibles également, puisque l'on peut avoir BODY, ORGAN, TUMOR, ou DISEASE. Deux occurrences utilisent le domaine SEWING :

> **(142)** HOUSE: "See, that'll sound much better in court. Okay, go tell our human **pincushion** we'll be sticking him one more time." (*House 1x17*)
>
> ***
>
> **(141)** CHASE: "I would have seen them when **I repaired the tear in his lung**. Wegener's granulomatosis?" (*House 2x07*)

Ces métaphores ont une base métonymique puisque que les médecins utilisent réellement des aiguilles pour piquer, vacciner, prélever du sang, ou recoudre les patients. Si *pincushion* (142) est une métaphore non figée pour mentionner un patient, ce n'est pas le cas de *repair the tear* (141), qui est fréquemment utilisé, ainsi que nous l'avons expliqué précédemment. Les quatre autres occurrences[143] sont des métaphores vives. Elles se trouvent toutes les quatre dans *House, M.D.*, ce qui laisse à nouveau penser que ces occurrences participent de la caractérisation du personnage et de la série. Dans deux occurrences, Gregory House a une idée de diagnostic et tente de la faire trouver aux médecins qui travaillent pour lui ; considérons cet exemple extrait de *House 2x04* :

> **(239)** CAMERON: "Except, if it's so small we can't see it, how're we even going to prove it's there?"
> HOUSE: "She asked, looking clever."
> CAMERON: "We just start hacking away at his pancreas until he gets better?"

[143] On note également une occurrence supplémentaire de *fix* dans laquelle *fix* signifie « make more beautiful » puisqu'il s'agit d'un cas de chirurgie réparatrice dans *GA 2x18* :

> **(240)** DEREK: "Dr. Sloan, can I help you with something?"
> JAKE: "He says he can **fix** my face. He says he can make me look like normal."
> […]
> MARK: "The point is that the kid wants his face **fixed**!"
> […]
> PAMELA: "I am trying to relax. The episodes happen when I won't relax. Do you really think you could **fix** this?"
> […]
> ALEX: "Shame he never had his face **fixed**."

HOUSE: "How do you prove something exists when you can't see it? Does God exist? Does the wind blow?"
FOREMAN: "We know because the leaves move."
[…]
CAMERON: "Glucose is holding steady at 75."
HOUSE: "**No leaves rustling. Blow harder.**"

House cherche à suggérer à ses employés que s'ils ne peuvent pas prouver qu'une tumeur existe, parce qu'ils ne peuvent pas la voir, ils devraient tenter de prouver que les symptômes découlant de cette tumeur existent. Il aurait tout aussi bien pu utiliser la métaphore du trou noir, mais il recourt à la métaphore du vent, qu'on ne voit pas directement mais dont on peut distinguer les effets. La métaphore est donc ici fondée sur la métonymie conceptuelle EFFECT-FOR-CAUSE (Kövecses [2002 : 144-145]). Elle fonctionne, en un sens, comme une parabole, puisque House utilise un phénomène connu et simple pour expliquer quelque chose de plus complexe ; elle permet à House de dispenser un enseignement, qui n'est certes pas moral ou religieux, à l'inverse de la parabole. On note tout de même des similitudes, puisque House a une fâcheuse tendance à se prendre pour Dieu et que son équipe le suit comme les apôtres suivent Jésus. On a un exemple similaire dans *House 2x16* :

(241) HOUSE: "You wake up in the morning, **your paint's peeling, your curtains are gone, and the water's boiling.** Which problem do you deal with first?"
FOREMAN: "House!"
HOUSE: "None of them! **The building's on fire**! We treat her symptoms, she dies, we find the cause, she lives. That tick is an IV drip of poison, we unhook it, she'll be fine."

Le corps est ici conceptualisé comme un bâtiment, alors que les différents organes sont conceptualisés comme la peinture ou les rideaux. L'utilisation de la métonymie conceptuelle n'est guère surprenante dans la mesure où les symptômes sont une conséquence de la maladie, qui est la cause des symptômes, et que le travail des médecins est de trouver un diagnostic à partir de symptômes. La métaphore a également une base métonymique ici (*House 2x20*) :

> **(122)** CHASE: "There appears to be some clotting, possibly around the Circle of Willis. Based on the progression of symptoms, the clot is growing. We need to cut into…"
> HOUSE: "Saying there appears to be clotting is **like saying there's a traffic jam up ahead. Is it a ten-car pileup? Or just a really slow bus in the center lane, and if it is a bus is it a thrombotic bus, or an embolic bus? I think I pushed that metaphor too far**."

L'embouteillage est un symptôme, et House suggère qu'il faut chercher la cause du symptôme. Néanmoins, il questionne lui-même l'efficacité de cette métaphore et sa pertinence : « I think I pushed that metaphor too far ». House est toujours en équilibre sur un fil : les métaphores qu'il emploie sont des métaphores vives, qu'il file, mais il est facile de basculer du côté de l'inintelligibilité. Si les trois métaphores ci-dessus sont destinées à son équipe, et ont principalement une fonction didactique dans la mesure où son objectif est de faire comprendre son raisonnement à ses confrères et ses consœurs par la métaphore filée, ce n'est pas le cas de la métaphore ci-dessous, qui découle de A TUMOR IS AN OBJECT et qui est destinée à un patient :

> **(132)** WILSON: "Can I ask why you don't want the tumors removed?"
> BOYD: "God put them there for a reason."
> HOUSE: "You think God needs **a telephone in your head to talk to you**? Isn't he everywhere? It's not **a long-distance call**." (*House 2x19*)

Le ton de House est ici résolument sarcastique et menaçant pour la face de son patient.

Enfin, on note 3 occurrences pour lesquelles la métaphore sous-jacente est THE MIND IS A MACHINE et qui permet donc de conceptualiser les traits caractéristiques des maladies mentales. Les caractéristiques projetées sont toutefois les mêmes que pour THE BODY IS A MACHINE, puisque l'esprit peut être cassé :

> **(242)** HOUSE: "Yeah. That'd certainly make your job easier. Well good news for Margo, it's not Huntington's. Bad news for us, the **psychotic break** eliminates fertility meds; which means we have no idea what's wrong with her. We give you so much, and you give so little!" (*House 2x11*)

Il peut également être réparé :

> **(243)** MRS. EPSTEIN: "He's the love of my life. And I know that you have a lot of other patients and you do a lot of other surgeries but he's all my life. Because I just, I just need your word that you treat this change in my husband's personality as

> seriously as you would a fatal cancer. Because that's the way it feels to me and my kids. We were happy. We were a happy family. It just… If you could just **fix that… Just fix it.**" (*GA 2x12*)

Et enfin, il peut être redémarré :

> **(244)** CUDDY: "It worked! There's a clinic in Germany, they've been treating chronic pain by inducing comas and letting **the mind basically reboot itself**." (*House 2x24*)

Pour conclure, les métaphores qui permettent de conceptualiser le corps humain ou une partie du corps humain comme une machine ou un objet qui est cassé et qui a besoin d'être réparé sont les plus nombreuses dans le corpus de séries médicales. Une partie d'entre elles sont des métaphores qui sont figées, ou qui font quoi qu'il en soit partie intégrante de l'idiolecte de la série. L'autre partie consiste en des métaphores vives, qui utilisent la métaphore sous-jacente A BODY IS AN OBJECT ou A DISEASE IS AN OBJECT. Ces métaphores sont presque exclusivement utilisées par Gregory House, ce qui laisse penser qu'il s'agit d'un outil de caractérisation du personnage.

Par ailleurs, les métaphores mentionnées dans cette partie ne sont, à quelques exceptions près, pas des métaphores qui ont une fonction principalement euphémique ou dysphémique, mais plutôt des métaphores qui ont une fonction essentiellement didactique ou explicative. Elles permettent à House ou aux autres médecins d'expliquer leurs propos aux téléspectateurs tout en feignant d'amener les autres personnages à un diagnostic, ou d'expliquer ce diagnostic aux autres personnages. Ces métaphores sont presque exclusivement utilisées par des médecins : elles révèlent une vision d'un monde dans lequel les médecins considèrent les patients comme des machines qu'il faut réparer, et non comme des êtres humains doués de sentiments. Il a été établi que cette métaphore était une métaphore mineure dans les corpus de conversation naturelle (Semino *et al.* [2018]). Plusieurs hypothèses nous semblent pouvoir expliquer cela. Tout d'abord, la parole est davantage donnée aux médecins dans les séries puisqu'ils en sont les personnages principaux. Les médecins ont peut-être davantage

tendance à utiliser ces métaphores que les patients – et notamment les chirurgiens, dans la mesure où ils opèrent (réparent) le corps avec des instruments chirurgicaux (outils). La plupart des études ayant été menées sur le cancer et notamment celle de Semino *et al.* [2018], il n'est pas étonnant que les métaphores soient différentes en fréquence, puisque dans le corpus, la maladie conceptualisée est souvent une maladie qui nécessite un traitement court dans la mesure où le format est généralement d'un patient par épisode, alors que le cancer est une maladie particulière qui nécessite un long traitement et un suivi médical. Un patient atteint du cancer ne peut être « redémarré ». Enfin, le corpus étudié par Semino *et al.* [2018] est un corpus d'anglais britannique, ce qui peut également expliquer certaines différences : *fix* n'est par exemple par répertorié dans l'*OED*, alors qu'il l'est dans le *Merriam-Webster Dictionary*.

3.3.2.2. **FOOD**

Les 33 occurrences sont réparties ainsi : 12 dans *Grey's Anatomy*, 21 dans *House, M.D.* Une partie des occurrences sont figées, comme par exemple AN ORGAN DONATION IS A HARVEST, où les organes sont conceptualisés comme des légumes, fruits, ou céréales prêts à être récoltés. On dénombre 5 occurrences relevant de cette métaphore conceptuelle sous-jacente dans le corpus, à l'instar de celle-ci :

> **(245)** CRISTINA: "We have a John Doe. In three hours, we have to declare him brain dead. We want to **harvest his organs**."
> BAILEY: "So why are you wasting time on this? You know how many patients we have downstairs."
> IZZIE: "If he dies and he could still live, you know, his death should mean something."
> BAILEY: "And you want **a harvest surgery**." (*GA 1x03*)

La métaphore ci-dessous est semi-figée puisqu'elle découle de la métaphore conceptuelle AN ORGAN DONATION IS A HARVEST mais que l'expression métaphorique utilisée est vive :

> **(246)** CAMERON: "Mom's kidneys were failing, she needed a transplant, they tested Kalvin, he was a match. He was also positive for HIV, mom never found a qualified donor, she dies."
> HOUSE: "Tragic tale. Undercut slightly by the rapid fire delivery and constant movement. Too much coffee this morning?"
> CHASE: "He didn't kill her. Our bodies aren't **donor farms** for our parents." (*House 2x07*)

Si les autres occurrences du corpus découlant de la métaphore conceptuelle AN ORGAN DONATION IS A HARVEST sont des orthophémismes, cette occurrence est dysphémique : Chase tient ici à signaler son dégoût et à souligner le caractère inhumain des dons d'organes, puisque les organes sont ici conceptualisés comme des denrées ; il est sous-entendu que le corps pourrait produire des organes de manière intensive pour nourrir d'autres corps et que cela pourrait être sa seule fonction.

D'autres métaphores sont figées ou semi-figées, à l'instar de celles qui découlent de la métaphore conceptuelle sous-jacente A SURGEON IS A BUTCHER ; Kövecses [2011(2) : 13][144] relève que selon la *CMT*, les corrélations suivantes sont établies entre le domaine source et le domaine cible :

> the butcher → the surgeon
> the tool used: the cleaver → the tool used: the scalpel
> the animal (carcass) → the human being
> the commodity → the patient
> the abattoir → the operating room
> the goal of severing meat → the goal of healing
> the means of butchery → the means of surgery
> the sloppiness, carelessness of the butcher → the sloppiness, carelessness of the surgeon

Certaines de ces correspondances sont clairement établies dans le discours des séries :

> **(247)** ALEX: "Surgery is the only specialty where we don't waste time getting to know the patients. **They're slabs of meat, we're butchers**." (*GA 2x01*)

[144] Voir à ce sujet l'article entier, qui applique les différentes évolutions de la *CMT* à la métaphore A SURGEON IS A BUTCHER, et qui conclut que les théories sont complémentaires plus qu'elles ne s'opposent.

***

(248) IZZIE: "I couldn't **cut off** my ovaries and breasts just because I might have cancer."
CRISTINA: "Think of it like a hand. If someone told you you'd die if you didn't **chop off** your hand you'd do it."
IZZIE: "Except when you **chop off a hand** you don't kill your sex drive, have silicon breasts, get hot flushes and lose your ability to bear children."
MEREDITH: "If it were me I wouldn't even have the test. I mean what's the point? We're all gonna die anyway right? It's the Hello Kitty bandage on my forehead. It's freaking me out."
ALEX: "I say **slice** them and **dice** them. Whatever. They're body parts." (*GA 2x08*)

***

(249) JAKE: "I do understand this… I understand this has nothing to do with plastic surgery. So, so if I'm going to be under the **knife** anyway then I…" (*GA 2x18*)

Le chirurgien est le boucher, le patient est un bout de viande, le scalpel est un couteau, etc. Dans les trois exemples du corpus, la métaphore permet plus d'insister sur le détachement et l'insensibilité dont fait preuve le chirurgien que sur son incompétence ; c'est notamment le cas dans les répliques d'Alex dans *Grey's Anatomy*. Ces métaphores ont un fort potentiel dysphémique, car les correspondances entre les caractéristiques des deux domaines sont clairement identifiables : le chirurgien et le boucher ont tous les deux un instrument tranchant qui permet de couper dans la chair et de faire jaillir le sang – qui est un fluide corporel, et qui est donc repoussant. De plus, le patient est considéré comme un animal ; il est inférieur au chirurgien dans l'échelle des êtres (voir Kövecses [2002 : 126] pour une discussion sur « *the Great Chain of Being* » et la métaphore). Enfin, le patient endormi est considéré comme un animal mort. On note deux autres occurrences dans lesquelles le patient (ou une partie du patient) est conceptualisé comme de la viande, mais dans laquelle le médecin n'est pas conceptualisé comme un boucher :

(250) HOUSE: "Well, obviously not that mild. This keeps up and his hand will **literally be dead meat**. His hand is connected to his arm, his arm is connected to… I'm not sure, but I bet it's important." (*House 2x03*)

***

(251) DONALD: "She never wanted to be kept alive on a ventilator."

HOUSE: "She's not, she's dead! She's not in pain, she's not suffering. It's just her... **Meat** we're dealing with here." (*House 2x14*)

Dans ces occurrences, *meat* est dysphémique car il permet de conceptualiser la chair humaine comme de la chair animale, et donc, par extension, les humains comme des animaux ; en effet, on parle plus volontiers de *flesh* pour désigner la chair humaine. *Meat* permet d'insister sur le fait que le patient est mort (ou qu'un de ses membres est « mort » car il n'est plus irrigué), et *dead meat* est donc une sorte de pléonasme qui renforce la nature dysphémique. Ces métaphores relèvent davantage du domaine DEATH que du domaine DISEASE.

Le patient peut également être conceptualisé comme un légume, qui se situe en dessous de l'animal dans *the Great Chain of Being* (*GA 2x09*) :

(252) OLIVIA: "Holden McKee brought in from Mayfield Nursing Home."
BAILEY: "Mayfield? **He's in the garden**?"
MEREDITH: "**Garden**?"
BAILEY: "**Vegetable**."
OLIVIA: "Yeah, his chart says he fell into a persistent vegetative state 16 years ago."
[…]
MEREDITH: "Okay it's just me and you. I'd give anything for your kind of serenity. Great. Now I'm jealous of **vegetables**. You just look so peaceful."

Vegetable est une métaphore figée qui est considérée comme « *informal, sometimes offensive* » par le *Merriam-Webster Dictionary*. Ce n'est pas le cas de *in the garden* qui est une métaphore semi-figée issue de A PATIENT WHO REQUIRES SUPPORTIVE MEASURES TO SURVIVE IS A VEGETABLE. Cette métaphore est répertoriée dans l'*Urban Dictionary* comme un terme de *medical slang*, ainsi que dans un glossaire de *medical slang*[145]. Cette occurrence est humoristique pour le téléspectateur, qui est à distance et donc non menacé par le potentiel dysphémique. Par ailleurs, elle permet également de construire l'idiolecte des médecins titulaires de la série : Meredith est une jeune interne qui est arrivée dans le

[145] http://messybeast.com/dragonqueen/medical-acronyms.htm. [Dernier accès : 7 août 2018].

service de chirurgie moins d'un an auparavant, et la mise en place de ce *slang* montre qu'elle a encore beaucoup à apprendre.

On note un emploi métaphorique différent de *vegetable* dans *House 2x14* :

> **(91)** FOREMAN: "Maybe we should just biopsy it."
> HOUSE: "**She's a fridge** with the power out. We start poking around inside, the **vegetable goes bad**. No offence."

Ici, la métaphore repose sur plusieurs associations : ORGANS ARE VEGETABLES et THE HUMAN BODY IS A FRIDGE / A MACHINE ; de plus, elle repose sur l'image-schéma CONTAINER (le corps *contient* les organes), et utilise des caractéristiques du domaine WASTE dans la mesure où les organes sont conceptualisés comme risquant de pourrir. Cette métaphore n'est pas figée, et House est conscient du potentiel dysphémique de son énoncé puisqu'il feint de s'excuser en ajoutant « no offence » à l'attention du mari de la patiente, qui est dans la chambre lors de cette discussion.

Les organes et le corps étant conceptualisés comme de la nourriture, ils peuvent être mangés :

> **(253)** CUDDY: "Your hand is dying. The bacteria are **eating** it. When **they run out of food** there, they go somewhere else."
> ALFREDO: "If you cut off my hand, I'll be cured?"
> CUDDY: "Unfortunately, no. We still have to find the disease that's making you sick to begin with. But you won't die of gangrene while we're looking." (*House 2x03*)

***

> **(254)** SYNDEY: "It's necrotizing fasciitis."
> ALEX: "The **flesh-eating bacteria**?" (*GA 2x15*)

Les bactéries peuvent être cet ennemi qui attaque le corps pour le dévorer. C'est le cas d'un streptocoque que l'on appelle communément – et à tort – « bactérie mangeuse de chair », et qui entraîne chez les patients une fasciite nécrosante. Cette bactérie ne mange pas la chair, mais libère une toxine qui cause une nécrose des tissus, qui peut ressembler, au début, à une éruption cutanée :

> **(255)** HOUSE: "Tell him his life hangs in the balance. Tell him the rash **is flesh-eating and the next course in the menu is his frank and beans**." (*House 2x05*)

Cette pathologie est extrêmement rare mais est souvent représentée dans les séries télévisées car sa progression rapide conduit généralement à une amputation ou à la mort du patient – d'où la présence de la métaphore *his life hangs in the balance*, ce qui permet de donner une dimension dramatique à l'intrigue. Si *flesh-eating* est figée, ce n'est pas le cas de *the next course in the menu is his frank and beans* – qui réfèrent ici aux organes génitaux du patient ; cet énoncé est potentiellement offensant pour le patient puisque le médecin parle avec désinvolture et légèreté d'un sujet extrêmement grave, et demande à ses confrères de volontairement menacer la face du patient pour l'effrayer et le pousser à accepter une amputation. En revanche, pour le téléspectateur, l'énoncé est amusant, d'autant plus qu'il sait que le patient est (presque) toujours sauvé par le génie de Gregory House à la fin de l'épisode.

House utilise constamment des métaphores semi-figées, ce qui est humoristique ; les bactéries ne mangent pas simplement la chair, elles la dévorent :

> **(256)** FOREMAN: "Could be amphetamines."
> HOUSE: "Or a bacteria **lunching** on his heart; or cardiomyopathy or some other very bad thing. He needs an EKG." (*House 2x12*)

ou elles festoient :

> **(257)** HOUSE: "Everything. Bacteria, toxins, fungus, anything that likes to **feast** on brain." (*House 2x20*)

Ces deux métaphores ne reposent pas uniquement sur la métaphore THE BODY IS FOOD, mais également sur A BACTERIA IS A PERSON : des êtres vivants autres que les êtres humains se nourrissent, mais les notions de « déjeuner » et de « festin » sont propres à la culture humaine. La dernière occurrence montre également que les bactéries ne sont pas les seules à se nourrir du corps humain, puisque les toxines et les champignons ont également ce privilège. Enfin, on note trois occurrences dans lesquelles c'est une partie du corps qui se retourne contre le reste et qui s'en nourrit. Il peut s'agir du cerveau :

(258) HOUSE: "Foreman was perfectly healthy before he got this infection. Our cop wasn't, he had Legionnaire's Disease. Our cop **didn't turn into brain food** until we cured the legionella. Legionella slowed down the disease." (*House 2x20*)

d'un vaisseau qui monopolise toute la nourriture donnée aux organes – à savoir le sang :

(259) BAILEY: "My God. It's as thick as a thumb. You ever seen a vessel this size?"
BURKE: "No. **This thing is just feeding on all her blood**." (*GA 1x06*)

ou encore d'anticorps qui « mangent » le corps au lieu de « manger » les agents pathogènes :

(260) WILSON: "Who may or may not have had Kawasaki's. This kid on the other hand, he makes antibodies that are **eating** the inside of his arteries, choking off blood to his major organs one by one. First the GI tract, then the kidneys, then the brain, now the lungs." (*House 2x17*)

Certaines occurrences permettent d'établir des correspondances entre des types d'aliments et des organes, pour insister sur certaines caractéristiques :

(261) CHASE: "CT shows **her lungs are Swiss cheese**. Ventilator's helping, but at this point, her time is basically up." (*House 2x23*)

La caractéristique qui est ici projetée du domaine source sur le domaine cible est la présence de trous ; dans le cas ci-dessous, il est suggéré que le cerveau est réduit en bouillie et donc incapable de fonctionner :

(262) HOUSE: "Ok, let's wait for you to run titers on 4000 viruses while this kid's brain turns to **mush**." (*House 1x02*)

Il n'est bien évidemment pas littéralement réduit en bouillie, mais simplement incapable de fonctionner. D'autres métaphores – plus vives – se concentrent sur le mode de cuisson des aliments :

(263) FOREMAN: "Well, a tuberculoma doesn't give you a temperature of 105."
CHASE: "Then it's a tuberculoma and something else."
WILSON: "The something else is gonna **melt** her brain."
HOUSE: "**Poach**. Better metaphor." (*House 1x10*)

Poach est ici probablement préféré par House, même si la métaphore n'est pas figée, en raison du fait que le cerveau baigne dans le liquide cérébro-spinal. L'intention de House est clairement humoristique ; *melt* est employé dans une visée hyperbolique ici puisque

le cerveau ne va pas passer de l'état solide à l'état liquide, même si le patient a une forte fièvre, et House feint de ne pas comprendre cela. Enfin, on note deux occurrences qui sont particulièrement dysphémiques de par les associations qui sont créées :

> **(264)** JOHN: "What are the side effects?"
> FOREMAN: "Well, your lungs are kind of **chewed up** from the pneumonia. Good chance there'll be an effusion." (*House 1x10*)

***

> **(265)** HOUSE: "If you happen to find any purple papules, do me a favor and **grab a slice**. I want to check for Erdheim-Chester." (*House 2x17*)

Les parties du corps humains sont ici conceptualisées comme des aliments qui ont été ou qui vont être consommés par des êtres humains, ce qui suggère des liens avec le cannibalisme, qui est un tabou social. Néanmoins, la seconde occurrence paraît tellement incongrue que cela en devient humoristique.

Finalement, on note deux occurrences qui n'utilisent pas le domaine FOOD mais le domaine DRINKS ; la métaphore conceptuelle sous-jacente est plus particulièrement DRUGS ARE ALCOHOLIC DRINKS :

> **(266)** CAMERON: "Her white count is normal."
> HOUSE: "Normal is not normal. She's been on steroids, transplant team gave her a **cocktail** of immuno-suppressants, she hasn't slept in over a week. Her white count should be in the tank." (*House 2x18*)

***

> **(267)** ANESTHESIOLOGIST: "I'm gonna push the **joy juice**." (*GA 2x08*)

Ces exemples sont très différents des métaphores précédentes. Tout d'abord, ce n'est pas le corps qui est considéré comme de la nourriture, mais un produit qui est injecté dans le corps et qui est conceptualisé comme de l'alcool, probablement à cause des effets similaires que cela peut produire sur le corps, notamment dans le cas d'opiacés. De plus, ces métaphores sont plutôt euphémiques car elles permettent de se concentrer sur les effets secondaires de l'injection de médicaments – qui peuvent être assez plaisants –, et non sur la raison qui nécessite leur injection. Nous avons toutefois décidé de les traiter

ici car ce sont des cas isolés, et que les domaines FOOD et DRINKS partagent de nombreuses caractéristiques, notamment la notion de plaisir.

Pour conclure, la conceptualisation du corps humain par de la nourriture dans le cas de la maladie est très différente de la conceptualisation du corps humain par de la nourriture dans le cas du sexe. En effet, dans les métaphores du sexe, le partenaire était généralement conceptualisé comme appétissant, et l'expérience était plaisante pour au moins l'un des partenaires. En revanche, les métaphores avaient également un fort potentiel dysphémique. Ici, le corps humain est aussi déshumanisé lorsqu'il est conceptualisé comme un légume ou de la viande ; ces métaphores peuvent également dénoter une certaine violence, notamment lorsque le chirurgien est conceptualisé comme le boucher qui découpe la viande, ou les bactéries comme des prédateurs ou des humains qui se nourrissent de chair humaine. Le corps humain n'est, de toute manière, jamais conceptualisé comme étant appétissant, et il est parfois même assimilé à de la nourriture avariée. Une partie de ces métaphores ne sont pas figées, mais ce n'est pas le cas de l'intégralité des occurrences. Notons que ce domaine source n'est, à notre connaissance, pas mentionné par les recherches menées sur les métaphores de la maladie. Par ailleurs, les métaphores traitées ici ne sont pour la plupart pas filées, ce qui est bien plus souvent le cas pour les domaines sources autres que FOOD. Elles sont peut-être employées dans une intention dysphémique ou pour permettre au téléspectateur – qui n'est pas spécialiste – de comprendre et de visualiser la maladie dans des termes qu'il peut comprendre, contrairement aux termes médicaux.

3.3.2.3. **WAR / VIOLENCE / DANGER**

Il y a dans le corpus 29 occurrences qui sont issues des domaines conceptuels WAR, VIOLENCE, ou DANGER. On en trouve 22 dans *House, M.D.*, et 7 dans *Grey's Anatomy*. Les

3 derniers exemples empruntent des caractéristiques au domaine HORROR MOVIES : nous y reviendrons ultérieurement. Les occurrences de *Grey's Anatomy* sont toutes assez similaires entre elles et différentes de celles trouvées dans *House, M.D.* Il s'agit de métaphores qui ne sont pas filées, et qui sont figées, à l'instar de *fight*[146] et de ses dérivés, qui sont présents dans 5 occurrences sur 7 :

> **(268)** ADDISON: "Derek… Look, she's a **fighter**." (*GA 2x03*)
>
> ***
>
> **(269)** IZZIE: "Take your chances, get cancer and **fight like hell to survive**." (*GA 2x08*)
>
> ***
>
> **(270)** DEREK: "I understand that you're tired of settling, so don't. **Fight. Fight for your life.** Fight for your marriage. Let me operate. And make a decision right now that you'll never settle again." (*GA 2x20*)

Il n'y a qu'une occurrence similaire dans *House, M.D.*, les autres étant toutes filées :

> **(271)** CAMERON: "His white blood cell count is down, which means his body can't **fight off** infections." (*House 1x03*)

On note néanmoins que dans *Grey's Anatomy*, c'est toujours le patient qui se bat contre la maladie, alors que dans *House M.D.*, c'est le corps qui se bat – y compris dans les exemples qui contiennent *fight* mais qui sont des métaphores filées, plus complexes, que nous traiterons ultérieurement ; on a donc une déshumanisation du patient dans *House, M.D.*, ce qui n'est guère étonnant puisque Gregory House refuse même de rencontrer ses patients pour poser ses diagnostics. De plus, il nous semble que ces métaphores sont également liées au domaine cible DEATH, puisque le patient est conceptualisé comme se battant contre une maladie pour ne pas mourir.

On relève également dans *Grey's Anatomy* une occurrence dans laquelle la tumeur est qualifiée de *aggressive* et une dans laquelle le patient est une bombe à retardement :

[146] *Fight* est lexicalisé dans ce sens dans le *Merriam-Webster Dictionary* ; il n'apparaît néanmoins qu'en tant que verbe transitif dans ce sens (« fight cancer »). Dans les occurrences que nous avons relevées, les emplois intransitifs sont également acceptés.

(272) ALEX: "I have twenty says Burke's guy went down. Dude's a **walking time bomb**." (*GA 2x21*)

et une occurrence similaire dans *House, M.D.* :

(273) CHASE: "Tremors in the muscle fiber."
CAMERON: "That's not peristalsis. That's abdominal epilepsy."
FOREMAN: "Means there's some sort of neurological problem."
HOUSE: "**A time bomb in his brain**. I forget, who said it was nothing?" (*House 1x22*)

Dans les deux cas, le patient ou quelque chose dans le patient (ici, un anévrisme) représente un danger immédiat et mortel pour lui-même ; le médecin – et plus spécifiquement, le chirurgien – est conceptualisé comme le démineur qui peut annihiler ce danger.

Dans *House, M.D.*, si les métaphores figées sont moins fréquentes, on note tout de même plusieurs occurrences de *attack* :

(274) CAMERON: "He has primary amoebic meningo-encephalitis. It's a parasite that goes through the nose and migrates into the brain, where it feeds on brain cells. The legionella **attacked** the parasite, that's why the disease slowed down." (*House 2x21*)

***

(275) ROWAN: "What if his body worked so hard **attacking** the anthrax that it started **attacking** itself?" (*House 1x13*)

Dans les deux exemples susmentionnés, les attaquants sont tour à tour la maladie ou le corps humain, et les défenseurs un parasite, une toxine, ou le corps humain. On a donc différents types de conceptualisations dans les métaphores qui découlent du domaine conceptuel VIOLENCE : un agent extérieur est plus susceptible d'être conceptualisé comme attaquant le corps, mais le corps peut également attaquer. Nous avons répertorié tous les agents utilisés pour la conceptualisation dans le corpus : les attaquants sont des tumeurs, l'anthrax (donc une toxine), le corps, des médicaments, des drogues, un caillot, ou une infection ; les contre-attaquants sont le système immunitaire, le patient, le corps, les organes, les anticorps, les médicaments, ou les médecins.

Semino *et al.* [2018] concluent que les métaphores issues des domaines VIOLENCE et WAR sont les plus nombreuses dans leur corpus, ce qui n'est pas le cas ici. Cela peut tout d'abord s'expliquer très simplement par le fait que leur étude a été conduite sur un corpus d'anglais britannique, mais aussi par le fait que les métaphores qu'ils étudient sont uniquement relatives au cancer, une maladie souvent très longue, qui nécessite un combat, et que la parole des patients est plus représentée dans leur corpus. Enfin, cela s'explique par le fait que le dialogue des séries télévisées est une représentation d'interactions, et ne recourt donc pas toujours aux mêmes métaphores que la conversation naturelle dans les mêmes proportions, car les fonctions de ces métaphores peuvent être différentes. La plupart des métaphores relatives à WAR ou VIOLENCE trouvées dans *House, M.D.* sont des métaphores filées, qui reposent certes sur une métaphore conceptuelle, mais qui sont linguistiquement vives :

> **(140)** HOUSE: "**The tumor is Afghanistan, the clot is Buffalo**[147]. Does that need more explanation? **Ok the tumor is Al Qaeda. Big bad guy with brains. We went in and wiped it out but it had already sent out a splinter cell; a small team of low level terrorists quietly living in some suburb of Buffalo, waiting to kill us all**."
> FOREMAN: "Whoa, whoa, you're trying to say that the tumor threw a clot before we removed it."
> HOUSE: "It was an excellent metaphor, angio her brain for this clot **before it straps on an explosive vest.**" (*House 2x02*)

Cette métaphore filée dépend du domaine conceptuel VIOLENCE mais repose sur d'autres correspondances que celles précédemment citées. L'attaquant n'est pas simplement personnifié, mais est conceptualisé comme un groupe de terroristes d'Al-Qaïda, pour insister sur la discrétion et la dangerosité du caillot. Cette métaphore repose sur le fonds de connaissances communes à tous les Américains : les événements de Buffalo ont pris place relativement peu de temps avant la diffusion de cet épisode, puisque les six hommes ont été condamnés fin 2003 et que l'épisode a été diffusé en septembre 2005.

[147] Buffalo est une ville de l'état de New York où une cellule terroriste a été démantelée en 2002. Six hommes ont été condamnés pour avoir fourni un soutien logistique à Al-Qaïda.

De plus, la guerre en Afghanistan, déclarée par les États-Unis à la suite des attentats terroristes du 11 septembre 2001, était toujours en cours puisqu'elle ne s'est terminée qu'en 2014. Cette conceptualisation ne permet pas l'euphémisation puisque les attentats terroristes et la guerre en Afghanistan sont des sujets tabous aux États-Unis, de nombreux Américains ayant perdu des proches dans l'un ou l'autre combat. Cette métaphore permet donc la caractérisation du personnage de House : il utilise en effet très fréquemment de longues métaphores filées, qui recourent à des correspondances complexes, et dans lesquelles les lexies ne sont pas figées ; ici, on ne relève aucune métaphore figée qui permette de conceptualiser la maladie comme un combat (*fight, attack,* etc.). Le personnage semble d'ailleurs tout à fait conscient de sa propension à utiliser ces métaphores puisqu'il conclut en s'auto-congratulant (« It was an excellent metaphor ») et a rarement pour intention de créer un euphémisme. Ces métaphores lui permettent de projeter de nouvelles caractéristiques sur le domaine cible. Considérons l'exemple ci-dessous :

> **(276)** CHASE: "Tox screen was clean."
> HOUSE: "Yeah, but you know how much crap he's got in his system from dealing with those burns, **the guy could have the Spanish Armada floating through his bloodstream and we wouldn't know about it. Until they started firing cannons.**" (*House 2x12*)

Les drogues qui causent potentiellement l'état du patient sont ici conceptualisées comme l'Invincible Armada. L'association repose sur *stream*, et sur le fait que la flotte se déplace sur la mer et soit portée par le courant (*stream*), tout comme les toxines se déplacent dans le système sanguin (*bloodstream*). Cette métaphore permet d'insister sur la présence élevée de drogues dans le système sanguin par association avec les 130 navires qui constituaient l'Invincible Armada.

Nous n'avons pas encore évoqué le rôle du médecin dans cette guerre contre la maladie ; il est moins souvent présent explicitement dans les métaphores linguistiques

car le champ de bataille est le corps du patient, et que le médecin est en retrait du champ de bataille. Il est conceptualisé comme le général qui donne les ordres et orchestre la défense. C'est le constat auquel arrivent Semino *et al.* [2018 : 113] :

> Professionals […] tend to use Violence metaphors in ways that present themselves as leading or commanding their patients as a military commander […]. The professional may even position themselves as the primary 'fighter' – entering combat on behalf of others in a vulnerable position, that is, the patients and carers, whose role is thereby grounded […].

Ils affirment que cela peut contribuer à minimiser le rôle du patient dans le combat contre la maladie. Ils relèvent notamment une occurrence dans laquelle le médecin se considère comme le général qui mène les troupes, et qui est assez similaire à cette occurrence issue de *House 2x18* :

> **(85)** CAMERON: "We ran blood tests for ovarian, lung, and lymphomas."
> WILSON: "Not going to tell you much. Her blood was thick after she was given immuno-suppressants. They **fight** rejection, they also mess up our ability to get any clear readings."
> HOUSE: "**Great battles kick up a lot of dirt. Obscure the battlefields so the generals can't see what's going on.**"
> WILSON: "**So what are your orders, General House?**"
> HOUSE: "**Sound the retreat.**"

Ici, House file la métaphore à partir d'une métaphore figée employée par Cameron, *fight*. Wilson répond de manière sarcastique à la réplique de House dans laquelle House conceptualise le corps comme un champ de bataille et les médecins comme les généraux. Son sarcasme suggère qu'il désapprouve la propension qu'a son ami à se prendre pour Dieu, mais House ne fait pas grand cas de cela et continue de filer la métaphore, en utilisant *sound the retreat* pour ordonner à ses subordonnés d'arrêter les traitements momentanément. Notons que les patients sont bien souvent conceptualisés comme les soldats qui exécutent les ordres des médecins :

> **(277)** GRACE: "We both know the only reason I'm talking lucidly now is because I did not take my full dose this morning. You've done your best. And **I have been a good soldier**; it's time we accept it's over." (*House 2x19*)

Les médecins ne sont toutefois pas les seuls à pouvoir être conceptualisés comme les commandants lors d'une bataille :

> **(278)** HOUSE: "Exactly like the cop and exactly like Foreman. And what if the patient was then exposed to a second infection, like legionella? The body would recognize that infection, increase the white count, **send in the troops to start fighting, and the initial infection would get caught in the crossfire**. So the question becomes, what type of bacterial infection affects humans and not rats, and the human body would be unlikely to recognize." (*House 2x21*)

Ici, c'est le corps qui est conceptualisé comme donnant les ordres au système immunitaire de contre-attaquer. La bataille contre la maladie est donc un travail mené conjointement par le corps, qui déclenche les réponses immunitaires, et le médecin, qui est à la tête d'une armée de médecins et qui envoie des traitements sur le champ de bataille. Néanmoins, le médecin peut également échouer dans son rôle et passer à l'ennemi :

> **(279)** CAMERON: "We've basically been **torturing** this girl for the last eight hours."(*House 2x18*)

La plupart des métaphores qui utilisent le domaine WAR / VIOLENCE pour conceptualiser la maladie reposent également sur une personnification. L'agent pathogène qui attaque le corps est donc conceptualisé comme un humain puisque la guerre est le propre de l'homme. Néanmoins, cette personnification est plus ou moins clairement définie en fonction des occurrences. Dans les premières occurrences que nous avons mentionnées dans cette sous-partie, les agents pathogènes, médicaments ou défenses immunitaires sont les sujets de verbes comme *attack* ou les compléments de verbes comme *fight*, ce qui implique une personnalisation sous-jacente. Dans les deux exemples ci-dessous, la personnalisation est plus élaborée :

> **(280)** HOUSE: "Yeah, that's where the trouble starts. The antibiotics **hit** the nerve strands, they **kill** the leprosy bacteria. The **corpses get tossed into** the system. And as fascinating as our bodies are, they're also **stupid**. They produce antibodies to **beat** dead bacteria. And these aren't the **polite** antibodies, they're **the ones that won't sit still; kick during naptimes**. They **attack** his neural and fat cells, cause some inflammation and all the rest of his symptoms." (*House 1x13*)

***

(281) HOUSE: "His new HIV meds **kicked his system out of a sound sleep**. **It wakes up hungry, cranky, spoiling for a fight**. When it doesn't find an active infection, starts **attacking the harmless remnants** of old infections. Immune reconstitution syndrome." (*House 2x07*)

Dans le premier exemple, les antibiotiques sont tout d'abord conceptualisés comme des criminels qui tuent les bactéries et se débarrassent des corps. Puis le corps est ensuite conceptualisé comme une femme qui donne naissance à des anticorps, qui sont conceptualisés comme des enfants mal-élevés, qui ne font pas ce qu'ils sont censés faire, c'est-à-dire attaquer les bactéries, comme celles-ci sont déjà mortes. Dans la deuxième occurrence, le système immunitaire est peut-être même davantage conceptualisé comme un prédateur que l'on réveille et qui est prêt à se battre et à chasser. House explique son diagnostic par une longue métaphore avant de le poser dans des termes scientifiques : « Immune reconstitution syndrome ». On relève également une occurrence dans laquelle les infections sont conceptualisées comme un peuple étranger qui envahit le territoire – le corps :

(101) FOREMAN: "If I'm right and it's a viral infection, one of two things always happens: patient dies or the patient's immune system **fights off the invader**. What's with her?" (*House 1x03*)

Enfin, on relève 3 occurrences qui ne sont pas reliées au domaine VIOLENCE et à celui de la guerre en tant que tel, mais plutôt au domaine des films d'horreur et d'épouvante. Il y a 2 occurrences dans lesquelles les médecins sont conceptualisés comme des tueurs en série (qui sont principalement représentés dans les films d'horreur, mais qui appartiennent plus généralement au domaine VIOLENCE) :

(282) HOUSE: "Patient made the right choice. Tell a surgeon it's okay to cut a leg off and he's going to spend the night polishing his good **hacksaw**." (*House 1x21*)

***

(283) CHASE: "You want us to make her sicker?"
HOUSE: "Yes. I want to stress her body. Specifically her brain. Keep her awake."
CAMERON: "But probably even with the few minutes of sleep she does have, its **torture**."

HOUSE: "**So is cutting people with knives**. But you can totally get away with that if you have a doctor coat on." (*House 2x17*)

Ces occurrences ne sont pas sans rappeler les occurrences de A SURGEON IS A BUTCHER, sauf que sous le couteau ne se trouve pas un animal mais un être humain ; ces projections métaphoriques permettent d'insister sur des caractéristiques identiques. La dernière occurrence conceptualise la maladie comme un monstre :

(284) CAMERON: "We've got rectal bleeding."
HOUSE: "What, all of you? **So the monster is peeking out from under the bed**. Which either means she has a clotting disorder, or she has a tumor in her colon." (*House 2x17*)

Cette métaphore permet d'insister sur le fait qu'une maladie est effrayante et dangereuse, mais elle conceptualise également ceux qui ont peur de la maladie comme des enfants qui sont effrayés par la maladie sans raison, ce qui la banalise.

Ainsi, dans le corpus, les métaphores issues du domaine WAR ne sont pas uniquement utilisées pour souligner la violence d'une maladie pour le corps ; elles permettent d'établir de nombreuses correspondances, et ainsi d'expliquer au téléspectateur des concepts médicaux complexes. Elles participent par ailleurs de la caractérisation des personnages : les personnages secondaires tendent à davantage utiliser des métaphores figées, alors que House se démarque de par son recours à des métaphores moins figées et filées, ce qui vise à démontrer sa supériorité intellectuelle par rapport aux personnages, mais ce qui révèle aussi son pédantisme.

3.3.2.4. **Personnification**

20 occurrences de personnification seront traitées dans cette sous-partie. D'autres occurrences classées ailleurs sont des cas de personnification, mais il nous semble qu'il ne s'agissait pas de la conceptualisation principale. Toutes les métaphores relevées sont issues de *House, M.D.* On relève plusieurs types d'occurrences. Une partie

d'entre elles permet simplement d'attribuer des caractéristiques humaines à une toxine, une tumeur, ou une infection sans qu'un autre domaine ne soit utilisé ; par conséquent, ces métaphores sont uniquement ontologiques, à l'instar de celle-ci :

> **(129)** FOREMAN: "A tumor **sitting** directly on top of the brain stem? That three ER doctors, two neurologists, and a radiologist missed?" (*House 1x07*)

La tumeur est simplement conceptualisée comme une personne assise ; cela ne crée pas une interprétation euphémique ou dysphémique. Les maladies, tumeurs ou toxines peuvent également acquérir de nombreux autres attributs humains, comme avoir un emploi :

> **(285)** HOUSE: "Whatever this toxin is, **it's doing its job** and fast. How long do we have until the next round of test results?" (*House 1x15*)

ou encore aller nager :

> **(286)** HOUSE: "His blood work indicates mild DIC. What if it's mild in the way **you get out of the ocean, the water clinging to your body makes the sea level drop**. It's technically true, but completely irrelevant."
> FOREMAN: "Well, the lack of DIC would explain everything if there were also a lack of anything to explain."
> HOUSE: "Endocarditis. His heart's infected."
> […]
> HOUSE: "Little bacteria cauliflowers clinging to his bowels. Except sometimes **they can't hold on**. **They go swimming in his bloodstream**. Thursday, one breaks off, goes to his right hand. Black fingers, gangrene." (*House 2x03*)

L'utilisation de *bloodstream* dans cette métaphore n'est pas sans rappeler la métaphore de l'Invincible Armada ; l'état liquide du sang permet en effet la métaphore de la nage, tout comme il a permis la métaphore des navires. Certaines métaphores ayant recours à la personnification sont néanmoins bien plus élaborées que d'autres. Dans l'occurrence ci-dessous extraite de *House 2x09*[148], les hématomes sont conceptualisés comme des

[148] Ce monologue constitue le diagnostic posé par House à la fin de l'épisode. Comme dans la majorité des épisodes, il est accompagné à l'écran d'une représentation en 3D réaliste de ce qui se passe à l'intérieur du corps. Si l'on considère la définition donnée par Forceville et Urios-Aparisi [2009 : 23] de la métaphore multimodale, cet exemple peut être considéré comme une occurrence de métaphore multimodale :

maisons, et les bactéries comme des êtres humains qui habitent cette maison ; la métaphore repose donc également sur l'image-schéma CONTAINER :

> **(287)** HOUSE: "Hold my finger. Grapey. You have a bacterium. It's on all of us, but the bruises you gave yourself with the Cushing's made it **a lovely home**. **Bacteria moved in, parked their cars on the lawn, there goes the neighborhood. And by neighborhood, I mean your internal organs.** So, should we put her on the Augmentin, boss, or do you think she infected herself with grapes? I love the smell of pus in the morning. Smells like… victory."

De même, l'occurrence ci-dessous repose sur l'image-schéma CONTAINER, dans laquelle la tumeur est à l'intérieur du corps et en sort pour aller dans un autre CONTAINER, un bar, comme un être humain le ferait :

> **(288)** BERGEN: "All right, done. Close her up. **That tumor didn't just walk itself into a bar and order up a double shot of ethanol.** Someone shrunk it down." (*House 1x06*)

L'incongruité de l'association et l'emploi du nom scientifique de l'alcool, *ethanol*, participent du recours au sarcasme de la part de Bergen (dans l'épisode, House a en effet injecté de l'éthanol dans la tumeur située dans le foie du patient afin de la faire grossir, le tout pour que Bergen, l'un des chirurgiens de l'hôpital, accepte de l'opérer ; Bergen n'apprécie que moyennement la manœuvre). Par ailleurs, cette occurrence ne saurait être considérée comme une métaphore si l'on suit les définitions traditionnelles,

---

> This is no obstacle for postulating that there are different modes and that these include, at least, the following: (1) pictorial signs; (2) written signs; (3) spoken signs; (4) gestures; (5) sounds; (6) music (7) smells; (8) tastes; (9) touch.
>
> We can now provisionally define monomodal metaphors as metaphors whose target and source are exclusively or predominantly rendered in one mode.

Notons toutefois que seul le domaine cible est représenté visuellement, et que la métaphore est donc essentiellement linguistique puisque le domaine source et le domaine cible sont présents linguistiquement, et que la représentation visuelle n'est pas nécessaire à la compréhension. Un procédé similaire est également présent dans cette occurrence que nous avons déjà mentionnée (*House 1x13*) :

> **(289)** HOUSE: "Yeah, that's where the trouble starts. The antibiotics **hit** the nerve strands, they **kill** the leprosy bacteria. The **corpses get tossed into** the system. And as fascinating as our bodies are, they're also stupid. They produce antibodies to **beat** dead bacteria. And these aren't the polite antibodies, they're **the ones that won't sit still; kick during naptimes**. They **attack** his neural and fat cells, cause some inflammation and all the rest of his symptoms."

c'est-à-dire si l'on considère la métaphore comme un énoncé qui ne peut être interprété littéralement. La relation prédicative < a tumor – walk itself into a bar and order up a double shot of ethanol > est certes niée, mais elle a besoin d'être posée avant d'être niée. Il nous semble donc que cette occurrence est bien une métaphore dans la mesure où la conceptualisation A TUMOR IS A PERSON est sous-jacente.

La personnification donne donc lieu à des conceptualisations variées car elle permet d'attribuer différentes caractéristiques humaines à une maladie et qu'elle peut être couplée à une métaphore structurelle pour créer une conceptualisation plus complexe. C'est notamment le cas de plusieurs occurrences dans *House, M.D.* dans lesquelles les différentes possibilités de diagnostic sont considérées comme des suspects. Cette métaphore structure toute la série, et est posée dès le premier épisode de la série :

> **(290)** HOUSE: "Are you in first year of medical school? No. First of all, there's nothing on the CAT scan. Second of all, if this is a horse then the kindly family doctor in Trenton makes the obvious diagnosis and it never gets near this office. Differential diagnosis, people: if it's not a tumor what are the **suspects**? Why couldn't she talk?"
> […]
> HOUSE: "There's never any **proof**. Five different doctors come up with five different diagnoses based on the same **evidence**."
> […]
> HOUSE: "Patients always want **proof**, we're not making cars here, we don't give guarantees."

House et son équipe doivent donc s'appuyer sur une série de symptômes, qui sont autant de preuves de la culpabilité d'un suspect en particulier, pour poser le bon diagnostic, c'est-à-dire arrêter le coupable :

> **(291)** HOUSE: Cancel the thumb screws, I've got our **culprit**. (*House 1x15*)

Cette métaphore n'a pas une fonction X-phémique : elle permet simplement aux médecins de visualiser les tâches qui leur incombent en tant que diagnosticiens et de conceptualiser la maladie comme un coupable qui pourrait tuer leur patient. Cette

métaphore fait donc partie de l'idiolecte de la série et permet à nouveau une caractérisation du personnage de House ; sa présence n'est que peu surprenante dans la mesure où le créateur de la série, David Shore, a affirmé que le personnage de House était en grande partie inspiré de Sherlock Holmes. Cette métaphore de base – A DISEASE IS A SUSPECT / CULPRIT – donne naissance à de nombreuses métaphores linguistiques, qui sont, à nouveau, toujours filées par House. Considérons cet exemple issu de *House 1x22* :

> **(292)** CHASE: "He said he went to Paris and the PET confirms it, so what?"
> HOUSE: "They didn't go. They didn't go to Paris, and yet Mark's brain apparently thinks that he really did spend 40 francs on a tour of the Bastille. So we have an intermittent syndrome that presents with abdominal pain, polyneuropathy, paranoia and delusions. Now, here's the thing about Acute Intermittent Porphyria. **It'll jump you in a dark alley, beat the crap out of you, leave you bleeding. But it wears gloves, so no fingerprints. Doesn't show up in blood tests, urine tests, nothing. Unless you catch it red handed in the middle of an attack**."

La maladie qui semble ici être coupable est conceptualisée comme une personne particulièrement violente et sournoise. Cette métaphore a donc des caractéristiques communes avec les métaphores issues des domaines VIOLENCE / WAR, mais est différente des occurrences que nous avons traitées précédemment puisque nous n'avons pas ici plusieurs partis qui attaquent et contre-attaquent constamment, mais uniquement un suspect qui a attaqué et qui se cache pendant qu'il est recherché par les forces de l'ordre – les médecins, qui eux n'attaquent pas. Cette maladie provoque des symptômes et laisse donc des indices mais rien qui ne permette de l'identifier formellement – d'où la métaphore des empreintes digitales. Cette métaphore des empreintes digitales est également utilisée dans *House 2x11* :

> **(293)** HOUSE: "No, she surgically **removed her fingerprints** to cover up her pathetic lie."

Les maladies ne sont cependant pas toujours conceptualisées comme des suspects ayant commis un meurtre ou une agression ; il peut s'agir d'un cambriolage, ce qui montre que House est avant tout intéressé par l'enquête plus que par les patients,

puisque ceux-ci sont ici complètement déshumanisés comme ils ne font pas partie de l'équation (*House 2x11*) :

> **(294)** HOUSE: "Foreman. Need your help here. **You want to pull a bank job. Would you go it alone? If you're gonna rob a home, sure. It's a one or two man crew. But a bank. Lookout. Getaway driver**."
> **(295)** FOREMAN: "I'm not saying anything until the metaphor plays itself out."
> HOUSE: "So here's the **caper**. Fertility meds **create a distraction**. Mommy had 3 refills on the Ritalin in the last 3 weeks. **That team goes straight for the top floor. Has no trouble taking out communications. But the specialist, Safe Cracker**. All he does is stroke, blood clot, liver tumor. Foreman was right. **This bad ass even does flailing**. Come on. **Only one guy I know does that kind of work**."
> CAMERON: "Birth control pills?"

La métaphore ci-dessus permet à House de définir plusieurs causes à l'état de la patiente, à savoir les médicaments contre la stérilité et la pilule contraceptive, que la patiente prenait en même temps et qui ont causé ses symptômes. La remarque de Foreman, « I'm not saying anything until the metaphor plays out » (295), montre encore une fois que ces métaphores filées définissent le personnage de House, et sont aussi familières pour les membres de l'équipe qu'elles le sont pour les téléspectateurs. Notons également que la métaphore en soi n'est pas dysphémique, mais que la remarque qui précède le début de la métaphore l'est (House souligne souvent le fait que Foreman ait été arrêté pour vol dans sa jeunesse, et lie souvent cela à ses origines afro-américaines). Elle permet de conceptualiser, mais elle a également une fonction didactique et ornementale : elle permet à House d'essayer d'amener ses collaborateurs au bon diagnostic, de trouver la bonne réponse. Elle reste néanmoins saillante, comme la plupart des métaphores qu'il utilise, et pourrait donc être qualifiée d'élément stylistique. House est tout à fait conscient de l'utilisation qu'il fait des métaphores et revendique cela (« Hey! I do the metaphors » s'insurge-t-il dans l'épisode *2x12*, (123)), comme le montre l'extrait ci-dessous (*House 2x19*) :

> **(130)** HOUSE: "We assumed that the tumors were growing 'cos he's getting sicker, but he could have grown old and died and never known about them if he hadn't come here. We were looking for something; it's more or less in the right part of the brain. It's like **we found someone standing over a dead body holding a gun. We**

arrested them, didn't look any further. Well sometimes, people really do just stumble into a murder scene."
[…]
WILSON: "What if it's not an infection?"
HOUSE: "Were you not paying attention **when I was doing my murder scene metaphor**?"
WILSON: "What if the tuberous sclerosis IS **guilty**? It **had the guns in its hands, it was standing over the**..."
HOUSE: "It doesn't cause fever."

House suggère dans un premier temps que les tumeurs trouvées par les médecins ne sont pas responsables de l'état du patient, et qu'il faut chercher une autre pathologie, comme une infection. Dans un second temps, Wilson revient sur ce diagnostic et House le pousse à continuer de filer la métaphore, quand bien même il ne cautionne pas son diagnostic. Cet échange donne lieu à une occurrence humoristique pour le téléspectateur.

En dehors de ces métaphores qui découlent de A DISEASE IS A CULPRIT, on trouve deux occurrences dans lesquelles le domaine conceptuel est FAMILY MEMBERS. Dans le premier cas, les médecins sont conceptualisés comme des parents, et les bactéries comme des enfants (*House 1x04*) :

(296) HOUSE: "This is our fault. Doctors over-prescribing antibiotics. Got a cold? Take some penicillin. Sniffles? No problem. Have some azithromycin. Is that not working anymore? Well, got your Levaquin. Antibacterial soaps in every bathroom. We'll be adding Vancomycin to the water supply soon. **We bred these super bugs. They're our babies. Now they're all grown up and they've got body piercings and a lot of anger**. On the other hand, maybe antibiotics had nothing to do with it. Did you notice how low his BP was at the end? Even with three pressers?"

Dans la deuxième occurrence, les projections métaphoriques sont plus complexes (*House 1x15*) :

(297) CHASE: "Coma, vomiting, abdominal pain, Hep-C explains everything."
HOUSE: "Except for the suddenness of the onset."
FOREMAN: "What's wrong with the timing?"
HOUSE: "**You get home one night. Your wife hits you with a baseball bat. Likely cause is the fact you haven't thanked her for dinner in eight years, or the receipt for fur handcuffs she found in your pants**. Sudden onset equals proximate cause."

Ce sont ici les symptômes qui sont conceptualisés comme une épouse. Les symptômes sont fondés sur le domaine EFFECT et la maladie sur CAUSE ; House choisit donc une métaphore fondée sur ce lien entre EFFECT et CAUSE, où la cause devient le motif du crime. Cette métaphore est également humoristique, et comporte certaines caractéristiques de la parabole.

Enfin, on relève 4 occurrences dans lesquelles c'est un organe qui est conceptualisé comme une personne – et il s'agit toujours du cerveau. Cela nous semble pouvoir être expliqué par le fait que le cerveau est l'organe qui « donne des ordres » au reste du corps, ce qui peut justifier les deux occurrences dans lesquelles le cerveau est conceptualisé comme une personne et où les caractéristiques projetées sont celles de la communication et de la parole :

> **(298)** HOUSE: "Trauma, later much. You know the problem? Midnight is actually spelled with a "G" and an "H," If we could just figure out what those two letters stand for. It's **a sick brain, having fun, torturing him, talking to him. Scaring the hell out of him**. Get him an EEG, left and right EOG esophageal microphones. If **this thing wants to talk**, let's listen." (*House 1x02*)
>
> ***
>
> **(299)** HOUSE: "I gotta be on something. Something's interrupting his neurons **chitchat**, like lesions." (*House 2x12*)

Dans la première occurrence, la conceptualisation implique également des caractéristiques communes avec le domaine VIOLENCE, voire HORROR MOVIES. On note une autre occurrence déjà citée plusieurs fois dans laquelle un personnage autre que House, Cameron, commence une métaphore (ou plus exactement, une comparaison métaphorique), mais elle est rapidement rappelée à l'ordre et choisit finalement de s'exprimer plus littéralement, bien que *stressed* soit un adjectif qui permette principalement de qualifier une personne (*House 2x12*) :

> **(123)** CAMERON: "He's on 20 different medications to manage his pain and his heart, how often he urinates. **His brain is like a waiter that's got too many**…"
> HOUSE: "Hey! I do the metaphors."

> CAMERON: "**The brain is stressed**. An infection's elsewhere could put it over the edge."

Enfin, la dernière occurrence permet simplement de conceptualiser le cerveau comme une personne (voire un animal) ayant besoin de nourriture pour fonctionner :

> **(300)** FOREMAN: "But you're right, lack of niacin **starves** the brain, neurons **shut down**, causes seizures, encephalopathic delirium and psychosis." (*House 2x22*)

On constate que cette métaphore n'est pas filée contrairement à une grande partie des cas de personnification dans *House, M.D.*, mais qu'elle n'est pas énoncée par House ; elle est également liée à la métaphore de la machine.

Pour conclure, les personnifications peuvent dans de rares cas être simples et sont plus souvent combinées à d'autres métaphores, et notamment A DIAGNOSIS IS THE RESULT OF A INVESTIGATION. Cette métaphore n'est trouvée que dans *House, M.D*. et fait partie de l'idiolecte de la série. Les personnifications sont nombreuses dans les séries, et notamment dans *House, M.D.*, et l'on en trouve certaines couplées aux métaphores utilisant les domaines WAR / VIOLENCE, par exemple, ce qui montre les limites d'un classement des métaphores par domaine source.

3.3.2.5. JOURNEY / MOVEMENT

Nous avons relevé 7 occurrences de métaphores dont le domaine source est JOURNEY, réparties ainsi : 5 dans *House, M.D.*, et 2 dans *Grey's Anatomy*. Ce chiffre est très peu élevé, notamment si l'on considère que c'est la seconde métaphore la plus fréquente dans le corpus étudié par Semino *et al.* [2018 : 128] ; ils affirment que cela n'est pas surprenant dans la mesure où ces métaphores sont omniprésentes en anglais, et que ce domaine permet de conceptualiser, par exemple, LIFE, DEATH, SEX, LOVE, etc. Ceci peut s'expliquer de par le format des séries télévisées : on a généralement un patient par épisode, et le patient n'apparaît plus dans l'épisode suivant. Dans *House, M.D.*, l'objectif

est de poser un diagnostic, et on ne voit plus les médecins interagir avec les patients une fois que c'est le cas. Dans *Grey's Anatomy*, les médecins sont des chirurgiens, et on les voit donc rarement suivre des patients au cours de plusieurs épisodes, même si cela est plus fréquent que dans *House, M.D.* Les métaphores qui utilisent le domaine JOURNEY reposent sur l'image-schéma SOURCE-PATH-GOAL.

On note des occurrences figées, à l'instar de celle-ci, dans *House 1x02* :

> **(301)** FOREMAN: "I suppose you could make an argument that the kid's still **in stage one**. Once SSPE **moves to stage two**…"
> HOUSE: "Boom, **stage two** is universally fatal."
> CAMERON: "I assume it's impossible to tell when he might **move into stage two.**
> HOUSE: He's already started showing symptoms. It could be a month, it could be tonight."
> CAMERON: "Can we treat it?"

Certaines maladies comme le cancer sont définies par des stades (*stages*), et le patient est conceptualisé en anglais comme se déplaçant d'un stade de la maladie à un autre. Le stade final (GOAL) est la mort, et l'objectif des médecins est d'arrêter la progression de la maladie. Dans *House 2x17*, l'équipe de House traite un enfant qui présente exactement les mêmes symptômes qu'une patiente que House avait traitée des années auparavant, et qu'il n'avait pas réussi à sauver. Il devient obsédé par ce cas car il n'a jamais réussi à poser de diagnostic sur la maladie dont était atteinte la première patiente, et est persuadé que ce patient est atteint de la même pathologie. Cela donne lieu à trois types de métaphores utilisant le domaine source JOURNEY dans l'épisode. On a tout d'abord une métaphore figée, très similaire à celle précédemment citée :

> **(302)** HOUSE: "What would **move this fast**?"
> CAMERON: "Auto-immune diseases." (*House 2x17*)

Cependant, comme à son habitude, House utilise des métaphores filées qui ne sont pas figées. Il commence avec celle-ci :

> **(303)** HOUSE: "While you were all wearing your 'Frankie says Relax' T-shirts, I was treating a 73-year-old woman who went through this progression of symptoms, the last of which was death. In case any of you missed that class in med school, that one's untreatable. Kid's got the first two. **Took Esther an hour and 20 mins to go**

> **from two to three**. And **less than a day to make it all the way to the rear exit**." (*House 2x17*)

La maladie est ici conceptualisée comme un trajet – avec étapes – jusqu'à la « porte de sortie par l'arrière » ; il nous semble que cette porte est conceptualisée comme l'entrée des artistes, en l'occurrence ici, la porte par laquelle les artistes sortent à la fin d'une représentation. La vie est donc conceptualisée comme un bâtiment à l'intérieur duquel on donne une représentation (on a donc à nouveau l'image-schéma CONTAINER), la maladie comme le trajet jusqu'à la porte, et ce qui se trouve à l'extérieur du bâtiment est la mort. Les métaphores de type A DISEASE IS A JOURNEY et DEATH IS A JOURNEY peuvent donc, dans certains cas, être confondues puisque le point d'arrivée de la maladie est parfois la mort. Néanmoins, on a également des conceptualisations dans lesquelles le point d'arrivée de la maladie est la rémission ou la guérison. House utilise également une seconde métaphore qui repose partiellement sur le domaine source JOURNEY :

> **(304)** HOUSE: "**It's a train. We don't know what kind of train**."
> FOREMAN: "Woah."
> HOUSE: "I'm thirsty."
> FOREMAN: "It's closed!"
> HOUSE: "It's not now. We've got one advantage. **We know where the tracks are going**."
> CHASE: "**The fact that the end of the line is death** is an advantage?"
> HOUSE: "The fact that we know is an advantage. Which means we can **get ahead of it**. **Next station is the liver. We've got about 90 minutes before it gets there. Maybe we can cut down a tree across the line just outside of town**." (*House 2x17*)

La maladie est conceptualisée ici comme un voyage en train, et les médecins comme les héros d'un film d'action qui tentent d'arrêter le train. Les différentes gares dans lesquelles le train s'arrête sont les différents symptômes dont souffrent les patients au fur et à mesure que la maladie progresse, et le terminus est la mort. Cette métaphore filée repose donc sur des correspondances similaires à celle de la précédente si l'on considère l'image-schéma : SOURCE (BEGINNING OF THE DISEASE – BEGINNING OF THE JOURNEY) –

PATH (DIFFERENT STAGES IN THE DISEASE – DIFFERENT STOPS) – GOAL (DEATH – REAR EXIT / TERMINUS).

Les occurrences présentes dans *Grey's Anatomy* sont légèrement différentes, bien qu'elles reposent également sur cette image-schéma. Ce n'est pas la maladie qui est conceptualisée comme un voyage, mais les interventions chirurgicales subies par les patients. Elles surviennent généralement lorsque les médecins annoncent la fin de l'intervention aux familles des patients, mais pas toujours. Il s'agit parfois d'une traversée en mer (*GA 1x01*) :

> **(305)** GEORGE: "Tony is **going to sail through**. You have nothing to worry about. Promise. Gotta go."

ou simplement d'un trajet ou voyage dangereux non spécifié :

> **(306)** WEBBER: "She **made it through**."
> GRETCHEN: "Thank you. Thank you so much." (*GA 2x21*)

Ces conceptualisations ne sont pour autant pas si nombreuses car les médecins utilisent fréquemment des euphémismes comme *s/he made it* ou *s/he's fine*, ou à l'inverse, *s/he didn't make it* ou *I'm sorry*.

Pour conclure, les métaphores filées sont encore une fois trouvées dans *House, M.D.*, et sont plus nombreuses que dans *Grey's Anatomy*. Ces métaphores sont toutefois relativement rares dans le corpus, et ce probablement à cause du schéma imposé par le format des épisodes.

3.3.2.6. **GAMES**

On relève également 7 occurrences qui appartiennent aux domaines GAMES dans le corpus (6 dans *House, M.D.*, et une seule dans *Grey's Anatomy*). La tendance est donc similaire à celle relevée pour les autres domaines, c'est-à-dire que la plupart des

métaphores de la maladie sont trouvées dans *House, M.D.* Les exemples sont néanmoins assez variés. Considérons cette occurrence extraite de *House 1x19* :

> **(307)** HOUSE: "Get a lumbar puncture. Some brain infections **can be pretty clever at hide-and-seek**."

La maladie est ici conceptualisée comme un enfant, et on a donc également une personnification dans cette occurrence. House explique donc de manière humoristique qu'il est parfois difficile de poser un diagnostic. Cela correspond aux conclusions de Semino *et al.* [2018 : 91], pour qui les métaphores qui utilisent le domaine GAME tendent souvent à être humoristique. Toutefois, certaines occurrences ne sont pas aussi humoristiques, à l'instar de celle-ci (*House 2x21*) :

> **(308)** WILSON: "Do the biopsy."
> HOUSE: "Based on the cop's progression I figure he's got another four hours before…"
> WILSON: "You figure? You're **playing Russian roulette but the gun's pointed at him**."

La métaphore n'est pas humoristique car la roulette russe est un jeu qui peut mener à la mort, et la métaphore est aussi une métaphore du domaine DEATH. Par ailleurs, Wilson n'est pas amusé ici : il fait un reproche à son ami.

On relève par ailleurs 3 occurrences qui découlent de la métaphore conceptuelle PATIENTS ARE PUZZLES. Cette métaphore utilise des correspondances similaires à celles utilisées par A DISEASE IS A SUSPECT / CULPRIT et A DIAGNOSIS IS THE END OF AN INVESTIGATION. Il s'agit dans les deux cas pour le médecin – en l'occurrence, House – de résoudre une énigme ou une enquête. Néanmoins, PATIENTS ARE PUZZLES ne permet *a priori* pas de projeter autant de caractéristiques, car on constate que les métaphores ne sont pas aussi filées, probablement car il n'y a pas autant d'actants, et qu'un puzzle reste un objet et donc un concept moins compliqué qu'une enquête criminelle. Cette métaphore n'est pas figée mais elle fait partie de l'idiolecte de la série au même titre que la métaphore de l'enquête criminelle, et elle participe de la caractérisation du personnage de Gregory

House. Considérons tout d'abord cet exemple issu de *House 1x06*, dans lequel Foreman et Wilson ont une discussion à propos de House :

> **(309)** FOREMAN: "I thought he liked rationality."
> WILSON: "He likes puzzles."
> FOREMAN: "**Patients are puzzles**?"
> WILSON: "You don't think so?"
> FOREMAN: "I think they're people."

Wilson, qui connaît House depuis longtemps, n'est pas choqué par l'attitude de son ami. Il trouve presque surprenant que Foreman ne soit pas d'accord avec la vision de House. Foreman, en revanche, semble trouver cette conceptualisation dysphémique car déshumanisante pour les patients. Cet avis est également partagé par Cameron, une jeune consœur et subordonnée de House qui est particulièrement proche des patients et soucieuse de leur bien-être (*House 2x18*) :

> **(310)** CAMERON: "Then why did you sedate her? If she wasn't going to tell, if she was never going to do the right thing, why bother knocking her out? This isn't about them, if she talks, if she does the decent thing, then you don't get to **solve your puzzle, your game's over, you lose**."

Le dernier exemple, qui est une réplique de Wilson, est plutôt humoristique (*House 1x09*) :

> **(311)** WILSON: "You know how some doctors have the Messiah complex, they need to save the world? **You've got the Rubik's complex, you need to solve the puzzle**."

Le parallèle établi entre le complexe du Messie et le « complexe du Rubik's cube », créé de toutes pièces par Wilson, participe encore de la caractérisation de House : ce qui l'intéresse est davantage de résoudre l'énigme du diagnostic – c'est d'ailleurs la raison pour laquelle il ne prend que des cas que personne n'a réussi à diagnostiquer – que de sauver la vie de ses patients.

Enfin, on note 2 occurrences dans lesquelles le domaine source utilisé est davantage SPORTS que GAMES. Semino *et al.* [2018 : 90] relèvent quelques métaphores découlant de ce domaine source, et notamment des occurrences dans lesquelles la

maladie est conceptualisée en termes de *sprint* ou de *marathon*. Ce n'est pas le cas dans les deux exemples tirés de notre corpus, qui sont tous deux des métaphores utilisant le domaine BASEBALL et qui sont des métaphores filées. Cela permet de nombreuses correspondances mais la conceptualisation n'est pas toujours aisée, ainsi qu'on le constate dans cette occurrence (*House 1x17*) :

> **(312)** HOUSE: "Senator Gary H. Wright of New Jersey had childhood epilepsy. He took phenytoin. That drug, with the Epstein-Barr virus, is associated with common variable immunodeficiency disease. T-cells down, B-cells down, it keeps you from forming enough antibodies. See, antibodies are basically **your defensive line**. And your brain is **like the quarterback**. And then the fungi are **like blitzing linebackers, plunging up the middle**. Your lungs are like… Okay, **you've got two quarterbacks**…"

La seconde occurrence, qui est par ailleurs la seule présente dans *Grey's Anatomy*, est plus aboutie et est plus facilement interprétée par le co-énonciateur :

> **(313)** GEORGE: "You're at the top of the donor list for a new liver. There's hope."
> LLOYD: "Sweetheart, I've been at the top of the list for… Eight months. **I'm not in the batter's cage. I'm in a dugout, about to be traded.**" (*GA 1x03*)

Cette occurrence permet de considérer le patient comme un joueur de baseball qui n'est plus utile à l'équipe, et qui est donc sur la touche et va être vendu à un autre club, ce qui déshumanise le patient, qui est de plus persuadé qu'il va mourir.

En conclusion, le domaine GAMES est peut-être, de tous les domaines mentionnés jusqu'ici, le plus propice à la création d'humour dans le corpus, et il permet également la création de dysphémismes. Il faudrait néanmoins étudier davantage d'occurrences pour pouvoir tirer de telles conclusions. Il s'agit *a priori* de métaphores qui ne sont pas figées, bien que la métaphore A PATIENT IS A PUZZLE apparaisse plusieurs fois dans la série et participe donc de l'idiolecte de celle-ci.

3.3.2.7. ANIMALS

On relève 6 occurrences réparties de manière équitable dans lesquelles le domaine conceptuel ANIMALS est utilisé. La maladie est conceptualisée comme un zèbre ou un cheval dans un épisode de *House, M.D.* et dans un épisode de *Grey's Anatomy* :

> **(314)** FOREMAN: "First year of medical school if you hear **hoofbeats** you think "**horses**" not "**zebras**"."
> HOUSE: "Are you in first year of medical school? No. First of all, there's nothing on the CAT scan. Second of all, if this is a **horse** then the kindly family doctor in Trenton makes the obvious diagnosis and it never gets near this office. Differential diagnosis, people: if it's not a tumor what are the suspects? Why couldn't she talk?"
> CHASE: "Aneurysm, stroke, or some other ischemic syndrome."
> HOUSE: "Get her a contrast MRI."
> CAMERON: "Creutzfeld-Jakob disease."
> CHASE: "Mad cow?"
> HOUSE: "Mad **zebra**."
> FOREMAN: "Wernickie's encephalopathy?"
> HOUSE: "No, blood thiamine level was normal."
> FOREMAN: "Lab in Trenton could have screwed up the blood test. I assume it's a corollary if people lie, that people screw up."
> HOUSE: "Re-draw the blood tests. And get her scheduled for that contrast MRI ASAP. Let's find out what kind of **zebra** we're dealing with here."
> (*House 1x01*)

***

> **(315)** MEREDITH: "What made him fall down the stairs with a nail gun?"
> DEREK: "He said he tripped. Just because **you hear hoof beats, don't assume zebras**." (*GA 1x04*)

Ces deux métaphores sont figées dans le jargon médical ; elles auraient été utilisées pour la première fois par le docteur Theodore Woodward dans les années 1940. Il s'agit d'affirmer que lorsque l'on entend des bruits de sabots, il y a plus de chances pour qu'ils soient produits par un cheval que par un zèbre, de la même manière que lorsqu'un médecin est confronté à des symptômes, le diagnostic le plus simple est probablement le bon.

Dans *House, M.D.*, on relève une autre occurrence dans laquelle un lien est établi entre des symptômes et des animaux :

> **(316)** FOREMAN: "But we can't biopsy his spleen. Respiratory distress? His platelets are 20 and dropping, his blood won't clot worth a damn."
> CAMERON: "There's got to be another way to diagnose hairy-cell."

WILSON: "No, his bone marrow's indeterminate, spleen's the only way to go."
HOUSE: "**You know, when the Inuit go fishing, they don't look for fish.**"
WILSON: "Why, Dr. House?"
HOUSE: "**They look for the blue heron, because there's no way to see the fish. But if there's fish, there's gonna be birds fishing.** Now, if he's got hairy-cell, **what else are we gonna see circling overhead?"**
CHASE: "He should have all sorts of weird viruses." (*House 1x17*)

Ici, la maladie est le poison, et les symptômes le héron bleu qui trahit la présence de poissons. Contrairement à la métaphore du cheval et du zèbre, cette métaphore est une métaphore vive filée de toutes pièces par House. Ce n'est pas la seule occurrence dans laquelle les poissons sont utilisés de manière métaphorique :

(317) HOUSE: "Tests themselves. What does a biopsy consist of?"
CHASE: "You take a sample…"
HOUSE: "Define sample."
CHASE: "It's a small, representative piece of whatever you think is the problem."
HOUSE: "**You go down the shore, you fill a cup with water. It's got no fish in it. Does that mean no fish in the ocean?**"
CAMERON: "We can do another biopsy?"
HOUSE: "**We can fill another cup of water, but we've gotta dive in. We've gotta see what's actually in there.**" (*House 2x24*)

La métaphorisation est toutefois légèrement différente ici, puisqu'il ne s'agit pas de conceptualiser un symptôme. Cette métaphore est néanmoins également une métaphore vive, filée de toutes pièces par House. La fonction de ces métaphores est essentiellement didactique, puisque la métaphore des zèbres et des chevaux a été utilisée par un médecin pour enseigner le principe à ses internes, et que les deux autres occurrences sont construites sur un modèle similaire. Cette métaphore ressemble également à une parabole, d'autant plus que les poissons sont souvent utilisés dans ce genre d'écrits.

On relève une occurrence potentiellement dysphémique, qui repose sur le cotexte, dans *GA 1x06* :

(318) GEORGE: "Why did you let it get this bad?"
ANNIE: "You're the first person since I got here to ask me that."
GEORGE: "Well, I guess it's just like the **elephant in the room**."
ANNIE: "Elephant?"
GEORGE: "I mean..."
ANNIE: "It's more like **a giant sow**, don't you think?"

Annie est une patiente qui a une énorme tumeur sur le ventre, ce qui la fait paraître obèse. Elle a refusé de se faire soigner car elle a peur des médecins. Lorsque Georges lui demande la raison de son refus de se faire soigner, il utilise la locution *elephant in the room* pour signifier que personne n'ose lui poser la question. Or, la patiente détourne le sens de cette expression pour l'appliquer à elle-même par analogie avec son tour de taille, puis enchaîner en se conceptualisant comme une truie géante. Elle utilise délibérément un dysphémisme pour faire preuve d'autodérision, et le jeune interne, George, ne sait comment réagir. Semino *et al.* [2018 : 87] relèvent également quelques métaphores qui sont des auto-descriptions humoristiques, mais il nous semble qu'il est difficile de considérer qu'il s'agit d'un dysphémisme dans la mesure où l'intention est humoristique et vise l'énonciatrice elle-même.

Enfin, la dernière occurrence tend également vers le dysphémisme car le ton d'Alex est délibérément moqueur :

> **(319)** ALEX: "I gotta say, George, I didn't think you had it in you. It's always the quiet ones. So who's the woman?"
> GEORGE: "None of your business."
> ALEX: "Oh, come on. **Who gave you the cooties on the playground**?" (*GA 1x09*)

Cooties est ici une métaphore pour *syphilis*. Cette métaphore est donc à cheval entre les domaines SEX et DISEASE.

Pour conclure, on a d'une part des occurrences qui permettent de conceptualiser des symptômes ou des maladies et qui ont plutôt une visée didactique (à l'exception de la dernière), et d'autre part une occurrence qui permet de créer une analogie entre le corps humain et celui d'un animal en se fondant sur des ressemblances physiques.

3.3.2.8. **WASTE**

On ne note que 2 occurrences dans le corpus, toutes les deux dans *House, M.D*. La première est très brève :

(320) CUDDY: "His hand still has an arterial pulse."
HOUSE: "His hand is a **cesspool**. And the **crap** is spreading." (*House 2x03*)

Cuddy et House se disputent au sujet du traitement à suivre pour un patient dont Cuddy est proche : House souhaite amputer la main du patient car elle est atteinte de gangrène, alors que Cuddy souhaite attendre car elle est émotionnellement proche du patient et se sent coupable. House utilise ici un dysphémisme afin de la convaincre qu'elle a tort et que la main du patient s'infecte. La seconde occurrence est une métaphore filée par House, similaire à celles déjà mentionnées :

(321) CAMERON: "The delirium means her brain is shutting down, reverting to its most instinctual functions."
CHASE: "The brain doesn't have a lymph system."
HOUSE: "I know, **all its garbage just gets caught in the snow fence by the side of the road**."
FOREMAN: "You're referring to the blood-brain barrier."
[…]
HOUSE: "You worried? I marked a change of meds on his chart. **Foreign object**, body wants to get rid of it, causes the fever."
CAMERON: "**Blood is a foreign object**?"
FOREMAN: "In the brain lining, it is. Blood dyscrasia means cancer."
HOUSE: "Find it."
CAMERON: "All the tests…"
HOUSE: "Have been negative. **What do you do if your trash cans are full? You use your neighbor's trash cans. Except it's still light outside, your neighbor will see you. So you go out the back way, into an alley and drop off your trash by their garage.**"
CHASE: "We'll check the lymphatic system in the chest."
HOUSE: "**You got that from trash cans in the alley?**" (*House 2x24*)

Dans cette métaphore, le sang est considéré comme un objet étranger au corps qu'il faut mettre à la poubelle. House semble assez surpris du succès de cette métaphore (« You got that from the trash cans in the alley? »).

Notons que ces métaphores ne sont pas figées, et que le fait qu'il n'y ait que deux occurrences ne permet pas de conclure que WASTE est un domaine fréquemment utilisé pour conceptualiser la maladie.

3.3.2.9. **Conclusions**

Pour conclure, dans le corpus, trois domaines sont plus productifs que les autres : MACHINE/OBJECT, FOOD, et WAR/VIOLENCE. Cela est assez surprenant, car les deux domaines les plus utilisés ne sont pas ceux qui sont les plus étudiés et les plus fréquents dans des corpus de conversation naturelle. Cela semble montrer que les fonctions des métaphores de la maladie dans les séries télévisées sont bien différentes des fonctions des métaphores de la maladie dans la conversation naturelle. Par ailleurs, on note que les trois domaines qui sont principalement utilisés ont un potentiel dysphémique, mais que très peu d'occurrences du corpus sont réellement dysphémiques. On peut dès lors se demander si les métaphores ont vraiment toujours une fonction euphémique ou dysphémique dans les séries composant le corpus. Tout d'abord, elles sont presque toutes utilisées par les médecins ; elles permettent donc davantage d'expliquer aux téléspectateurs des concepts médicaux complexes, tout en feignant de les expliquer aux internes ou aux jeunes médecins. Dans *House, M.D.*, qui comprend la grande majorité des occurrences, elles ont une fonction didactique et participent de la caractérisation du personnage et de l'esthétique de la série. On peut également expliquer le manque d'euphémismes et de dysphémismes par le fait que les maladies traitées ne sont que très rarement taboues (il y a par exemple peu de cancers) et que les patients finissent presque toujours par être sauvés, c'est-à-dire que les maladies ne sont généralement pas mortelles. Enfin, une partie des occurrences ont également une fonction humoristique, mais la proportion est moindre par rapport aux métaphores du sexe utilisées de manière humoristique.

3.3.3. Les métaphores du domaine DEATH dans le corpus

Comme pour les domaines cibles précédents, les domaines sources ont été classés du domaine le plus productif au domaine le moins productif. La majorité des occurrences se situent dans *Six Feet Under* (77, contre 39 dans *Grey's Anatomy* et 6 dans *House, M.D.*), ce qui n'est guère surprenant étant donné que la mort est le sujet principal de la série.

3.3.3.1. JOURNEY / TRAVEL

Le domaine source le plus productif est JOURNEY / TRAVEL, puisque l'on compte 40 occurrences (2 dans *House, M.D.*, 15 dans *Grey's Anatomy*, et 23 dans *Six Feet Under*). La métaphore conceptuelle DEATH IS A JOURNEY est fondée sur l'image-schéma SOURCE-PATH-GOAL : la vie est le point de départ du voyage, mais le point d'arrivée est conceptualisé de manière assez floue dans la mesure où l'on ne sait réellement ce qu'il advient après la mort, ainsi que cela est mentionné dans *SFU 2x03* :

> **(322)** NATHANIEL, SR.: "Sure, it's possible that we go on after we die. It's also possible that, once **the light goes out**, it stays out. You'll never know, buddy boy, until it's your turn."

Le domaine DEATH est sans aucun doute le plus abstrait des trois domaines cibles. Il convient d'ajouter que la plupart des occurrences DEATH IS A JOURNEY reposent plus ou moins également sur le domaine RELIGION, dans la mesure où le christianisme, qui est la religion majoritaire aux États-Unis[149] et qui a une importance primordiale dans l'histoire et la culture américaines, considère la mort comme le passage entre la vie sur Terre et la Vie Éternelle. Cette idée se retrouve dans les métaphores DEATH IS A JOURNEY, même si la dimension religieuse n'est pas toujours explicitée. On a toujours cette distinction entre

[149] On compte un nombre important de dénominations chrétiennes aux États-Unis. Par ailleurs, la notion de vie après la mort existe également sous différentes formes dans la plupart des religions.

deux lieux, un pour les vivants, et un pour les morts. Une partie des occurrences utilise le domaine JOURNEY pour mentionner la mort, mais ces occurrences ne devraient peut-être pas être considérées comme des métaphores puisque les croyants pensent de manière plus ou moins littérale que l'âme voyage vers un monde meilleur après la mort de l'enveloppe charnelle. On relève par exemple dans *Six Feet Under* ces deux occurrences qui se trouvent pendant des cérémonies religieuses – la première, protestante, la seconde, bouddhiste :

> **(323)** MINISTER: "Eileen asked that I close with a reading from Michael's favorite poet: Walt Whitman. "What do you think is become of the young and old men? And what do you think is become of the women and children? They are **alive and well somewhere**. The smallest sprout shows there is really no death. And, if ever there was, **it led forward life**, and does not wait at the end to arrest it and cease the moment life appeared. **All goes onward and outward**. Nothing collapses. And to die is different from what anyone supposed, and luckier." Let us pray." (*SFU 2x03*)
>
> ***
>
> **(324)** NATE: "I just saw Mr. Srisai's brother-in-law put $20 in the casket."
> DAVID: "It's **traveling money** for his **journey**. Apparently, unlike the rest of us, Buddhists can take it with them." (*SFU 2x10*)

Bultinck [2009 : 32] suggère une autre explication à l'omniprésence de cette métaphore : « Death implies a shift from presence to absence. This is the most concrete, material experiential basis for the expressions that belong here ». Cette métaphore serait donc partiellement fondée sur une métonymie : si la personne n'est plus là, c'est qu'elle est partie. En effet, les vivants se conceptualisent souvent comme ceux qui restent par opposition à ceux qui partent :

> **(325)** NATE: "Yes, the funeral is really for the people you **leave behind** to help them come to terms."
> AARON BUCHBINDER: "What if you're not **leaving anybody behind**?" (*SFU 2x11*)

La majorité des occurrences du corpus sont figées et euphémiques. On a, par exemple, 3 occurrences de *pass away*[150], à l'instar de celle-ci :

[150] On a également une occurrence de *passing*, dont le premier sens répertorié par le *Merriam-Webster Dictionary* est *death*.

(139) REBECCA: "My mother **passed away** three years ago. She had a heart attack, and my father broke his back doing construction." (*House 1x01*)

Ce verbe est aujourd'hui utilisé presque uniquement dans le sens euphémique *die*. Bultinck note que la force euphémique vient du fait que dans *pass away*, la mort est vue comme un processus lent et graduel, et ainsi serein et paisible [2009 : 32]. De même, on compte 15 occurrences dans lesquelles *go* est utilisé de manière euphémique pour *die*, ou *gone* pour *dead* :

(326) BURKE: "What the hell are you two doing?"
CRISTINA: "We lost pulse."
BURKE: "**Let her go**."
CRISTINA: "Where's that epi?"
BURKE: "**Let her go!** She's DNR[151]**. Let her go down**." (*GA 1x04*)

***

(327) PARAMEDIC: "We've been doing CPR for about 20 minutes. It took fire 20 minutes to get him out of the car. **He's pretty much gone.**"
BAILEY: "Uh, he's not **gone** until we say he's **gone**. Keep coding." (*GA 2x02*)

Dans les séries médicales, les patients peuvent revenir de la mort et de l'au-delà grâce à l'expertise de certains médecins :

(328) CRISTINA: "That was the single most amazing surgery I have ever witnessed. You, you killed a man and **brought him back to life**." (*GA 2x01*)

***

(329) DEREK: "They just lost their daughter."
ADDISON: "I know. That was my point, Derek. They need to face that. She's not **coming back**."
DEREK: "A little sensitivity would be nice here, ok? They love their daughter. They don't want to **let go**." (*GA 2x25*)

Cet endroit dans lequel les morts se rendent n'est toutefois pas bien défini ; il est dans certains cas simplement conceptualisé comme l'au-delà, ce qui implique l'existence d'une sorte de ligne au-delà de laquelle on est mort :

(330) MEREDITH: "It's a look patients get in their eyes. There is a scent. A smell of death. Some kind of sixth sense. **When the great beyond is headed for you**, you feel it coming."
[…]

[151] *Do Not Resuscitate*.

MEREDITH: "Some say there's a scent. A smell of death. Something. There's just some kind of sixth sense. When **the great beyond is heading for you**. You feel it coming." (*GA 2x16 et 2x17*)

Dans cette occurrence, c'est l'au-delà qui se rapproche des vivants, un peu comme la Faucheuse viendrait à leur rencontre. La plupart du temps, l'endroit où vont les esprits des morts est simplement défini comme un « monde meilleur » :

(66) CHATTY MOURNER: "I am sorry about your father, but he's in **a much better place** now."
NATE: "You are so right about that." (*SFU 1x01*)

ou est tout à fait indéfini :

(331) NATHANIEL, SR.: "So, **where do you think he is now**?"
NATE: "According to his wife, he's still here." (*SFU 2x03*)

Conceptualiser l'endroit où se rendent les morts de manière très vague permet l'euphémisation, d'autant plus que l'emphase est mise sur l'esprit et non sur le corps, et que cet esprit est conceptualisé comme étant toujours en vie. Cet endroit est néanmoins l'endroit de la vie éternelle, contrairement à la Terre, où le temps est limité :

(332) KEITH: "Eddie's an EMT[152]. Met on the job. Newlyweds in a car crash. Saved the bride right in front of me."
DAVID: "What about the groom?"
EDDIE: "Didn't make it."
DAVID: "Wow. So **the bride had eternity with the man she loved right in front of her**, and then you go and save her and she ends up **left behind** alone. (*SFU 1x09*)

La manière dont on se rend dans cet endroit n'est pas non plus bien définie. La plupart du temps, c'est le verbe *go* qui est employé, avec deux exceptions notables :

(333) MEREDITH: "But Grace said she just saw him."
AGNES: "Because she was trying to **cross over.**" (*GA 2x15*)

***

(334) NATE: "Is Father Jack doing your service?"
DAVID: "No, but that's just because I don't want to give him the wrong idea."
NATE: "What kind of idea is he going to get when you're dead?"
DAVID: "I don't know, I just don't want him **cruising me in the afterlife.**" (*SFU 2x13*)

Enfin, lorsqu'une personne décède, on lui fait ses adieux :

[152] *Emergency Medical Technician*.

> **(335)** NATE: "Look, you do a great job... When it comes to the people who've had nice, **peaceful farewells**, but the big reconstructions, I mean, come on, David, you're a little out of your league." (*SFU 1X10*)

ou ses au revoir comme à une personne qui part en vacances :

> **(336)** DAVID: "It might help if you think of it less as a funeral and more as a way of **saying goodbye to him**."
> DILLON'S MOTHER: "I don't wanna **say goodbye**. You know, he just barely got here." (*SFU 1x11*)

Les occurrences de DEATH IS A JOURNEY dans le corpus sont toutes assez similaires ; elles sont pour l'immense majorité d'entre elles figées (ou tout au moins, semi-figées) et euphémiques. Deux occurrences seulement nous semblent vraiment différer des autres. Tout d'abord, une occurrence est dysphémique. Elle se trouve dans *SFU 2x13* :

> **(337)** JOHN GERSON: "Shouldn't Mr. Buchbinder be in the refrigerator?"
> NATE: "I'm just about to take him to the crematorium."
> JOHN GERSON: "Really? It looks to me like you've got yourself a **no-vacancy situation at the fridge motel**."

La conceptualisation est très différente ici puisque l'on ne parle pas de l'esprit du mort mais de son corps. Le domaine conceptuel utilisé est TRAVEL / TOURISM plutôt que JOURNEY. Le seul voyage qui est envisagé est celui du lieu du décès à la tombe, en passant par le funérarium ; cela présente une vision très triviale de la mort, d'autant plus que la métaphore découle également du domaine FOOD avec *fridge*.

La seconde occurrence appartient plutôt au jargon médical, et suit également l'image-schéma SOURCE-PATH-GOAL, mais c'est la mort qui est conceptualisée comme GOAL et le « triangle de la mort » est un point qui se situe juste avant sur le trajet métaphorique :

> **(338)** WEBBER: "Everyone knows the rules. We're gonna move as rapidly as possible. Don't worry about finishing repairs. For now we're on crisis management people, just get it done. Once she reaches the **triangle**, we stop. No exceptions."
> ALEX: "Why's he talking **about triangle? What triangle**?"
> CRISTINA: "Blood stops clotting, her muscles produce acid and her organs get cold."
> ALEX: "You're talking about the **triangle of death**?" (*GA 2x24*)

À deux exceptions près, ces métaphores sont donc toutes très similaires, c'est-à-dire figées et euphémiques. On note également qu'il n'y a que très peu de métaphores filées dans ces exemples, à l'exception de celles qui sont trouvées dans des contextes religieux et qui ne sont donc peut-être pas réellement des métaphores puisque l'intention n'est pas de produire une métaphore. Dans *Grey's Anatomy*, elles ont essentiellement une fonction de dramatisation, alors que dans *Six Feet Under*, il nous semble qu'elles participent de la situation d'ennui et de répétition dans laquelle se trouvent les personnages, qui sont obligés de répéter inlassablement la même chose.

3.3.3.2. LOSS

On relève 22 occurrences relevant de ce domaine dans les séries du corpus (une dans *House, M.D.*, 7 dans *Grey's Anatomy*, 14 dans *Six Feet Under*) ; toutes ces occurrences sont rigoureusement identiques, puisqu'à chaque fois, le verbe *lose* ou le nom *loss* sont utilisés. Ce domaine n'est donc visiblement pas du tout productif pour la création de nouvelles métaphores X-phémiques, mais *lose* et *loss* sont figés en tant qu'euphémismes. Pour Bultinck [2009 : 44], cette métaphore est liée à LIFE IS A PRECIOUS POSSESSION, puisque l'être aimé est conceptualisé comme quelque chose de précieux qui est perdu. Bultinck suggère également que cette métaphore tire sa force euphémique du fait que l'accent est mis sur les vivants et non sur les morts.

Dans les séries médicales, lorsque les médecins ne parviennent pas à sauver un patient, ils le perdent :

> **(339)** WARDEN: "Don't have a respirator."
> HOUSE: "Better get one in about an hour, or you're gonna **lose him**." (*House 2x01*)

Il est intéressant de noter que cela peut-être un processus en déroulement, ce qui crée généralement un effet dramatique et du suspens :

> **(340)** DEREK: "Damn it we're **losing** him." (*GA 2x17*)

Considérons l'occurrence ci-dessous :

> **(341)** ADDISON: "Look Richard, we have about an hour to change Bailey's mind and then I'm going to need you to get me an O.R. Build me an O.R. Find me a helicopter to fly me to any O.R. in the city. Otherwise instead of having a baby, she'll be **losing** one." (*GA 2x17*)

Dans cet épisode, Miranda Bailey est sur le point d'accoucher mais refuse de pousser. Le fœtus est donc viable puisque la grossesse a été menée à terme. L'occurrence de *lose* signifie ici la mort du bébé. On note néanmoins que le même verbe est employé pour une fausse couche lorsque le fœtus n'est pas encore viable. Cela explique partiellement pourquoi l'avortement est un sujet tabou : on perd un fœtus de la même manière que l'on perd un être cher, et le fœtus, bien que non viable, est conceptualisé comme une vie humaine.

Les emplois de *lose* et *loss* sont par ailleurs très ritualisés : ils sont employés lors d'enterrements :

> **(342)** ARI: "You may be seated. We are here today to mourn the **loss** of Jeffrey Marc Shapiro." (*SFU 2x07*)

ou encore pour présenter ses condoléances :

> **(343)** DAVID: "Bette and Phil Srisai. I'm David Fisher. I spoke to you on the phone yesterday. I'm so sorry for your **loss**." (*SFU 2x10*)

Cette métaphore euphémique est figée et n'est probablement pas utilisée de manière consciente la plupart du temps, que ce soit dans la conversation naturelle ou dans les séries télévisées. Elle sert peut-être, comme les métaphores DEATH IS A JOURNEY, à créer une forme de dramatisation ou de ritualisation.

3.3.3.3. **FOOD**

On relève 18 occurrences dans lesquelles la mort est conceptualisée par le biais de la nourriture, et plus spécifiquement dans lesquelles la métaphore conceptuelle sous-jacente est A DEAD BODY IS FOOD : 1 dans *House, M.D.*, 3 dans *Grey's Anatomy*, et 14

dans *Six Feet Under*. Ces métaphores sont toutes dysphémiques dans la mesure où l'accent est mis sur le corps mort, le cadavre. Les correspondances étant établies entre un cadavre et la nourriture, les métaphores qui en sont issues sont nécessairement dysphémiques. Il est assez difficile de justifier l'existence d'une telle métaphore conceptuelle, qui n'est par ailleurs pas mentionnée dans les ouvrages consultés ; les correspondances ne sont pas les mêmes dans tous les cas.

Plusieurs occurrences présentent le corps humain ou une partie du corps humain comme cuit d'une certaine manière, et notamment toasté ou frit :

> **(60)** HOUSE: "I said lupus was way more likely, but if we treat for lupus and it is hep-E."
> CHASE: "He's **toast**."
> HOUSE: "Exactly." (*House 1x11*)

***

> **(344)** DEREK: "Karev, it's over! It's done. You screwed up. **Mr. Martin's fried. You fried his brain.**" (*GA 2x11*)

***

> **(345)** AARON BUCHBINDER: "So, tell me everything. What does the **human Frymaster** look like?"
> NATE: "The crematory? It's a big steel thing in a big room." (*SFU 2x11*)

Les occurrences ci-dessus présentent des différences : les deux premières conceptualisent le cerveau ou le patient comme métaphoriquement « cuit », alors que dans la dernière, on a une analogie entre le four crématoire et une friteuse de la marque Frymaster qui repose sur le fait que les frites, comme les cadavres, sont insérées dans un objet qui les amène à une température plus élevée. Cette dernière occurrence est donc plus dysphémique car les correspondances établies entre les deux domaines sont clairement identifiables ; néanmoins, pour le téléspectateur, qui est à distance, cette occurrence est humoristique. D'autres occurrences présentent la mort comme une étape de préparation culinaire, comme ici :

> **(346)** NATE: "You remember Mrs. Collins?"
> DAVID: "The waitress who got locked in the walk-in overnight?"

> NATE: "No, the wife of the guy who fell off the boat, **got sliced up** by the propeller." (*SFU 2x11*)

Le corps humain est ici conceptualisé comme un morceau de viande prêt à être découpé en tranches. Ce n'est pas la seule occurrence dans laquelle on retrouve ce genre de conceptualisation, qui repose sur une analogie entre un corps humain mort et un corps d'animal mort ; nous l'avions déjà mentionné en 3.3.2.2., et nous avons également une occurrence dans *SFU 2x03* :

> **(347)** NATHANIEL, SR.: "Well, there's a **big chunk of dead meat** in a cheapo box that's still here. But you really believe that's him? The essence of who he was? The part of him that hoped and dreamed and all that other crap?"

Il nous semble que ces conceptualisations visent à rappeler la vanité de la condition humaine, qui n'est *in fine* pas différente de celle des animaux. Il n'est pas étonnant que ces occurrences se trouvent dans *Six Feet Under* puisqu'il s'agit là de l'une des thématiques principales de la série.

Dans *Six Feet Under*, les directeurs et employés des pompes funèbres doivent préparer les corps des défunts pour la veillée mortuaire, pour l'enterrement, et/ou pour la crémation. Cela implique notamment d'extraire les fluides corporels du défunt :

> **(348)** BOBO: "Fucking Kroehner! Those cocksuckers! Sorry. Those cunts! So this family goes off the 405. We get 5 bodies, right? My walk-in only holds 3. So, my guy's working overtime to get everyone **juiced**, but sometimes, you just have to leave them out for an hour or two beyond regulation. It happens, right?" (*SFU 2x03*)

Ces occurrences sont récurrentes dans la série, ce qui laisse penser que cette lexie appartient au jargon des employés de pompes funèbres[153] ou tout au moins à l'idiolecte de la série. Ces occurrences sont tout particulièrement dysphémiques dans la mesure où

[153] Nous n'avons pas trouvé le terme *juice* dans les glossaires de *funeralese* en ligne, mais cela ne veut peut-être pas dire que ce terme ne soit pas lexicalisé en *funeralese* car ces glossaires sont somme toute assez peu complets et recensent essentiellement des euphémismes ou des termes politiquement corrects.

elles permettent de conceptualiser le corps[154] et non l'esprit, et où on a une insistance particulière sur les fluides corporels qui sont présentés comme pouvant être dégustés.

On relève également deux occurrences dans lesquelles le corps est conceptualisé comme un plat d'une marque de distribution, mais ces deux occurrences sont également assez différentes ; elles font toutefois toutes deux appel au fonds de connaissances partagées par les Américains. Considérons la première (*SFU 1x03*) :

> **(84)** GILARDI: "Once you centralize operations, you'd be amazed how you maximize profits."
> NATE: "So, in the end, we're all just **Human McNuggets.**"
> GILARDI: "Just as we began. I like you, Nate."

Rappelons que Gilardi est à la tête d'une chaîne d'entreprises de pompes funèbres, et qu'il souhaite racheter la petite entreprise familiale des Fisher. Les corps sont conceptualisés comme des nuggets prêts à être frits (incinérés), et cette métaphore dépend donc de FOOD. Toutefois, « McNuggets » implique également – et surtout – que les corps sont conceptualisés comme étant tous identiques et incinérés à la chaîne, comme le sont les McNuggets dans les restaurants McDonald's. Les défunts sont donc conceptualisés comme des denrées qui enrichissent les capitalistes, et toute dimension de respect des défunts et des familles disparaît. L'objectif principal de l'entreprise de pompes funèbres est alors d'amasser de l'argent en proposant des services au rabais. Nate est particulièrement cynique et son intention est clairement dysphémique, mais Gilardi ne semble pas l'interpréter ainsi. Notons qu'il semble nécessaire de rajouter l'adjectif *human* devant *McNuggets*, tout comme devant *Frymaster* afin que la métaphore soit compréhensible ; il paraît néanmoins plus probable que dans cette occurrence,

[154] Le corps est conceptualisé comme un fruit dont on extrait le jus. Le nom *juice* est lexicalisé dans le sens de fluides corporels, mais le verbe n'est pas répertorié dans ce sens-là (*OED*). Même si le verbe a probablement été dérivé à partir du nom *juice* qui signifie « fluides corporels », ce nom a une origine métaphorique puisque ce n'est pas le premier sens répertorié.

l'association de *human* et *McNuggets* vise plutôt à souligner l'incongruité de l'analogie métaphorique. La seconde occurrence se trouve dans *SFU 1x12* :

> **(349)** MARC: "Oh, God, I look like **something Chef Boyardee makes**!"
> DAVID: "So, you never told your parents you were gay either?"

Marc est un jeune homme victime d'un meurtre homophobe. Cette scène se déroule dans l'imaginaire de David Fisher, qui imagine très souvent qu'il discute avec les personnes dont il prépare le corps pour les funérailles. Marc a le visage entièrement tuméfié et rougi par le sang, et la comparaison métaphorique repose sur la ressemblance physique qu'il perçoit entre son visage et un plat de raviolis en boîte, tant au niveau de la couleur que de l'aspect. Cette analogie n'est pas flatteuse et donc plutôt dysphémique, d'autant plus que ce genre de plat n'est pas ce qu'il y a de plus appétissant.

On note également plusieurs occurrences dans lesquelles le corps est conceptualisé grâce à FOOD et WASTE, comme dans cet exemple issu de *GA 2x03* :

> **(350)** ALEX: "Hey, Nurse Ratchet, there's a dead guy stinking up Room 4125. Do something about it before he **rots**!"

On parle généralement de *decay*, *decomposition*, ou *putrefaction* lorsqu'il s'agit du corps humain ; si *rot* n'est peut-être pas métaphorique à proprement parler puisqu'il s'agit de pourriture et de décomposition sous l'action de bactéries ou de champignons, il n'en reste pas moins qu'il est particulièrement saillant car il renvoie habituellement plutôt à de la nourriture. Certaines conceptualisations sont plus complexes, à l'instar de celle-ci (*SFU 2x11*) :

> **(351)** AARON BUCHBINDER: "How does it work exactly?"
> NATE: "The container is placed on these chrome rollers. Then a small door raises and the body goes through."
> AARON BUCHBINDER: "Like how **your tray disappears through that thing in the cafeteria**?"
> NATE: "Yeah. Actually, it's just like that."

Plusieurs correspondances sont projetées lors de cette comparaison métaphorique : le plateau est le cercueil, les restes de nourriture sont les corps, et la cuisine dans laquelle

les restes finissent à la poubelle est un four crématoire. Cette métaphore présente à nouveau une vision très triviale de la mort ; Nate semble d'ailleurs prendre conscience de cette dimension (« Yeah. Actually, it's just like that ») et ne plus trouver de sens aux euphémismes qu'il utilisait (*container* pour « cercueil » par exemple). Deux autres occurrences conceptualisent le corps humain mort comme un déchet tout juste bon à mettre à la poubelle ou à la déchetterie :

> **(352)** MARILYN: "Jesse never liked to have a fuss made over him. He always said that when his time comes, just **set him out by the curb on trash day**. But... Hum, I want to do right by him. He was a good man." (*SFU 2x08*)
>
> ***
>
> **(353)** DAVID: "They're opening a Poseidon Society across the street?"
> NATE: "That's right. What is a Poseidon Society?"
> DAVID: "They sell cremations. Cheap cremations. Now for a fraction of what we charge, you can now **dump off** the relative you never really liked anyway at the Torch Mart across the street." (*SFU 1x03*)

Ces deux occurrences sont assez similaires aux deux précédentes en ce qu'elles présentent le corps humain comme un déchet bon à mettre à la poubelle, mais il ne s'agit pas nécessairement de déchets organiques. Quoiqu'il en soit, qu'il s'agisse de déchets organiques ou de déchets non organiques, le corps humain est considéré comme quelque chose qui n'a plus aucune utilité et qui est complètement désacralisé une fois que la vie l'a quitté.

Contrairement aux métaphores que nous avions mentionnées dans les parties précédentes, ces métaphores n'utilisent pas toutes les mêmes correspondances et ont toutes un fort potentiel dysphémique. Par ailleurs, on note qu'elles sont moins figées que les métaphores qui découlent de JOURNEY ou LOSS. Elles permettent, dans les séries télévisées, de représenter la distance dont les médecins ou les employés de pompes funèbres font preuve.

3.3.3.4. **THE END**

Nous avons relevé 14 occurrences découlant du domaine conceptuel THE END dans le corpus ; elles sont réparties de manière peu ou prou égale dans *Grey's Anatomy* (6) et *Six Feet Under* (8). La métaphore conceptuelle DEATH IS THE END permet une conceptualisation radicalement différente de DEATH IS A JOURNEY dans la mesure où cette dernière permettait de conceptualiser la mort comme le début d'une nouvelle vie, éternelle. À l'inverse, la mort est ici envisagée comme la fin de la vie, sans qu'il n'y ait rien derrière. C'est donc une vision assez négative de la mort, bien qu'elle ne puisse pas être qualifiée de dysphémique, car la seule correspondance qui est identifiable est entre la mort et la fin et que l'on ne se concentre pas sur le corps.

La structure lexicalisée IT – BE OVER est utilisée à 4 reprises :

(354) IZZIE: "What is it?"
MR. DUFF: "It's me. I think it's **about to be over.**" (*GA 1x08*)

***

(355) ALICE: "Mom, stop it. He's dead. It's finally **over**." (*GA 1x09*)

***

(344) DEREK: "Karev, **it's over! It's done**. You screwed up. Mr. Martin's fried." (*GA 2x11*)

***

(356) AARON BUCHBINDER: "You can't wait for this to **be over**."
NATE: "I'm right here for you." (*SFU 2x13*)

Dans ces quatre occurrences, *it*, qui participe du processus d'euphémisation, ne renvoie pas uniquement à la vie, si ce n'est dans l'exemple (354). Dans le (355), la jeune femme parle à la fois de la vie de son père et de la tendance qu'avait celui-ci à battre sa mère, puisque les deux vont de pair. Dans le (344), il s'agit de la vie du patient et des tentatives de Karev pour le ranimer. La dernière occurrence (356) renvoie à la vie d'Aaron et à la relation qu'il a avec Nate. Dans les occurrences de < It – be over >, il y a donc bien souvent concomitance entre un événement ou une situation qui se termine et la vie

d'une personne qui se termine. Ces occurrences sont assez similaires à *be it* : « Every time I get a headache I'm thinking this could **be it** » (*SFU 2x07*) ; on a néanmoins dans *be it* l'idée que la mort était attendue. La fin peut en effet plus spécifiquement être conceptualisée en termes temporels, comme si chacun et chacune d'entre nous avait un temps alloué sur Terre et que l'heure de notre mort était prédéfinie par le destin :

> **(357)** FREDERICO: "Nate! What's up?"
> NATE: "Hey, Rico."
> FREDERICO: "It's good to see you. Oh, really sorry about your dad, man, but, you know, when **your time is up**, it's up, right?" (*SFU 1x01*)

***

> **(358)** MARILYN: "Jesse never liked to have a fuss made over him. He always said that when **his time comes**, just set him out by the curb on trash day. But... Hum, I want to do right by him. He was a good man." (*SFU 2x08*)

***

> **(359)** ANDREW PEREZ: "Yeah, thank you so much. It was **her time**. She lived a full life." (*SFU 2x12*)

La mort peut aussi être conceptualisée en termes spatiaux :

> **(360)** BEATRICE: "So this is **the end of the line**. That's what you're saying? This is it? I die now?" (*GA 2x22*)

On remarque qu'un grand nombre d'occurrences sont similaires dans le corpus ; par exemple, plusieurs occurrences, en plus de celle ci-dessus, reprennent la lexie *end* :

> **(361)** ADDISON: "It's hard to accept the **end** when you're too close." (*GA 2x04*)

***

> **(362)** NATE: "Strange, but somehow I feel like Emily won. She remains a fucking question mark right up to **the bitter end**. Basically, all I know about her is that she kept Wheat Thins in her refrigerator." (*SFU 2x05*)

***

> **(363)** RUTH: "Fine. Then I'll simply wait for it, like I have been. I just pray that it happens before I **end up** like Emily Previn. Now, if you'll please excuse me…" (*SFU 2x05*)

Si l'occurrence de *GA 2x04* (361) est plutôt euphémique, ce n'est pas le cas de l'exemple (363) car *end up like X* a de fortes connotations négatives. Dans *Six Feet Under*, le corps

d'Emily Previn est découvert des jours et des jours après sa mort car personne ne s'est inquiété de la savoir disparue.

Deux occurrences présentent quelques différences : la première se situe dans *GA 2x17* et recourt à la fois à DEATH IS THE END et à DEATH IS SURRENDER.

> **(364)** DEREK: "Push one more of epi and one more of drozapine. Come on, come on. You cannot do this Tucker! You cannot **quit** on me! Come on, **keep going**. You can't **quit**!"

Dans les métaphores découlant de DEATH IS SURRENDER, la mort est conceptualisée comme un ennemi (Bultinck [2009 : 46]). Il s'agit donc de tout faire pour ne pas se rendre à l'ennemi, et ne pas abandonner le combat mené avec le médecin contre la maladie.

Enfin, la dernière occurrence est la locution *come to terms*, qui est ici utilisée pour « accepter la mort d'un proche, passer à autre chose » :

> **(365)** DAVID: "Of course, it's difficult for anyone to **come to terms** with something as unexpected as this, but…" (*SFU 1x11*)

L'expression est aujourd'hui figée ainsi – bien qu'elle ne s'utilise pas uniquement pour le deuil – mais le premier sens de *term*, attesté en 1200, est « a point in time » (*OED*). Ainsi, dans cette dernière occurrence, ce n'est pas la mort qui est conceptualisée comme la fin, mais le moment où les vivants l'acceptent.

Les occurrences de DEATH IS THE END sont donc toutes plus ou moins similaires : elles sont figées, et elles ont plutôt tendance à être orthophémiques. Leur forme pourrait être qualifiée d'euphémique, mais la conceptualisation ne donne pas une vision pleine d'espoir, mais plutôt une vision assez négative de la mort, contrairement aux métaphores du voyage qui envisagent la possibilité d'une vie après la mort. Dans les séries du corpus, il nous semble qu'elles ont principalement une fonction de dramatisation.

3.3.3.5. MACHINE / OBJECT

On relève 9 occurrences dans lesquelles le corps est considéré comme un objet ou une machine. Les 6 occurrences the THE BODY IS AN OBJECT se trouvent dans *Six Feet Under*, et présentent le corps comme un objet cassé ou abimé qu'il faut réparer afin qu'il ait l'air neuf pour la veillée funèbre. On a notamment deux occurrences de *fix* qui sont différentes de celles des métaphores de la maladie : en effet, dans ces cas-là, le corps était conceptualisé comme une machine cassée qu'il fallait remettre en état de marche. Ici, il s'agit simplement d'une réparation esthétique d'un corps mort :

> **(366)** IRINA: "No. You who lost your husband. You work for Niki. You used to **fix** dead people." (*SFU 1x10*)
>
> ***
>
> **(367)** FREDERICO: "Thank you for how you **fixed up** my father." (*SFU 2x12*)

Il s'agit donc de faire en sorte que le corps ait l'air neuf et en état de marche, même si cela n'est évidemment qu'une illusion :

> **(368)** VANESSA: "Baby, you're making it worse! How come you can make someone with a squashed face look like **new** but you can't even fix a stupid wall?" (*SFU 2x08*)

D'autres occurrences permettent de conceptualiser plus précisément la nature du travail à effectuer, comme la reconstruction des tissus :

> **(369)** FREDERICO: "It's a pretty tough job, Dave. The skull's all shattered up there, and you might have to completely **rebuild** the tissue on his cheek." (*SFU 1x12*)
>
> ***
>
> **(370)** FREDERICO: "Where would I be without the Fishers?"
> VANESSA: "In a house. Not some lousy apartment. They treat you like a migrant worker."
> FREDERICO: "They'll never make me a partner."
> VANESSA: "Not ever."
> FREDERICO: "1500 a **restoration**." (*SFU 1x08*)

Les deux occurrences ci-dessus conceptualisent le corps davantage comme un objet que comme une personne décédée. On a donc une déshumanisation du corps humain ; notons toutefois que ces termes appartiennent au *funeralese*.

Enfin, dans les occurrences A BODY IS A MACHINE, on relève une occurrence similaire à certaines occurrences de la même métaphore conceptuelle utilisée pour mentionner le corps malade :

> **(371)** ADDISON: "He's **shutting down**." (*GA 2x04*)

De nombreuses occurrences conceptualisent un organe comme une partie d'une machine qui cesse de fonctionner ; ici, c'est la machine entière qui cesse de fonctionner – et le corps qui est sur le point de mourir. Cette conceptualisation est semblable à *off* que l'on retrouve dans *Grey's Anatomy* et dans *Six Feet Under* :

> **(372)** MEREDITH: "It's an urban myth that suicide rates spike at the holidays. Turns out they actually go down. Experts think that people are less inclined to **off themselves** when surrounded by family." (*GA 2x12*)
>
> ***
>
> **(373)** TEENAGE GIRL: "Yeah, yeah, Mom was your first real girlfriend. Then I came along. You guys **offed me** and then broke up." (*SFU 2x10*)[155]

Off someone et *off oneself* sont des métaphores figées et sont plutôt dysphémiques (elles sont répertoriées comme *slang* dans le *Merriam-Webster Dictionary*)[156].

Pour conclure, ces métaphores sont figées et plutôt orthophémiques ou dysphémiques ; elles ont pour fonction principale de représenter le jargon médical et celui des employés de pompes funèbres, et de montrer le détachement dont ils sont capables de faire preuve face à la mort en objectifiant les corps.

3.3.3.6. **LIGHT**

On relève 7 occurrences dans le corpus dans lesquelles la mort est conceptualisée en termes de lumière (4 dans *Grey's Anatomy*, 3 dans *Six Feet Under*). 6 occurrences

[155] La jeune fille qui parle ici est le fantôme d'une enfant qui n'a en réalité jamais existé puisque la femme qui portait le fœtus a subi une interruption volontaire de grossesse.
[156] Le sens premier de *off* en tant que verbe est *go away*. Il est donc possible que cette métaphore, dont l'origine est assez obscure, découle en fait de ce premier sens et de la métaphore conceptuelle DEATH IS A JOURNEY. Néanmoins, il nous semble plus probable qu'elle découle de A BODY IS A MACHINE.

utilisent à la fois le domaine LIGHT et le domaine JOURNEY, car la mort est conceptualisée comme un voyage vers une lumière. *Go into the light*, qui permet une conceptualisation euphémique, apparaît à quatre reprises, par exemple dans cet extrait de *GA 2x01* :

> **(374)** BURKE: "Ok people, let's grab Joe before he decides to **go into the light**. Start warming him up."

Le patient peut voir la lumière juste avant de mourir, et peut décider de se diriger vers elle (et de mourir) ou non ; elle est conceptualisée comme attrayante puisque le patient « décide » de s'y diriger. La mort est donc dépeinte comme un événement positif. C'est également le cas dans *GA 1x03* :

> **(65)** IZZIE: "Okay, well, I know you probably can't hear me, and you're feeling this **big push to go towards the light, where everything is all haloes and all-you-can-eat buffets and stuff**. And I mean, sharing your organs is really great and all, but I think you have a family."

Contrairement à l'exemple précédent, cette métaphore est filée à partir de *go towards the light* ; le patient est poussé vers la lumière, qui est également accompagnée de buffets à volonté. Cette métaphore ne perd pas entièrement sa force euphémique, mais elle est ici essentiellement humoristique de par la désacralisation de la lumière ; en effet, cette métaphore est à l'origine liée à la religion puisque la lumière représente Dieu. Cela explique qu'on la retrouve dans des occurrences comme celle-ci (*SFU 1x04*) :

> **(68)** POWERFUL: "Merciful Jesus, please bring rest and peace to our fallen[157] brother, son, friend, Manuel Paco Bolin. May **he live with you forever in your light and truth, Almighty Father**. Amen."

Enfin, on relève une occurrence de *GA 1x03* de DEATH IS A JOURNEY TO A LIGHT qui est légèrement différente de celles mentionnées jusqu'ici :

> **(32)** CRISTINA: "Wish he'd just **go into the light already**, so I can get on another case."

[157] Notons que *fallen* est un euphémisme créé par métonymie : Manuel est un membre d'un gang qui a été tué par balles dans la guerre des gangs. Le *Merriam-Webster Dictionary* donne comme définition de *fall* : « to drop down wounded or dead ; especially to die in battle » et donne comme exemple : « Many men fell on the battlefield ». Manuel est littéralement tombé parce qu'il a reçu une balle, et *fallen* permet ici de référer à sa mort.

Nous avons dit plus haut que *go into the light* était un euphémisme ; or, ici, la forme est bien euphémique, la conceptualisation est bien euphémique, mais il semble difficile de dire que cette occurrence est similaire à la première citée. En effet, il nous semble qu'il y a une offense à un niveau plus profond car l'intention n'est pas euphémique. Il s'agit d'un cas prototypique de ce que Allan et Burridge appellent un dysphémisme euphémique. Il est donc primordial de prendre en compte tous ces facteurs pour déterminer la force X-phémique d'une occurrence.

La septième occurrence qui utilise le domaine LIGHT est distincte de toutes celles susmentionnées, et ne présente pas une vision positive de la mort :

> **(322)** NATHANIEL, SR.: "Sure, it's possible that we go on after we die. It's also possible that, **once the light goes out, it stays out**. You'll never know, buddy boy, until it's your turn." (*SFU 2x03*)

Elle relève de ce que Bultinck [2009 : 51] identifie comme la métaphore conceptuelle DEATH AS LIGHT GONE OUT : contrairement aux occurrences précédentes, c'est ici la vie qui est conceptualisée comme la lumière, et la mort comme l'obscurité. Cette métaphore a une base métonymique puisque la lumière disparaît lorsque l'on ferme les yeux. Elle est donc, en un sens, liée aux domaines conceptuels REST / SLEEP, mais permet également de conceptualiser la mort comme une fin.

3.3.3.7. **REST / SLEEP / PEACE**

Dans le corpus, 5 occurrences sont relatives aux domaines REST / SLEEP / PEACE (2 dans *Grey's Anatomy*, 3 dans *Six Feet Under*). Comme la plupart des métaphores conceptuelles traitées jusqu'ici, celle-ci a une origine religieuse puisque dans la tradition judéo-chrétienne, l'accès au paradis après la mort est considéré comme une récompense, un repos bien mérité pour les actions menées sur Terre. Cela explique donc qu'on les retrouve dans des scènes religieuses (*SFU 2x09*) :

(375) FATHER JACK: "Dear friends, it was our Lord Jesus Himself who said, "Come to me, all you who labor and are burdened, and I will give you **rest**." Let us pray, then, for our brother, Dwight Garrison, that he may **rest** from his labors and enter into…"

Néanmoins, et ainsi que le souligne Bultinck [2009 : 42], cette métaphore conceptuelle provient avant tout des ressemblances physiologiques entre la mort et le sommeil : « the resemblances between a sleeping person and a dead person suffice to explain the metaphorical mapping: the person has his eyes closed, is unconscious, lies still, etc. ». Ces deux origines possibles expliquent que l'on trouve par deux fois la combinaison de *rest* et *peace* :

(376) MEREDITH: "Lenny's dead?"
RUTH: "May he **rest in peace**." (*GA 2x15*)

***

(377) POWERFUL: "Merciful Jesus, please bring **rest** and **peace** to our fallen brother, son, friend, Manuel Paco Bolin." (*SFU 1x04*)

Une seule occurrence diffère légèrement de celles-là dans le corpus ; elle concerne l'euthanasie (*GA 2x27*) :

(83) MEREDITH: "Hmm. Finn says Doc's in pain. And Derek and I have to talk about whether we should **put him to sleep** or not. Which is... And Finn thinks there's something going on between me and Derek. Which there is not. There so clearly is not. And Addison having that whole meltdown?"
CRISTINA: "Ugh."
MEREDITH: "I mean, dogs get sick and we're expected **to put them to sleep. People get sick, we don't put them down**. We don't just give up on people. There's nothing going on between me and Derek."

Le premier sens répertorié dans le *Merriam-Webster Dictionary* pour *put X to sleep* est « to give (a sick or injured animal) drugs that will make it die without pain », mais la dimension euphémique et métaphorique est indéniable ici. Les occurrences de la métaphore DEATH IS REST / SLEEP / PEACE sont toutes euphémiques dans le corpus.

3.3.3.8. ***Miscellaneous***

Dans cette dernière sous-partie, nous traiterons de 7 occurrences qui sont isolées, à l'exception des deux premières qui sont deux cas figés de personnification :

> **(378)** GEORGE: "Lost 5 patients on the code team today. I feel like **the Angel of Death**." (*GA 1x02*)

L'Ange de la Mort est un personnage qui apparaît dans différentes religions et à qui l'on attribue différentes caractéristiques ; il s'agit néanmoins généralement d'un personnage qui vient emporter les vivants et les guider dans l'au-delà. George se compare à l'Ange de la Mort, car la majorité des patients qu'il traite aux urgences traumatologiques décèdent. La seconde occurrence fait mention du *Grim Reaper*, qui est également une personnification de la mort, mais plutôt issue du folklore et des mythologies. Les représentations sont différentes, puisque, comme leurs noms respectifs le laissent transparaitre, l'Ange de la Mort est généralement représenté avec des ailes dans le dos, et la Faucheuse avec une faux à la main. On la trouve dans *SFU 2x01* :

> **(100)** NATHANIEL, SR.: "That's because you've never played it for money. Nate, why don't you meet a couple of friends of mine? Uh, this, well, this is the man. Death. **The Grim Reaper**.

Pour Kövecses [2002 : 269-270], cette personnification découle de deux métaphores conceptuelles : PEOPLE ARE PLANTS et EVENTS ARE ACTIONS. Les êtres humains sont conceptualisés comme des plantes qui sont prêtes à être fauchées par un moissonneur, et la mort, un événement, est conceptualisée comme une action, l'action de faucher. Cette occurrence est particulière dans le sens où cette scène est un rêve : Nathaniel, SR., est décédé, et son fils Nate rêve[158] régulièrement de lui. Il rêve de son père qui lui présente deux amis, *Death* et *Life* : le « Grim Reaper » est représenté comme un homme d'âge mûr en costume, et non comme une Faucheuse, et la Vie par une femme épanouie :

[158] Ce sont d'ailleurs régulièrement des rêves éveillés.

*Image 2 : De gauche à droite, The Grim Reaper / Death, Nathaniel, SR., Life (*SFU 2x01*)*

Nathaniel, SR. se trouve entre la Vie et la Mort, tout comme Nate se trouve à ce moment-là entre la vie et la mort car il est partagé entre son devoir de travailler dans l'entreprise familiale de pompes funèbres et son envie de découvrir autre chose, mais aussi parce qu'il vient d'apprendre qu'il a une malformation artério-veineuse cérébrale qui peut le tuer à tout moment et qui n'est pas opérable. Dans cette scène, la réappropriation de la personnification de la mort participe de l'esthétique de la série.

Les deux occurrences suivantes permettent de conceptualiser la mort de deux manières complètement opposées. La première, extraite de *GA 1x03*, permet de conceptualiser la mort comme la liberté :

> **(379)** LLOYD: "Because **dying is a get-out-of-jail-free card**. I can be as bold as I want, and there's nothing anybody can say about it. So I flirt. Haven't you ever been attracted to someone you know you couldn't have?"

La seconde, extraite de *SFU 1x09*, permet au contraire de considérer la mort comme une prison :

> **(380)** FUNERAL DIRECTOR: "Let's think of this as a celebration of your uncle's life. Now, the Titan is an excellent choice for a distinguished gentleman. It's solid mahogany, it's hand-finished, burl wood and nickel accents. And Grace Field… Grace Field is a lovely place for **internment**. It's serene, it's pastoral."

Cela montre qu'une métaphore permet de présenter une vision de la réalité : dans le premier exemple, le patient est sur le point de mourir et pense que tout ce qu'il fait n'aura aucune conséquence. La mort est par conséquent pour lui une libération. Dans le second exemple, l'entrepreneur de pompes funèbres parle de l'endroit où placer le corps du défunt. On a donc une opposition entre l'esprit dans la première occurrence, et le corps dans la seconde, qui se traduit par deux conceptualisations complètement différentes : le corps reste prisonnier alors que l'esprit, lui, s'élève et se libère, ce qui nous ramène à la dichotomie corps-esprit. Un phénomène similaire existait pour les métaphores qui utilisaient le domaine LIGHT, où une occurrence permettait de conceptualiser la mort de manière négative, et les autres de manière plutôt positive puisque l'esprit voyage vers une lumière.

L'occurrence suivante permet de conceptualiser la mort ou l'enterrement comme un événement festif :

> **(128)** FREDERICO: "Oooh, boy! OK, **Cinderella**, we're gonna have to work overtime to get you ready for the **ball**." (*SFU 1x12*)

Plusieurs correspondances sont établies ici : la défunte est Cendrillon, pour l'instant sale et en haillons, l'enterrement est un bal, et Frederico, l'employé des pompes funèbres, est la bonne fée, marraine de Cendrillon, qui va la préparer pour l'événement. La métaphore est plus humoristique qu'X-phémique ici, et elle dépend en partie du contexte, c'est-à-dire l'apparence physique de la défunte. Une des occurrences du corpus n'est pas du tout figée et dépend entièrement du contexte (*SFU 2x05*) :

> **(381)** FREDERICO: "I was supposed to take the kids to dinner last night so Vanessa could have the night off. But, instead, I was here. Until 9 o'clock last night. The **skin was friggin' pouring off** that woman's face! So I get all this shit from Vanessa, and I wasn't even able to restore the fucking poor lady! Nobody could have."

NATE: "Rico…"
FREDERICO: "But, here... You think you can do it? Here's some tools. I want to watch you **swim** in that skin, go ahead!"

Le corps est ici conceptualisé comme de l'eau dans laquelle Frederico et Nate nageraient, et cette analogie repose sur l'état de décomposition du corps de la défunte. L'image mentale provoquée par l'idée du corps en décomposition est vive et dysphémique, d'autant plus que l'intention de Frederico est explicitement de menacer la face de Nate (on note par exemple l'emploi de *fucking*, mais aussi sa colère envers Nate).

Enfin, le dernier exemple est répertorié dans le *Merriam-Webster Dictionary*, et est donc l'un des rares exemples figés dans cette sous-partie :

(382) HOUSE: "I, Margo Davis have been informed of the risks which may arise from my refusal of advised medical care. I hereby release…"
MOM: "Who are you?"
HOUSE: "… the Princeton Plainsboro Teaching Hospital, its employees agents, and otherwise from any adverse medical conditions resulting from my refusal. It is not the hospital's fault if my son **kicks off**."
MOM: "**Kicks off**?"

Kick off est à l'origine un terme qui signifie « to throw off by kicking or jerking the foot » (*OED*). Le terme a ensuite acquis le sens de « commencer ». Il est difficile de savoir de quel sens provient la métaphore *die*, mais il est possible qu'elle provienne de ce second sens. Quoiqu'il en soit, c'est une lexie qui tend à être plutôt dysphémique, et tout particulièrement dans cette occurrence dans la mesure où c'est un terme de *slang* qui ne devrait en principe pas être utilisé par un médecin pour s'adresser à la famille d'un patient ; la réaction est d'ailleurs sans équivoque, et l'intention de House est bien de menacer la face de l'interlocutrice.

À l'exception des deux cas de personnification et de *kick off*, les occurrences traitées dans cette sous-partie sont des métaphores non figées qui découlent *a priori* de métaphores conceptuelles qui ne sont pas non plus figées, ce qui leur confère un statut relativement unique dans le corpus.

3.3.3.9. **Conclusions**

Ces métaphores présentent des différences notables par rapport aux métaphores des domaines SEX et DISEASE dans le corpus. Tout d'abord, on constate une surreprésentation des métaphores figées dans le corpus, et que les métaphores ne sont pour l'immense majorité d'entre elles pas filées, ce qui peut mener à trois conclusions, qui ne sont pas mutuellement exclusives. Premièrement, les domaines sources utilisés pour conceptualiser la mort ne sont peut-être plus ou très peu productifs aujourd'hui. Les correspondances qui sont établies sont en règle générale assez abstraites, et il est difficile d'en établir de nouvelles. On constate d'ailleurs que des trois domaines étudiés, c'est pour le domaine le plus abstrait, la mort, que l'on a le moins de métaphores vives ou semi-figées, alors que pour la *CMT*, la métaphore permet principalement de conceptualiser des domaines abstraits grâce à des domaines concrets. Deuxièmement, ces domaines permettent peut-être de créer de nouvelles expressions métaphoriques, mais ce n'est pas le cas dans le corpus. En effet, on a très peu d'occurrences qui viennent de *House, M.D.*, série qui permettait la production de nombreuses métaphores semi-figées pour le domaine cible DISEASE. *Grey's Anatomy* contenait également moins d'occurrences semi-figées pour la maladie, ce qui expliquerait en partie le degré de figement des métaphores pour DEATH. On a néanmoins davantage d'occurrences métaphoriques dans *Grey's Anatomy* que dans *House, M.D.*, ce qui n'est guère surprenant dans la mesure où les patients meurent bien plus souvent ; les métaphores participent de la dramatisation. Dans *Six Feet Under*, elles ont également cette fonction, mais les métaphores figées et répétitives participent également de l'esthétique de la série et de la sensation d'ennui, de quotidienneté, et de banalité qui se dégage des personnages et de la réalisation. Troisièmement, les métaphores euphémiques de la mort subissent peut-être le processus d'usure de l'euphémisme bien plus lentement que les métaphores des

autres domaines tabous, dans la mesure où beaucoup d'occurrences sont figées et euphémiques.

Enfin, on note également que le domaine source a une influence sur la fonction X-phémique dans la mesure où l'immense majorité des métaphores découlant de JOURNEY, LOSS, ou LIGHT sont euphémiques, alors que l'immense majorité des métaphores découlant de FOOD ne le sont pas. Les expressions métaphoriques sont par ailleurs plus clairement identifiables comme étant euphémiques ou dysphémiques ; il est bien entendu possible que cela provienne du genre des séries et des occurrences relevées. Néanmoins, nous avons également constaté que les métaphores étaient plutôt euphémiques lorsqu'elles concernent le concept de la mort et/ou que le locuteur dissimule par la métaphore le corps mort, et plutôt dysphémiques lorsque l'on a des conceptualisations du corps mort. Plus le niveau d'abstraction du domaine source est élevé, plus la métaphore sera euphémique.

3.4. Conclusions et implications plus larges

Les notions d'« euphémisme », « orthophémisme », « dysphémisme », « euphémisme dysphémique » et « dysphémisme euphémique » permettent de traiter un certain nombre d'occurrences du corpus, mais elles ne semblent pas suffire à toutes les décrire, notamment dans les séries télévisées, pour deux raisons majeures : la première est qu'il faut prendre en compte quatre critères principaux afin de déterminer la force X-phémique d'une occurrence métaphorique : la forme de la locution, la conceptualisation sous-jacente et les caractéristiques projetées, l'intention du locuteur, et l'interprétation du co-énonciateur. Ces facteurs ont déjà été évoqués, notamment en 1.1.3.4 et 1.1.3.5, et sont également mentionnées par Allan et Burridge [1991, 2006] et Crespo Fernández [2017]. L'étude du corpus a permis d'étudier en détail la manière

dont chacun de ces critères influe sur l'interprétation X-phémique et la manière dont ils s'articulent, et constituera l'objet d'étude du 3.4.1. La seconde raison est que les métaphores n'ont pas nécessairement une fonction X-phémique dans le corpus, ou tout au moins qu'il ne s'agit pas toujours de leur seule fonction et de la fonction la plus saillante. Cela constituera l'objet d'étude du 3.4.2.

3.4.1. Critères pour l'interprétation X-phémique

Les quatre critères dégagés et décrits ci-dessous doivent être considérés ensemble afin de déterminer la force X-phémique d'une occurrence métaphorique. Les critères que nous avons principalement étudiés, et qui constituent le cœur de notre analyse, sont ceux qui sont propres à la métaphore, à savoir la forme de la locution (et notamment le degré de figement de la métaphore et son contexte d'apparition) et la conceptualisation. Ce sont les critères qui permettent de déterminer le potentiel X-phémique d'une lexie métaphorique. L'intention et l'interprétation sont également mentionnées, mais ces deux critères demanderaient une étude pragmatique détaillée et relèvent davantage de l'étude des X-phémismes – quelle que soit la manière dont ils sont créés – que de l'étude de la métaphore.

3.4.1.1. Forme de la locution

La forme de la locution – et la structure globale de l'occurrence – est le premier critère à prendre en compte pour déterminer la force X-phémique d'une occurrence métaphorique. Il s'agit du critère principal dégagé par Allan et Burridge [1991, 2006], qui, rappelons-le, étudient l'ensemble des X-phémismes et non uniquement les *métaphores* X-phémiques. Plusieurs sous-critères doivent être considérés pour décider si la forme de la locution lui donne plutôt un potentiel euphémique ou dysphémique.

Certaines métaphores linguistiques sont répertoriées dans les dictionnaires accompagnées de la mention « *vulgar* », comme *nail* (accompagné de « *vulgar* » dans le *Merriam-Webster Dictionary*, et de « *US slang* » dans l'*OED*), ce qui facilite grandement la tâche du linguiste ; d'autres sont accompagnées de la mention « *euphemistic* », comme *pass away* dans l'*OED*. Cela nous mène à un premier constat : le degré de figement d'une métaphore linguistique n'est pas suffisant pour déterminer la nature X-phémique d'une métaphore linguistique, puisqu'elle sera tour à tour euphémique ou dysphémique. Toutes les métaphores euphémiques qui se figent ne deviendront pas nécessairement des dysphémismes, et le procédé d'usure de l'euphémisme est un procédé complexe : *pass away*, par exemple, apparaît pour la première fois aux alentours de 1300 (d'après l'*OED*) et est toujours un euphémisme. Les expressions métaphoriques ont donc un potentiel X-phémique qui peut varier indépendamment de leur degré de figement.

Toutefois, le degré de figement peut avoir une influence dans certains cas, mais nous avons constaté dans l'étude du corpus des variations en fonction du domaine cible. L'immense majorité des métaphores du domaine SEX sont des métaphores semi-figées, voire vives, alors que l'immense majorité des métaphores du domaine DEATH sont des métaphores figées. Or, les métaphores du domaine DEATH sont, pour la plupart, euphémiques, alors que les métaphores du domaine SEX le sont rarement entièrement (c'est-à-dire qu'elles remplissent rarement les quatre critères détaillés en 3.4.1). Il est assez difficile de savoir si cela provient du degré de figement des expressions métaphoriques ou de la nature du domaine cible, ou encore des trois autres facteurs que nous avons dégagés. On peut néanmoins postuler qu'en ce qui concerne les métaphores de la mort, le phénomène d'usure de l'euphémisme est inexistant, ou très lent, pour un grand nombre d'expressions métaphoriques, car celles-ci proviennent de la religion, et ne sont donc pas nécessairement considérées comme des métaphores par une partie de

la population américaine, qui est croyante et pratiquante. Toutefois, et contrairement à ce qui était suggéré par les théories sur l'usure de l'euphémisme, le degré de figement d'une lexie métaphorique n'est pas suffisant pour déterminer son degré d'X-phémisation.

Par ailleurs, déterminer le degré de figement d'une locution métaphorique pose deux problèmes majeurs. Une partie non négligeable des métaphores – et notamment des métaphores découlant du domaine SEX – tendent à ne pas être répertoriées dans les dictionnaires même si elles sont fréquemment utilisées, bien qu'il s'agisse du moyen le plus simple de vérifier si une occurrence est figée ou non. Ces métaphores se retrouvent néanmoins, pour la plupart d'entre elles, dans l'*Urban Dictionary*, ce qui montre que ce ne sont pas des cas isolés. Dès lors se posent les questions suivantes : à partir de quelle fréquence d'apparition les métaphores sont-elles considérées comme figées ? Pourquoi les dictionnaires ne répertorient-ils pas ces métaphores ? Le caractère tabou du domaine auquel ces métaphores sont liées a-t-il une influence sur leur manque de représentativité dans les dictionnaires ? La réponse à la dernière question est probablement « oui », pour une raison simple : le caractère tabou du domaine SEX entraîne une abondance de locutions permettant d'y référer. Nous avons vu que beaucoup de lexies pouvaient potentiellement avoir un sens métaphorique sexuel. Il serait donc impossible – et peut-être contre-productif – pour les dictionnaires de répertorier tous ces sens. De même, en ce qui concerne les métaphores de la maladie, toutes ne sont pas répertoriées dans les dictionnaires : la métaphore qui utilise *hoofbeats* pour désigner les symptômes et *horse* et *zebra* pour conceptualiser les maladies ne sont pas répertoriées dans l'*OED* ou le *Merriam-Webster Dictionary* car elles appartiennent au jargon médical – le *medicalese* – et non à la langue courante. Bien que

certains termes de langue de spécialité ou de *slang* de spécialité apparaissent dans les dictionnaires, tous les termes ne sauraient être répertoriés.

Déterminer le degré de figement d'une locution métaphorique peut également être problématique, car la distinction entre métaphore semi-figée et métaphore vive n'est pas toujours évidente. Rappelons que Crespo Fernández [2017] définit les métaphores semi-figées comme des métaphores linguistiquement innovantes qui découlent d'une métaphore conceptuelle figée, alors que les métaphores vives sont des métaphores linguistiquement et conceptuellement vives. Or, comment mesurer le degré de figement d'une métaphore conceptuelle, notamment dans la mesure où ces métaphores conceptuelles sont dégagées par le linguiste de manière quelque peu arbitraire ? De plus, même lorsque les métaphores linguistiques du corpus ne reposent *a priori* pas sur une métaphore structurelle existante, elles reposent *a priori* toujours sur une métaphore ontologique comme la personnification ou sur une image-schéma du type CONTAINER. De même, les métaphores utilisées par House, par exemple, découlent d'une métaphore structurelle figée bien souvent (parfois ontologique), mais elles sont tellement innovantes au niveau lexical et filées qu'il est difficile de dire qu'elles sont semi-figées au même titre que d'autres occurrences du corpus. C'est notamment le cas de celles qui découlent de plusieurs métaphores conceptuelles, comme une personnification et une métaphore structurelle. On peut trouver de nombreux critères qui permettent de distinguer différents types de métaphores figées, répertoriées dans le dictionnaire : le sens littéral existe-t-il encore ? La métaphore linguistique dépend-elle d'une métaphore conceptuelle productive ? Le lien entre le sens littéral et le sens figuré est-il encore perceptible ? Il est en revanche bien plus ardu de trouver des critères qui permettent de déterminer le degré de figement ou de « vivacité » d'une locution métaphorique qui ne figure pas dans les dictionnaires, et personne n'a, à notre

connaissance, établi un tel classement avec succès. Déterminer cela avec précision demanderait donc d'établir un corpus spécialisé conséquent qui permette de calculer la fréquence d'apparition, et peut-être également d'établir un protocole qui permette d'interroger des locuteurs natifs à grande échelle. Ce n'était pas l'objet de cette étude, mais pourrait être l'objet d'une étude ultérieure.

Il est donc relativement simple de déterminer si la forme de la locution a une influence lorsque la métaphore est figée, puisqu'il suffit de consulter le dictionnaire pour savoir si la lexie est euphémique ou dysphémique, dans la mesure où cela est souvent indiqué, bien que ce ne soit pas toujours le cas. Il est en revanche impossible de faire cela si la métaphore n'est pas figée. Il n'est pas donc pas toujours aisé de déterminer l'influence de la forme de la locution sur l'interprétation X-phémique. De plus, le contexte d'apparition de cette locution devrait également systématiquement être pris en compte. En effet, nous avons relevé, notamment pour les métaphores du domaine SEX, un nombre conséquent d'occurrences dont la production était fortement influencée par le cotexte gauche ; cela signifie souvent que l'apparition de la métaphore en discours est délibérée (Steen [2011]) et que l'intention de l'énonciateur n'est pas uniquement de produire un euphémisme, mais, par exemple, de produire un effet humoristique. Cela a donc une influence sur le statut X-phémique de la métaphore. De même, le fait qu'une métaphore soit filée ou non aura une influence sur son statut X-phémique, puisqu'une métaphore filée sera *a priori* également délibérée et revêtira d'autres fonctions discursives qu'une simple fonction X-phémique.

La forme de la locution au sens large peut donc avoir une influence sur la nature X-phémique de la métaphore ; ce n'est néanmoins pas toujours le cas, par exemple lorsque l'on a une métaphore vive, qui n'est ni filée, ni dépendante du cotexte. Il faut, quoi qu'il en soit, prendre en compte d'autres facteurs qui auront également une

influence sur la nature X-phémique, comme la conceptualisation et les correspondances établies.

3.4.1.2. **Conceptualisation**

Plusieurs éléments relatifs à la conceptualisation peuvent avoir une influence sur la nature X-phémique de l'occurrence.

Tout d'abord, le domaine source utilisé peut participer de la nature X-phémique de l'occurrence, et c'est notamment la thèse avancée par Crespo Fernández ; il nous semble toutefois problématique d'affirmer qu'un même domaine source permettra uniquement la production de dysphémismes ou d'euphémismes dans la mesure où d'un même domaine peuvent découler des occurrences bien différentes, mais aussi où il y a *in fine* très peu d'occurrences qui sont des euphémismes purs ou des dysphémismes purs dans le corpus. On note néanmoins que, de manière générale, JOURNEY permet plutôt de produire des euphémismes, alors que FOOD, par exemple, a plutôt tendance à produire des dysphémismes. Cependant, il faut également prendre en compte le domaine cible : les occurrences qui utilisent le domaine FOOD sont davantage dysphémiques lorsque le domaine cible est DISEASE ou DEATH que lorsque c'est SEX. Un domaine source n'est pas dysphémique en soi ; c'est son association avec le domaine cible qui détermine les caractéristiques projetées, et ainsi, son potentiel dysphémique ou euphémique.

Le domaine DEATH est plus abstrait que le domaine SEX, ou même que le domaine DISEASE ; il est tout à fait possible que ce degré d'abstraction ait des conséquences sur la conceptualisation. En effet, nous avons constaté qu'une majorité des domaines sources utilisés dans le corpus permettaient *a priori* plutôt de produire des métaphores de la mort euphémiques. Si le domaine cible est abstrait, les caractéristiques projetées sont moins nombreuses et moins clairement définies et identifiables, et la métaphore a ainsi

plus de chances d'être euphémique. Pour les métaphores de la mort, c'est généralement un domaine abstrait qui est utilisé pour conceptualiser un domaine abstrait. Dans les métaphores du sexe, les occurrences du corpus utilisent généralement un domaine concret pour conceptualiser un domaine concret ; les caractéristiques qui sont projetées d'un domaine sur un autre sont clairement identifiables, et l'occurrence sera *a priori* plutôt dysphémique. Le même constat avait été fait à propos des conceptualisations PART-FOR-WHOLE et WHOLE-FOR-PART ; les premières sont plutôt dysphémiques car le locuteur se concentre sur un ou plusieurs détails, alors que les secondes sont plutôt euphémiques car plus élusives. De même, si davantage de métaphores sont filées pour les domaines DISEASE et SEX, c'est en partie car davantage de correspondances sont établies et projetées que dans la plupart des métaphores du domaine DEATH.

Dans la mesure où les trois tabous sont liés au corps, une grande partie des métaphores permettent de conceptualiser le corps et non directement la mort, la maladie, ou le sexe, notamment par le biais des domaines MACHINE et FOOD. Ces conceptualisations tendent plutôt à être dysphémiques car l'attention est portée sur quelque chose de concret, le corps, et non sur un concept abstrait. Elles permettent au co-énonciateur et/ou au téléspectateur de visualiser le corps dans un état tabou, qu'il soit nu, en décomposition ou malade. Dans l'ensemble, les métaphores du sexe tendent à être dysphémiques lorsque l'un des partenaires est conceptualisé comme étant inférieur à l'autre car objectifié, alors que le second est conceptualisé comme lui étant supérieur. Cela s'accompagne bien souvent d'une conceptualisation du sexe comme un acte violent. Les métaphores de la mort qui sont dysphémiques sont souvent celles qui permettent de conceptualiser le corps mort – et dans lesquelles les caractéristiques projetées sont donc plus concrètes – et non le concept de la mort. En ce qui concerne les métaphores de la maladie, elles sont en réalité assez peu souvent X-phémiques, même si celles qui ont le

plus grand potentiel dysphémique se concentrent sur la conceptualisation du corps. Néanmoins, cette conceptualisation du corps a davantage une visée explicative dans le corpus ; nous y reviendrons. Quoiqu'il en soit, les métaphores du corpus ont tendance à être dysphémiques lorsque la conceptualisation permet une déshumanisation ou une objectification du corps humain, et ce pour les trois domaines tabous.

Enfin, le domaine utilisé pour la conceptualisation a également une influence sur la nature X-phémique de l'occurrence, car certaines métaphores conceptuelles ne sont *a priori* plus productives. C'est le cas de DEATH IS A LOSS, dont nous avons 22 occurrences, mais qui sont toutes figées et euphémiques ; en effet, toutes les occurrences contenaient le verbe *lose* ou le nom *loss*. Cette métaphore conceptuelle ne permet donc *a priori* pas la création de nouveaux X-phémismes. Au moins une partie des métaphores conceptuelles qui ne sont plus très productives ont une base métonymique : c'est le cas des métaphores de la mort qui sont fondées sur un constat d'absence, ou des métaphores qui sont fondées sur une ressemblance physique ou comportementale, à l'instar de A SEXUAL PARTNER IS AN ANIMAL ou DEATH IS SLEEP/REST.

À l'inverse, certaines métaphores conceptuelles semblent pouvoir créer des métaphores linguistiques à l'infini, à l'instar de SEX IS EATING. On constate également que le domaine SEX utilise davantage de domaines que les deux autres domaines tabous ; cela pourrait s'expliquer par la concrétude de ce domaine, qui permet *a priori* d'utiliser n'importe quelle métaphore structurelle. Cela peut s'expliquer par le fait que les correspondances entre domaines sont plus évidentes.

Les domaines source et cible et les correspondances établies (ainsi que le fait qu'elles soient facilement identifiables ou non) ont donc une influence sur la nature X-phémique de l'occurrence. Néanmoins, deux métaphores similaires au niveau

linguistique et conceptuel peuvent ne pas avoir la même nature X-phémique, ce qui nous mène à considérer deux autres facteurs.

3.4.1.3. **Intention**

L'intention à l'origine de la production de la métaphore a également des conséquences sur sa nature X-phémique. Le premier critère à prendre en compte ici est de savoir si la métaphore est délibérée ou non (Steen [2011]). Ainsi que nous l'avons montré en 2.2.3.4, il y a nécessairement une intention sous-jacente à l'utilisation délibérée d'une métaphore. Si l'utilisation de la métaphore n'est pas délibérée, il peut s'avérer plus délicat de déterminer l'intention de l'énonciateur – voire d'attribuer une quelconque intention à ce dernier.

Dans le corpus, il est rare que l'intention attribuée aux personnages soit purement et uniquement de produire un euphémisme ou un dysphémisme. Les métaphores du sexe, par exemple, dépendent souvent du cotexte gauche et l'intention est donc plutôt humoristique qu'X-phémique à proprement parler ; quand bien même elle ne dépend du cotexte, une locution métaphorique dysphémique, dans laquelle les conceptualisations sont dysphémiques, n'aura pas toujours – loin s'en faut – pour objectif de choquer ou d'offenser l'interlocuteur. Les personnages de *Sex and the City* et *How I Met your Mother* emploient constamment ces métaphores avec des intentions bien différentes. De même, l'emploi de métaphores de la mort et de la maladie en apparence dysphémiques dans le corpus dénote souvent une volonté de mise à distance de la part des médecins et les métaphores déshumanisantes ne sont pas toujours produites par les personnages avec une intention de produire un dysphémisme, mais parfois simplement de faire face au quotidien.

Nous avons vu dans l'analyse qu'il convient également, dans le cas des séries télévisées, de différencier le niveau des personnages du niveau des scénaristes et des téléspectateurs. Les sujets tabous sont représentés par les métaphores employées par les personnages, et l'on a une représentation de l'intention des personnages. Mais ceci ne reste qu'une représentation, et ce sont au final les scénaristes, les réalisateurs, et les producteurs qui ont une intention de produire un message pour des téléspectateurs. Le schéma ci-dessous, issu de Dynel [2012(2) : 172], résume cette idée :

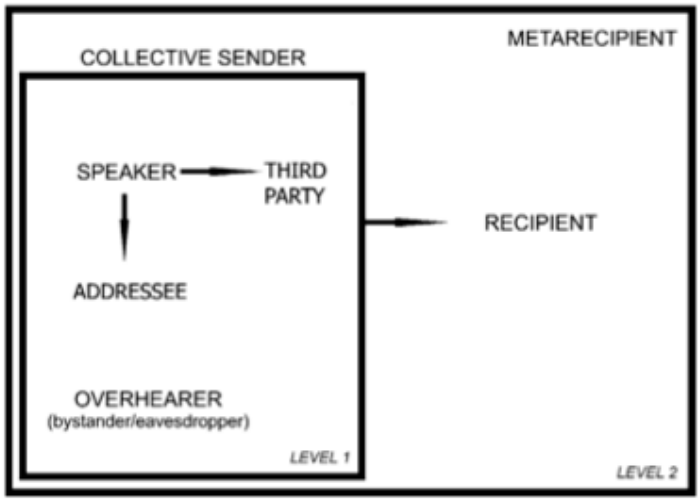


Figure 2. *Participants in a film interaction (in one turn) on two levels of communication.*

Figure 21 : Participants dans les films et séries télévisées à deux niveaux de communication (Dynel [2012(2) : 172])

Le premier niveau comprend les personnages ; nous avons, dans l'analyse, essentiellement pris en compte l'énonciateur et le ou les co-énonciateurs (*addressees*)[159] car l'objectif n'était pas de conduire une étude pragmatique sur le fonctionnement de

[159] En effet, nous n'avons pas vraiment pris en compte dans notre analyse les trois ou quatre destinataires possibles au niveau 1 : *addressee* (le participant auquel le locuteur s'adresse), *third-party* (le participant auquel le locuteur ne s'adresse pas mais qui a le droit d'écouter et qui écoute), et *overhearers*, qui entendent et écoutent sans autorisation ; Dynel distingue également, au sein de la catégorie *overhearers*, *bystanders* (le locuteur est conscient de leur présence) et les *eavesdroppers* (le locuteur n'est pas conscient de leur présence). Les téléspectateurs sont généralement considérés comme des *eavesdroppers* ou des *overhearers*, mais la distinction proposée par Dynel paraît intéressante (voir Dynel [2012(2) : 169-172]).

l'impolitesse linguistique dans les séries[160], mais avant tout une étude linguistique des métaphores et les domaines tabous. De plus, cela n'était pas particulièrement pertinent par rapport aux occurrences de métaphores que nous avons relevées. Le second niveau comprend le *collective sender* – dans ce cas l'équipe de tournage – qui a pour co-énonciateur le téléspectateur. Enfin, au dernier niveau, le *metarecipient* – c'est-à-dire le linguiste ou le critique – analyse l'ensemble. L'intention sous-jacente à la métaphore au niveau 1 et au niveau 2 ne sont pas toujours les mêmes. Nous avons relevé des occurrences de métaphores – essentiellement dans *House, M.D.* – qui visent à offenser les personnages au niveau 1, mais qui visent à faire rire le téléspectateur au niveau 2, comme dans cet exemple :

> **(233)** HOUSE: "The neurologist thinks it's his brain, wants to open up his head. Frankly, I'm shocked! **You get to use the big boy drill and Daddy's big red toolbox**." (*House 1x15*)

L'intention de House est différente de l'intention du niveau 2. Ces exemples se situent notamment dans *House, M.D.* mais pas dans les autres séries, dans lesquelles les métaphores qui visent réellement à offenser un participant en s'adressant directement à lui sont rares et visent à être dysphémiques pour le téléspectateur, et non à le faire rire. C'est le cas dans cet exemple issu de *Sex and the City*, dans lequel Charlotte cherche à blesser Samantha, et où l'intention des scénaristes est que le téléspectateur soit également blessé pour elle :

> **(192)** CHARLOTTE: "Is your vagina in **the New York City guidebooks**? It should be, **it's the hottest spot in town! It's always open**!" (*SATC 2x15*)

De manière générale, les métaphores ne visent néanmoins pas à offenser les autres personnages, mais à mentionner un sujet tabou, et elles revêtent également d'autres

[160] Ce sujet a été exploré en profondeur par Dynel [2012(2)] et globalement dans l'ensemble de sa recherche. Elle s'est tout particulièrement intéressée au fonctionnement de l'impolitesse linguistique dans *House, M.D.*

fonctions qui seront traitées en 3.4.2, comme la fonction humoristique ou la fonction didactique.

Enfin, l'intention peut également être révélée par la prosodie (les pauses, les accentuations, les allongements vocaliques, etc.) ou encore l'intonation ou la gestuelle, mais ces paramètres n'ont pas été pris en compte ici car ils mériteraient une étude à part entière.

3.4.1.4. **Interprétation**

Le dernier critère est celui de l'interprétation ; il convient à nouveau de distinguer le niveau 1, celui des personnages, du niveau 2.

Au niveau 1, l'interprétation dépend de nombreux facteurs : la forme de la locution, la conceptualisation, les caractéristiques projetées, l'intention du locuteur, mais également de la relation qu'entretiennent les personnages et de leur personnalité. Les facteurs sont donc nombreux, et il convient d'être prudent quant aux généralisations hâtives ; quelques grandes tendances se dégagent toutefois de l'étude de corpus.

Une majorité des métaphores du sexe sont *a priori* plutôt dysphémiques au niveau de la forme et/ou de la conceptualisation, mais l'intention du locuteur n'est pas de produire un dysphémisme, et la métaphore n'est pas interprétée comme un dysphémisme par l'interlocuteur car leur relation le permet, et également car l'interlocuteur n'est pas la cible de la locution, à l'instar de cet exemple issu de *HIMYM 2x19* :

> **(183)** BARNEY: "I mean, alright, fine, the stripper at Stuart's bachelor's party was a 15."
> TED: "She was 15?"
> BARNEY: "No, **a 15. Like in blackjack**."
> TED: "As in not sure whether **you'd hit it**?"

À l'inverse, une majorité des métaphores de la mort sont *a priori* plutôt euphémiques au niveau de la forme et/ou de la conceptualisation et/ou de l'intention, et elles sont interprétées comme telles par les personnages. Ces métaphores ne sont pas non plus interprétées comme des dysphémismes par les téléspectateurs, et il y a donc homogénéité entre le niveau 1 et le niveau 2. Toutefois, certaines métaphores – par exemple une partie de celles utilisées par House – sont parfois interprétées comme des dysphémismes par les personnages mais elles amusent le téléspectateur qui connaît les personnages. Il y a donc un décalage entre le niveau 1 et le niveau 2. Les métaphores sont assez rarement interprétées comme des dysphémismes par le téléspectateur, qui est à distance et dont la face n'est donc pas directement menacée[161] ; néanmoins, cela dépend bien évidemment de la personnalité du téléspectateur, et probablement de facteurs tels que son âge, son genre, sa catégorie socio-professionnelle, ou sa connaissance de la série. Cela dépend également de ses croyances religieuses (Bucaria [2005 : 42]).

Les critères 1 et 2 permettent de déterminer le potentiel X-phémique d'une métaphore hors-contexte ; les critères 3 et 4 relèvent de la pragmatique et doivent être pris en compte en discours. Nous nous sommes, dans cette analyse, principalement concentrée sur les critères 1 et 2, puisqu'il s'agit de critères immuables en synchronie. Ce sont les critères qui permettent le mieux de déterminer de quelle manière les tabous sont représentés dans les séries par la métaphore. Les critères 3 et 4 changeront quant à eux à chaque occurrence de la même métaphore linguistique en fonction des participants et du contexte. Il faudrait mener une étude sur un corpus de conversation naturelle pour tirer des conclusions sur le fonctionnement de ces deux derniers

[161] C'est également l'argument avancé par Dynel [2012(2) : 175] à propos de formes d'humour comme la moquerie : « In order to appreciate such humour, hearers must feel superior and safe, knowing that the speaker does not mean to launch attack against them, which is the case of most media audiences interpreting one fictional interlocutor's aggressive barbs against another ».

critères : les séries télévisées visent à représenter des interactions qui ne sont pas nécessairement fidèles aux interactions de personnes réelles pour de nombreuses raisons, et notamment dans la mesure où le téléspectateur est un facteur à prendre en compte.

Enfin, toutes les métaphores qui mentionnent les sujets tabous n'ont pas uniquement une fonction X-phémique dans le corpus ; une métaphore ne peut être « 100% » euphémique ou dysphémique que si elle ne joue que cette fonction. Or, c'est rarement le cas.

3.4.2. Autres fonctions des métaphores du corpus

Les métaphores des sujets tabous ont avant tout une fonction conceptuelle qui permet de présenter une vision d'une réalité – comme toutes les métaphores –, et souvent au moins partiellement une fonction X-phémique. Néanmoins, nous avons vu dans l'analyse du corpus que ce n'était pas toujours uniquement le cas, et notamment dans les séries télévisées où les métaphores participent aussi de l'esthétisme et du genre des séries ; elles participent également partiellement du réalisme linguistique du dialogue des séries télévisées, que nous n'aborderons pas ici car nous ne comparerons pas les métaphores du corpus à celle d'un corpus de conversation naturelle. Les autres fonctions peuvent relever du niveau 1 ou du niveau 2 et ainsi tout autant concerner la stratégie discursive que la stratégie métadiscursive, notamment lorsqu'elles permettent de briser ou de fissurer le quatrième mur[162]. En effet, les métaphores remplissent des fonctions relatives aux téléspectateurs, et cela se retrouve ailleurs que dans les métaphores, par exemple dans les rires enregistrés dans *How I Met your Mother*, lorsque

[162] Au théâtre, le quatrième mur est un mur imaginaire qui se situe entre les acteurs et les spectateurs. On dit que le mur est brisé lorsque les acteurs s'adressent directement aux spectateurs et détruisent ainsi l'illusion théâtrale.

l'on a une adresse directe à la caméra dans *Sex and the City*, ou encore quand on a une voix *off*, dans *Grey's Anatomy*, *How I Met your Mother*, ou *Sex and the City*. Ces procédés permettent bien souvent d'attirer l'attention du téléspectateur sur les techniques auxquelles les réalisateurs ont recours pour construire les séries.

Cinq différentes fonctions[163] seront détaillées ici : fonction humoristique, fonction explicative/didactique, fonction dramatique, fonction de caractérisation des personnages, et fonction esthétique[164]. Ces fonctions sont plus saillantes dans certaines séries que dans d'autres dans la mesure où les métaphores participent plus globalement du genre de la série.

3.4.2.1. **Fonction humoristique**

Nous avons constaté que nombre de métaphores dans le corpus avaient une fonction humoristique. Dans la mesure où la théorie de l'incongruité est l'approche la plus fréquemment adoptée dans les études linguistiques[165], et plus particulièrement dans les études métaphoriques, mais aussi dans les études des dialogues de séries télévisées (A. Ross [1998 : 92]), c'est l'approche que nous privilégierons ici. Notons qu'ainsi que le fait remarquer Dynel [2012(1) : 74], il est peut-être plus judicieux de parler de potentiel humoristique dans la mesure où tous les téléspectateurs ne trouvent pas nécessairement les mêmes occurrences comiques, de la même manière que certains personnages sont parfois représentés comme riant face à une occurrence et d'autres non.

---

[163] Voir également Bednarek [2018 : 35-77] qui détaille les différentes fonctions du dialogue des séries télévisées, bien que ces fonctions ne soient pas spécifiques aux métaphores ; elle définit ainsi *FATS* (*Functional Approach to Television Series*).

[164] Bednarek [2018 : 37] considère que la création de suspense, la fonction poétique, l'humour, ou encore l'innovation linguistique sont tous relatifs à l'effet esthétique et l'intérêt commercial.

[165] Les trois théories principales de l'humour sont les suivantes : *superiority, incongruity*, and *relief* (voir Dynel [2013] par exemple pour un état des lieux des théories sur l'humour).

Les métaphores peuvent ainsi être humoristiques au niveau 1 et/ou au niveau 2. Dynel [2012(1) : 76-77] constate que dans *House, M.D.*, ce sont essentiellement les métaphores vives qui permettent de donner naissance à l'humour, et c'est également le constat auquel nous sommes arrivée suite à l'étude du corpus. La représentation des interactions des personnages au niveau 1 permet la création d'humour au niveau 2. En effet, ces occurrences métaphoriques, dont nous avons commenté de nombreux exemples en 3.3., sont plutôt une manière de faire rire le téléspectateur que de représenter la conversation naturelle, et notamment lorsqu'elles sont vives et lorsque l'on a un jeu sur la réussite ou l'échec d'une métaphore (bien souvent, certains personnages ne comprennent pas ou feignent de ne pas comprendre une métaphore, ou ils collaborent à l'élaboration d'une métaphore). Ce sont effectivement des mécanismes qui fonctionnent et qui sont omniprésents dans *House, M.D*, mais aussi dans d'autres séries du corpus, et tout particulièrement dans *How I Met your Mother*, où les quiproquos sont très fréquents. L'incongruité et l'humour peuvent donc reposer sur un décalage entre le niveau 1 et le niveau 2, entre la production et la compréhension, mais aussi sur un décalage entre ce qui serait politiquement correct et la réalité, entre la force locutoire et la force illocutoire, notamment dans le cas des métaphores qui produisent des euphémismes dysphémiques ou des dysphémismes euphémiques, ou encore entre le domaine source et le domaine cible – qui est tabou. Kyratzis [2003 : 15] affirme ceci au sujet des domaines conceptuels et de l'humour :

> [M]etaphor becomes a joke and causes mirth in discourse when attention is drawn to the boundaries between the two concepts it brings together; speakers, either intentionally or unintentionally, disjoin the domains that are relevant to the metaphor and emphasise their dissimilarities. In this way, the initial tension between the two input spaces is reinstalled and the realisation of the existence of boundaries and the tension between them leads to humour (as it does in jokes).

Certaines métaphores sont humoristiques car la distance entre le domaine source et le domaine cible permet la naissance d'une incongruité ; c'est peu ou prou l'argument avancé par Brône, Feyaerts, et Veale [2006 : 209], qui rappellent que les métaphores permettent généralement de fusionner deux domaines en gommant leurs différences, mais que l'humour permet au contraire d'accentuer ces différences. Pour les métaphores qui ont une base métonymique, la distance entre les deux domaines n'est pas aussi importante, et c'est peut-être pour cela qu'elles ont un potentiel humoristique moindre. Naturellement, cela pourrait aussi être une coïncidence car les métaphores de la mort sont majoritairement celles qui ont une base métonymique dans le corpus, comme DEATH IS A LOSS ou DEATH IS SLEEP, et que la mort se prête moins à l'humour que le sexe dans le corpus, quand bien même on a des occurrences d'humour noir : il s'agit dans l'ensemble d'un sujet plus sérieux, qui remplit plus facilement une fonction dramatique que le sexe. Néanmoins, la distance entre les deux concepts peut expliquer le caractère humoristique d'une métaphore, mais ce n'est pas le seul facteur possible comme il y a toujours cette distance dans les métaphores (Dynel [2009 : 27-28]).

Dynel [2009 : 31] écrit que la raison pour laquelle les métaphores qui ont le plus grand potentiel humoristique sont les métaphores vives est que ces dernières créent une surprise chez le téléspectateur[166] :

> The global explanation for the humorousness of metaphors is their novelty and surprising form, coupled with the fact that they recruit unconventional vehicles, sometimes in the form of elaborate ad hoc concepts. Consequently, humorous metaphors produce incongruity at the level of the hearer's lexicon.

[166]Dynel ne prend pas pour cadre théorique la *CMT*, mais a une définition plus traditionnelle de la métaphore. Par « métaphore vive », elle entend néanmoins la même réalité que Crespo Fernández puisqu'elle considère qu'il s'agit d'une métaphore vive au niveau de la forme et du lexique, mais aussi au niveau du concept.

C'est par exemple le cas ici, où la métaphore est humoristique parce qu'elle est vive, mais également parce qu'elle est filée et que de nombreuses correspondances incongrues sont établies :

> **(218)** BARNEY: "You are at the heart of **bachelor country**, and as a woman, you are an **illegal immigrant** here. Now, you can try to **apply for a sex visa**, but that only lasts 12 hours. 14 if you **qualify for multiple entries**. (*HIMYM 2x05*)

Il est vrai que les métaphores vives ont un fort potentiel humoristique, mais ce n'est, d'une part, pas la seule fonction qu'elles remplissent dans la mesure où toutes les métaphores vives ne sont pas humoristiques. C'est le cas de l'exemple suivant, dans lequel la métaphore n'est humoristique ni au niveau 1, ni au niveau 2 :

> **(192)** CHARLOTTE: "Is your vagina **in the New York City guidebooks**? It should be, it's the **hottest spot in town! It's always open**!" (*SATC 2x15*)

D'autre part, des métaphores figées peuvent également être humoristiques dans certains cas, notamment lorsqu'elles sont dysphémiques au niveau 1 et qu'elles visent à faire rire le téléspectateur, comme celle-ci :

> **(382)** HOUSE: "I, Margo Davis have been informed of the risks which may arise from my refusal of advised medical care. I hereby release…"
> MOM: "Who are you?"
> HOUSE: "… the Princeton Plainsboro Teaching Hospital, its employees agents, and otherwise from any adverse medical conditions resulting from my refusal. It is not the hospital's fault if my son **kicks off**."
> MOM: "**Kicks off**?"

L'humour dans l'occurrence ci-dessus naît également d'une incongruité entre la métaphore employée et la situation – un médecin qui s'adresse à la famille d'un patient pour annoncer sa mort à venir – et de l'impolitesse linguistique[167]. Ces incongruités sont nombreuses dans les séries médicales et dans *Six Feet Under*, et elles participent de la

[167] Les liens entre humour et impolitesse linguistique dans *House, M.D.* dépassent très largement l'étude des métaphores. Pour plus de précisions, voir Dynel [2012(2)] ou Richardson [2010 : 170-186], qui s'intéresse au *fake banter* dans *House, M.D.*

création d'humour noir[168], alors même que ces séries sont avant tout des *drama series*, et non des *sitcoms* (Bucaria [2008 : 216]) :

> Although it would be too far-fetched to claim that dark/black humour is a mainstream phenomenon in the Anglo-American lingua-cultural context, the extent of its popularity is also reflected in its recurring incursions in non-humorous and drama series, which have recourse to the occasional cynical or dark/black humour remark as a sort of unexpected quip.

La manière dont la relation entre la métaphore et l'humour fonctionne dépend de la série télévisée et du domaine tabou, puisque les métaphores de la maladie et de la mort permettront d'avoir recours à l'humour noir, ce qui n'est pas le cas des métaphores du sexe.

Par ailleurs, la notion d'incongruité seule ne saurait expliquer qu'une occurrence ait un potentiel humoristique ou non (Dynel [2009 : 28]) :

> Additionally, although incongruity adequately captures mechanisms underlying humorous stimuli, it does not differentiate between humorous and non-humorous incongruity, the latter causing responses such as moral disapproval, fear, shock, puzzlement or anxiety.

Dynel affirme que la notion d'incongruité au sein des métaphores peut indépendamment être un mécanisme producteur d'humour ou d'offense, de peur, etc. – en d'autres termes, des émotions liées à l'interprétation d'un dysphémisme. Dès lors, on ne peut qu'affirmer que les notions de dysphémisme et d'humour peuvent être liées (voir Allan et Burridge [1991, 2006] et les euphémismes dysphémiques). Une locution métaphorique qui a une forme dysphémique et dans laquelle les caractéristiques projetées sont dysphémiques, en fonction de facteurs tels que le contexte ou les relations entre les participants, peut également remplir une fonction humoristique. C'est le cas dans le corpus des occurrences de la métaphore THE BODY IS FOOD, notamment lorsqu'elle est utilisée pour

[168] Bucaria [2008 : 216] définit l'humour noir comme un humour qui est perçu comme étant méchant, cynique, ou encore monstrueux, et qui tourne en ridicule certaines des institutions les plus sacrées d'une société, comme la mort, la maladie, ou le handicap.

renvoyer aux domaines de la mort ou de la maladie. Kirkmann [2009 : 12] affirme d'ailleurs à ce sujet que les occurrences « d'humour désobligeant » tendent à être évaluées comme étant plus drôles par les locuteurs (« highest ratings for funniness »).

Enfin, nous avons noté dans le corpus que l'un des mécanismes principaux pour la création de potentiel humoristique dans les séries était la bidirectionnalité. Ce mécanisme ne se trouve néanmoins que dans les métaphores du domaine SEX, et donc uniquement dans les métaphores issues de *How I Met your Mother* et *Sex and the City* dans le corpus restreint. Comme nous l'avions dit en 2.2.3.3, il y a une différence entre les métaphores qui sont présentées comme étant intentionnellement bidirectionnelles, à l'instar de celles-ci :

> **(219)** BARNEY: "I'm getting us into the Victoria's Secret Halloween party. Trust me, by the end of the night, your **chad will not be hanging**." (*HIMYM 1x06*)

***

> **(117)** WAITER: "Would you like some fresh pepper?"
> SAMANTHA: "Oh honey, I'd love some **fresh pepper**. In fact, I think everyone at this table could use a lot of **fresh pepper**." (*SATC 1x02*)

et celles qui sont interprétées comme des métaphores par le co-énonciateur mais qui n'en sont pas, à l'instar de celle-ci :

> **(161)** TED: "Time to **get the horn back to the bistrot**."
> ROBIN: "Oh Ted, I don't know if I can go again. That tuckered me out."
> TED: "Not a euphemism." (*HIMYM 2x22*)

Les deux premières reposent sur une syllepse, c'est-à-dire que les personnages sont présentés comme utilisant délibérément un énoncé qui peut être interprété de manière littérale et de manière métaphorique. Ces énoncés ont une visée humoristique au niveau 1 et au niveau 2 comme leur intention est de faire rire les personnages et les téléspectateurs. Dans le dernier exemple, la métaphore n'est pas présentée comme étant délibérée. Il s'agit plutôt d'une sorte de quiproquo dans lequel Robin interprète l'énoncé comme une métaphore, alors que l'énoncé de Ted était littéral. Ces métaphores ont donc

un objectif humoristique au niveau 2 – bien qu'elles puissent *in fine* être interprétées comme drôles au niveau 1. Ce dernier exemple montre aussi que tout peut être interprété comme une métaphore sexuelle dès lors que le contexte s'y prête : *get the horn back to the bistrot* ne repose pas sur une métaphore conceptuelle existante, mais sur l'image-schéma CONTAINER. L'organe sexuel masculin est conceptualisé comme un cor, et pourrait donc dépendre d'une métaphore conceptuelle A PENIS IS AN OBJECT, mais cette métaphore conceptuelle est très générale. La métaphore n'a pas besoin d'être figée pour qu'il y ait bidirectionnalité ; la métaphore peut être bidirectionnelle dès lors que l'on a un contexte et/ou un cotexte suffisant/s.

Enfin, l'immense majorité des métaphores du sexe dans le corpus ont en partie une fonction humoristique, et très rarement une fonction uniquement X-phémique, ce qui n'est pas le cas des métaphores de la maladie et de la mort qui revêtent des fonctions différentes pour la plupart d'entre elles.

3.4.2.2. **Fonction explicative / didactique**[169]

La fonction explicative ou didactique des métaphores se trouve essentiellement dans les séries médicales. En effet, nous avons déterminé lors de l'analyse du corpus que toutes les métaphores n'avaient pas une fonction X-phémique. Elles contribuent à la vulgarisation des propos des médecins, qui utilisent tour à tour des termes issus de la terminologie médicale et des métaphores explicatives ; souvent, ils utilisent même une combinaison des deux, feignant de réexpliquer le diagnostic à leurs confrères ou de reformuler, alors que ce procédé a avant tout une fonction explicative pour le téléspectateur au niveau 2 puisque ce dernier n'est *a priori* pas spécialiste de médecine :

> **(254)** SYNDEY: "It's necrotizing fasciitis."
> ALEX: "The **flesh-eating bacteria**?" (*GA 2x15*)

[169] Par « didactique », nous entendons ici « dont le but est d'instruire, d'enseigner, d'expliquer ».

***

(140) HOUSE: "**The tumor is Afghanistan, the clot is Buffalo**. Does that need more explanation? Ok **the tumor is Al Qaeda. Big bad guy with brains. We went in and wiped it out but it had already sent out a splinter cell; a small team of low level terrorists quietly living in some suburb of Buffalo, waiting to kill us all.**"
FOREMAN: "Whoa, whoa, you're trying to say that the tumor threw a clot before we removed it."
HOUSE: "It was an excellent metaphor, angio her brain for this clot **before it straps on an explosive vest**." (*House 2x02*)

Pour élaborer ces métaphores explicatives – et de manière générale, pour élaborer le discours scientifique dans les séries médicales –, les scénaristes collaborent avec des *medical technical advisors* ou *medical consultants* ou *medical advisors*. Néanmoins, ainsi que le note Dynel [2012(1) : 78], la position du téléspectateur ne lui permet pas toujours d'interpréter les métaphores de House puisqu'il n'a pas les connaissances nécessaires pour réellement comprendre le diagnostic. Dans *House, M.D.*, on a donc une double fonction : au niveau 1, House feint d'utiliser une métaphore didactique pour expliquer son diagnostic à ses confrères et consœurs et les amener à le formuler eux-mêmes, ce qui permettra au téléspectateur, au niveau 2, de plus ou moins comprendre le diagnostic. Cela est vrai des métaphores filées, mais d'autres métaphores ont un rôle didactique ou explicatif sans être filées, dans *House M.D.* ou dans *Grey's Anatomy*. C'est notamment le cas des personnifications. En effet, Rollo [2015 : 7] remarque que nombre de métaphores médicales explicatives ou didactiques ont en commun le trait de l'anthropomorphisation. Nous avons en effet relevé 20 occurrences de A TUMOR / A DISEASE / AN ORGAN IS A PERSON. Rollo [2015 : 7] note que les domaines cibles[170] ont généralement « leur cycle vital, leur métabolisme, leurs habiletés, leurs fonctions, leurs rôles. En plus, comme tout être humain, elles vivent dans une société qui a ses règles, font partie de groupes organisés, interagissent avec leur environnement ». Elle note également que certaines de ces personnifications sont « issues de l'interaction entre la

[170] Elle parle ici des cellules, mais cela est également vrai d'autres domaines cibles comme DISEASE, TUMORS, etc.

culture, la politique et, en particulier, le domaine militaire » (Rollo [2015 : 7]), et nous avons en effet dans le corpus 30 occurrences dans lesquelles la maladie est conceptualisée grâce aux domaines WAR / VIOLENCE / DANGER. Dans ces métaphores, les patients et les médecins, mais aussi la maladie, les médicaments, ou encore le système immunitaire sont conceptualisés comme des participants à une guerre ou une bataille. Ces personnifications permettent de conceptualiser et d'expliquer les caractéristiques propres à telle ou telle maladie, ou encore d'encourager le patient à « se battre ». Rollo [2015 : 12] remarque enfin que les métaphores de la MACHINE[171], qui sont les plus présentes dans le corpus, sont aussi utilisées avec une fonction didactique ou explicative (notamment dans les textes médicaux de vulgarisation) :

> [S]ous l'influence des modernes technologies *(sic)*, le corps humain et les cellules sont assimilés à une machine, dotée de règles de fonctionnement, le cerveau à un ordinateur et les processus physiologiques/biologiques à des mécanismes techniques.

En sciences, et plus particulièrement en médecine, cette fonction explicative est à double tranchant puisqu'elle « contribue à donner un caractère « humain » au propos du spécialiste » (Oliveira [2009 : 145]) mais que certaines métaphores comme la métaphore de la MACHINE sont aussi déshumanisantes ; de même, certaines métaphores, comme celles qui découlent de WAR, ne sont pas toujours perçues de manière positive par les patients (Sontag [1979]).

Dans le corpus, ces métaphores ont une fonction explicative au niveau 1 et au niveau 2 lorsqu'elles sont utilisées par les médecins pour s'adresser aux patients ou à leurs familles :

[171] Rollo [2015 : 13] note à propos de la métaphore de la MACHINE, qu'elle « laisse filtrer un déterminisme biologique qui pourrait déboucher sur une mécanisation des individus, conceptualisés comme des systèmes programmés ; le risque latent est de déshumaniser l'esprit humain, perçu comme un appareil que l'on peut réparer en cas de mal fonctionnement ».

(235) WILSON: "The plan is basically to... **Reboot** your daughter. Like a computer. We **shut her down then restart her.**" (*House 2x02*)

La fonction explicative de la métaphore peut être doublée d'une fonction dysphémique au niveau 1 s'il s'agit de persuader le patient d'accepter un traitement à tout prix en lui faisant peur :

(255) HOUSE: "Tell him his life hangs in the balance. Tell him the rash **is flesh-eating and the next course in the menu is his frank and beans**." (*House 2x05*)

Dans cet exemple, la fonction explicative est également doublée d'une fonction humoristique au niveau 2.

Une partie des métaphores relatives au domaine DISEASE n'ont pas vraiment de fonction explicative, à l'instar de celle-ci, qui est essentiellement humoristique :

(265) HOUSE: "If you happen to find any purple papules, do me a favor and **grab a slice**. I want to check for Erdheim-Chester." (*House 2x17*)

Les métaphores de la mort, quant à elles, n'ont pas une fonction explicative, à l'exception peut-être de celle-ci :

(351) AARON BUCHBINDER: "How does it work exactly?"
NATE: "The container is placed on these chrome rollers. Then a small door raises and the body goes through."
AARON BUCHBINDER: "Like how **your tray disappears through that thing in the cafeteria**?"
NATE: "Yeah. Actually, it's just like that." (*SFU 2x11*)

Il n'y a en effet pas grand chose à expliquer, puisque la mort est un phénomène avec lequel tous les individus adultes sont familiers mais dont on ne sait *in fine* pas grand chose. Les métaphores du sexe à fonction explicative sont également très rares ; les fausses leçons que Barney donne à ses amis ont une fausse fonction explicative au niveau 1, comme la métaphore dans laquelle Barney feint d'expliquer à ses amis ce qu'est une cougar, puisque la métaphore est figée et qu'ils en connaissent probablement tous la signification – tout comme les téléspectateurs :

(118) BARNEY: "Okay, let's take a look. Oh, yeah, that's a **cougar** all right. **A prime specimen.** See, you can identify a **cougar** by a few key characteristics. Start with the

> hair. **The cougar keeps up with current hairstyles as a form of camouflage. The prey may not realize that he's engaged with a cougar until he's already being dragged, helpless, back to her lair. Now, the blouse. The cougar displays maximum cleavage possible to captivate her prey. If you're watching them bounce, she's about to pounce. See the claws? Long and sharp, to ward off rival females**… Or open alimony checks. Yeah, this one's a beauty. Okay, **let the hunt** begin." *(HIMYM 2x06)*

La fausse fonction explicative mène à l'humour aux niveaux 1 et 2, mais permet également de caractériser le personnage de Barney. De la même manière, dans *Sex and the City*, lorsque Carrie, Samantha, et Miranda expliquent à Charlotte ce qu'est un *fuck buddy*, la fonction explicative est feinte : les téléspectateurs, comme Charlotte, comprennent probablement le sens de la locution. La métaphore a principalement pour fonction de participer à la caractérisation des personnages.

3.4.2.3. **Fonction de caractérisation des personnages**

Les métaphores servent aussi à construire et à caractériser[172] certains des personnages des séries du corpus au niveau 2. C'est bien évidemment le cas de Gregory House, qui est – parmi bien d'autres choses, et notamment son impolitesse constante – caractérisé par son utilisation systématique de métaphores filées – métaphores qui peuvent également revêtir une fonction didactique, une fonction dysphémique, ou une fonction humoristique. Ces métaphores étant pleines d'esprit et souvent amusantes, elles permettent de dépeindre House comme un personnage particulièrement saillant, supérieur aux autres, et contribuent au fait que le téléspectateur s'attache à lui, ainsi que l'indique Dynel [2012(2) : 175] :

> Thanks to the witty character of the speaker's utterances, however offensive, viewers do not normally sympathize with the butts/targets, especially since, in

[172] Pour les théories sur la caractérisation des personnages, voir notamment Culpeper [2001]. Culpeper travaille sur des pièces de théâtre et d'autres écrits, et adopte une approche multidisciplinaire en empruntant des théories à la linguistique, à la psychologie cognitive, à la psychologie sociale, ou encore à la stylistique.

"House," they are rarely shown as being deeply offended, thereby hardly ever pulling at recipients' heartstrings.

De la même manière, Barney dans *How I Met your Mother* est particulièrement saillant de par son utilisation récurrente de néologismes sémantiques et lexicaux, et la richesse linguistique de la série est en grande partie due à ce personnage. Il est lui aussi caractérisé par son recours incessant aux métaphores – et notamment aux métaphores sexuelles et par le fait que ces métaphores sont souvent dysphémiques de par leur forme et les conceptualisations qu'elles entraînent. Dynel [2012(2)] : 176] écrit à propos de House qu'il est à peine concevable qu'une personne réelle puisse se comporter de la sorte dans la mesure où le langage ordinaire et les pratiques communicationnelles sont limités par les convenances. Elle ajoute qu'il a le droit de dire ce qu'il pense sans aucune restriction uniquement parce qu'il s'agit d'un personnage de fiction. C'est également le cas de Barney. Les traits de langage de ces personnages sont tellement saillants que les personnages en deviennent des caricatures d'impolitesse.

Les métaphores permettent également de caractériser les autres personnages ; toujours dans *How I Met your Mother*, elles permettent d'attribuer des caractéristiques comme la stupidité à certaines des conquêtes de Barney :

(205) GIRL: "You son of a bitch! I can't believe I let you **enter my sacred temple**." (*HIMYM 2x05*)

Dans *Sex and the City*, elles contribuent à la caractérisation des quatre protagonistes comme des personnages féministes, et plus ponctuellement comme des femmes qui prennent le pouvoir et se servent des hommes :

(217) CARRIE: "Samantha was the **General Patton** of sex. She didn't **send her troops into battle** if she thought they would lose." (*SATC 2x15*)

***

(222) CARRIE: "Are men in their twenties **the new designer drug**? Yes, Samantha, Miranda and I were all **recreational users**." (*SATC 1x04*)

Les métaphores permettent également, dans les séries médicales, de caractériser les médecins qui utilisent continuellement la métaphore THE BODY IS A MACHINE et qui déshumanisent leurs patients. Certains chirurgiens sont caractérisés par leur dédain absolu envers les patients, en partie à travers les métaphores qu'ils emploient, à l'instar d'Alex Karev, jeune chirurgien assoiffé de sang :

> **(247)** ALEX: "Surgery is the only specialty where we don't waste time getting to know the patients. **They're slabs of meat, we're butchers**." (*GA 2x01*)

C'est aussi encore une fois le cas de House qui a recours à la métaphore PATIENTS ARE PUZZLES.

Dans *Six Feet Under*, les métaphores de la mort servent à caractériser les personnages qui travaillent dans les maisons funéraires et qui ont constamment recours à des métaphores euphémiques lorsqu'ils s'adressent à leurs clients :

> **(383)** FREDERICO: "Oh, hi. I'm sorry for your **loss**." (*SFU 2x03*)
>
> ***
>
> **(336)** DAVID: "It might help if you think of it less as a funeral and more as a way of **saying goodbye to him**."
> DILLON'S MOTHER: "I don't wanna **say goodbye**. You know, he just barely got here." (*SFU 1x11*)

mais qui utilisent généralement des métaphores bien plus dysphémiques lorsqu'ils sont entre employés de pompes funèbres :

> **(337)** NATE: "I'm just about to take him to the crematorium."
> JOHN GERSON: "Really? It looks to me like you've got yourself a **no-vacancy situation at the fridge motel**." (*SFU 2x13*)
>
> ***
>
> **(348)** BOBO: "Fucking Kroehner! Those cocksuckers! Sorry. Those cunts! So this family goes off the 405. We get 5 bodies, right? My walk-in only holds 3. So, my guy's working overtime to get everyone **juiced**, but sometimes, you just have to leave them out for an hour or two beyond regulation. It happens, right?" (*SFU 2x03*)

À l'image des métaphores qu'ils emploient et qui permettent de représenter une même réalité de deux manières différentes, les personnages sont partagés entre deux aspects

de leur réalité : le monde extérieur et le monde funéraire. Cet entre-deux les caractérise et les métaphores participent de ce processus.

Enfin, en jouant un rôle dans la caractérisation des personnages, les métaphores contribuent également à la construction de l'idiolecte des séries. C'est le cas de certaines métaphores comme *juice* dans *Six Feet Under*, des métaphores issues de THE BODY IS A MACHINE ou AN ORGAN DONATION IS A HARVEST dans les séries médicales en général, ou de A PATIENT IS A PUZZLE ou A DISEASE IS A SUSPECT dans *House, M.D*. Cela créé un sentiment de familiarité et d'attachement du téléspectateur envers le personnage et la série. La fonction de caractérisation des personnages et de la série ne prend place qu'au niveau 2 puisqu'il s'agit nécessairement de la caractérisation de personnages fictifs.

3.4.2.4. **Fonction de dramatisation**

Tout particulièrement dans les séries médicales, et parfois dans *Six Feet Under*, les métaphores ont aussi en partie pour fonction de dramatiser les événements et/ou d'émouvoir le téléspectateur. L'exemple le plus parlant est probablement celui de la bombe à retardement :

> **(272)** ALEX: "I have twenty says Burke's guy went down. Dude's a **walking time bomb**." (*GA 2x21*)
>
> ***
>
> **(90)** DEREK: "**She's a ticking clock.** She's gonna die if I don't make a diagnosis." (*GA 1x01*)

Ces métaphores permettent aux personnages de dramatiser la situation en insistant sur le fait qu'ils ont un temps très limité pour guérir le patient au niveau 1, et de tenir le téléspectateur en haleine au niveau 2. Cette fonction est fréquemment rencontrée dans *Grey's Anatomy*, notamment pour donner une dimension tragique aux histoires des patients :

> **(269)** IZZIE: "Take your chances, get cancer and **fight like hell to survive**." (*GA 2x08*)

***

(384) BURKE: "He's waited two years for this heart. He has to **fight** for it. He has to decide if he wants to live." (*GA 2x12*)

***

(270) DEREK: "I understand that you're tired of settling, so don't. **Fight. Fight for your life.** Fight for your marriage. Let me operate. And make a decision right now that you'll never settle again." (*GA 2x20*)

Les métaphores issues des domaines WAR / VIOLENCE / DANGER sont propices à la dramatisation puisque les caractéristiques projetées sur le domaine cible favorisent ce processus. On retrouve également cette fonction dans la métaphore de la bactérie mangeuse de chair qui dévore le patient, ou dans la métaphore de l'attaque terroriste pour la maladie (voir 3.4.2.2).

Les métaphores de la mort peuvent également avoir une fonction de dramatisation, notamment lorsqu'il s'agit de la métaphore conceptuelle DEATH IS THE END :

(364) DEREK: "Push one more of epi and one more of drozapine. Come on, come on. You cannot do this Tucker! You cannot **quit** on me! Come on, **keep going**. You can't **quit**!" (*GA 2x17*)

***

(385) NATE: "It's gonna be okay. Just try to let go."
AARON BUCHBINDER: "**Go into the light? There's no fucking light**." (*SFU 2x13*)

Si la mort est une fin, c'est qu'il n'y a plus aucun espoir. Les métaphores de la mort permettent tour à tour de sublimer la mort lorsqu'elle est liée à la religion ou de la rendre triviale pour contrebalancer ce point de vue. Cette alternance permet de créer une dramatisation de la mort puisque les personnages oscillent entre la promesse d'une vie éternelle et la confrontation quotidienne avec les corps en putréfaction qu'ils embaument ; le téléspectateur est lui aussi rappelé régulièrement à sa propre finitude.

La fonction dramatique n'est en revanche pas présente dans les occurrences de métaphores du sexe du corpus puisque la fonction humoristique domine et que contrairement aux deux autres domaines, le sexe n'est pas un sujet qui se prête aussi volontiers à la dramatisation.

3.4.2.5. **Fonction esthétique**

Les métaphores dans les séries télévisées participent également de l'esthétique globale de ces séries et de leur caractérisation. La fonction esthétique recoupe partiellement les quatre fonctions précédemment citées : les métaphores humoristiques contribuent par exemple nécessairement à l'esthétique des cinq séries puisque de *How I Met your Mother*, ouvertement comique de par son statut de *sitcom*, à *Six Feet Under*, qui fait montre d'un humour plus grinçant, les cinq séries ont recours à l'humour de manière récurrente. La métaphore n'est bien évidemment pas le seul procédé créateur d'humour, mais elle y participe plus ou moins ponctuellement.

Dans *Sex and the City*, les métaphores qui jouent un rôle dans la caractérisation des personnages en tant que personnages féministes servent également l'esthétique féministe globale de la série. Les femmes se réapproprient les métaphores jugées sexistes, comme celles qui reposent sur l'image-schéma CONTAINER ou celles qui dépendent de la métaphore conceptuelle SEX IS WAR, et ces métaphores permettent aux femmes de se réapproprier leur sexualité :

> **(162)** MIRANDA: "You can't create a relationship with a guy because he can **caulk your tub**."
> SAMANTHA: "Yes you can." (*SATC 2x04*)

Charlotte utilise très rarement ces métaphores, contrairement à ses trois amies, ce qui n'est guère étonnant dans la mesure où elle sert généralement de contrepoint aux opinions de ses amies ; elle représente l'extrême traditionnel parmi les quatre amies, alors que Samantha représente l'extrême de la libération sexuelle. Dans l'ensemble de la série, grâce aux correspondances qui sont établies, les métaphores contribuent à la stratégie de trivialisation et de représentation réaliste du sexe (même si le succès du réalisme est discutable), qui contraste avec les rares représentations que l'on en avait

dans les séries américaines en 1998, mais qui sera poursuivie plus tard avec la série *Girls*, par exemple.

Par ailleurs, dans *Six Feet Under*, les métaphores participent de la représentation de la quotidienneté et de la sensation d'ennui qui envahit les personnages. L'abondance de métaphores figées, pour la plupart euphémiques, que la famille Fisher répète aux familles des défunts jour après jour, traduit la répétitivité de l'existence morne des personnages. De plus, l'alternance entre les métaphores qui renvoient à la mort de l'enveloppe charnelle et celles qui renvoient à une vie éternelle font écho à l'entre-deux dans lequel se trouvent les personnages – constamment entre le monde des vivants et celui des morts, entre l'espoir et le désespoir. Cet entre-deux est également représenté par des X-phémismes visuels dans le générique de la série : un corbeau, des mains qui se séparent, le ciel, la lumière, des fleurs qui fanent, des photos des êtres chers, ou encore des aperçus de parties du corps, de pierres tombales, ou de cercueils[173].

Les métaphores ont également une fonction esthétique en ce qu'elles servent parfois à créer des échos dans la narration, permettant ainsi partiellement la structuration d'un épisode et une certaine cohésion. Une métaphore peut être filée par un ou plusieurs personnages dans une scène d'une série, ou par un même personnage à

[173] Il s'agit d'ailleurs du seul générique des séries du corpus dans lequel le sujet tabou est tant représenté visuellement, bien que dans le générique de *Sex and the City*, les gratte-ciel de New York, qui constituent la majorité des plans, puissent bien entendu être interprétés comme des symboles phalliques. Dans *How I Met your Mother*, on a simplement des photographies des cinq protagonistes dans le *pub MacLaren's*, où ils se retrouvent régulièrement – ce qui n'est guère surprenant dans la mesure où l'amitié est l'un des thèmes centraux de la série. Dans *Grey's Anatomy*, on note des gros plans sur des poches de perfusion ou des instruments chirurgicaux, mais qui sont entrecoupés de gros plans sur des escarpins rouges, une robe de cocktail, ou deux paires de pieds dans un lit d'hôpital (le générique a d'ailleurs été supprimé dès la saison 3) ; ce générique permettait de mettre en lumière la fine frontière qui sépare la vie professionnelle de la vie privée pour les personnages de la série. Dans *House, M.D.*, on relève la présence de plans sur lesquels on a une radio ou une représentation d'une partie du corps issue d'un livre d'anatomie, mais d'autres plans représentent le paysage environnant l'hôpital ou les médecins marchant dans les couloirs de l'hôpital.

différents moments d'un épisode : c'est souvent le cas dans *House, M.D.* Elle peut aussi être filée par plusieurs personnages à des moments différents :

> **(32)** CRISTINA: "Wish he'd just **go into the light already**, so I can get on another case."
>
> […]
>
> **(65)** IZZIE: "Okay, well, I know you probably can't hear me, and you're feeling this **big push to go towards the light, where everything is all haloes and all-you-can-eat buffets and stuff**. And I mean, sharing your organs is really great and all, but I think you have a family." (*GA 1x03*)

Cela permet de créer des échos au sein d'un épisode, mais aussi de créer une opposition entre le personnage de Cristina, détaché, et celui d'Izzie, plus sensible, et ainsi de refléter le conflit permanent des chirurgiens de la série entre la science et le sentiment de compassion. La fonction esthétique de la métaphore filée se trouve avant tout dans les métaphores qui ne créent pas simplement des échos, mais qui structurent les épisodes par le biais de la voix *off* des protagonistes, à l'instar de cet exemple dans *Grey's Anatomy*, où la voix de Meredith introduit *GA 2x16* et *GA 2x17*, faisant ainsi le lien entre les deux parties de ce double épisode :

> **(330)** MEREDITH: "It's a look patients get in their eyes. There is a scent. A smell of death. Some kind of sixth sense. **When the great beyond is headed for you**, you feel it coming."
>
> […]
>
> MEREDITH: "Some say there's a scent. A smell of death. Something. There's just some kind of sixth sense. When **the great beyond is heading for you**. You feel it coming."

La parataxe et la synesthésie participent activement de la fonction esthétique, qui est ici étroitement liée à la fonction dramatique. Ce procédé de voix *off* qui encadre et structure l'épisode est fréquent dans *Sex and the City*, série dans laquelle les métaphores filées dépendent généralement du contexte, c'est-à-dire lorsque l'une des protagonistes fréquente un joueur de baseball, un *supporter* d'équipes de sports, un barman, ou un

homme d'affaires. Dans *How I Met your Mother*, la voix *off* de Ted, qui narre depuis l'an 2030, introduit simplement le contexte de l'épisode et fait quelquefois une transition entre deux scènes, mais n'a pas recours à la métaphore dans les épisodes étudiés. *Grey's Anatomy*, *How I Met your Mother*, et *Sex and the City* sont similaires en ce que les trois séries ont recours à cette voix narrative (Meredith, Ted, Carrie)[174], qui n'utilise d'ailleurs pas systématiquement des métaphores, alors que ce n'est pas le cas dans *Six Feet Under* et *House, M.D.* En revanche, dans ces deux séries, le tabou est exposé dès le début de l'épisode, de manière non métaphorique : chaque épisode de *House, M.D.* commence par une scène dans laquelle on découvre le patient de l'épisode qui contracte les premiers symptômes (généralement une attaque, une perte de connaissance, ou un symptôme qui implique des fluides corporels comme des vomissements ou une hémorragie). Dans *Six Feet Under*, chaque épisode commence par la mort d'un inconnu, qu'il s'agisse d'une mort à laquelle on s'attend ou non, d'une mort triste, comique, tragique, ou banale. Ce mécanisme narratif – non métaphorique, loin s'en faut – participe de l'esthétique de ces deux séries : il permet la représentation de la mort et de la maladie dans leur plus simple appareil, dépouillées de tout artifice X-phémique.

Notons également que les métaphores, notamment dans *House, M.D.*, peuvent être filées sur plusieurs épisodes. Richardson [2010 : 171] écrit :

> A significant aspect of *House* is its approach to narrative. It has been described as a medical mystery series, inasmuch as the weekly episode plots center on single patients who present with unusual symptoms that do not easily fit with known conditions.

[174] Dans *Grey's Anatomy*, d'autres voix narratives se substituent régulièrement à celle de Meredith. Dans *How I Met your Mother*, la voix de Robin se substitue à celle de Ted le temps d'un épisode (*HIMYM 7x12*), mais Carrie est toujours la narratrice dans *Sex and the City*. De plus, la voix narrative de Ted et de Carrie est un prétexte puisqu'il raconte l'histoire à ses enfants et que Carrie écrit sa chronique, ce qui n'est pas le cas de la voix narrative de Meredith.

Or, les métaphores A PATIENT IS A PUZZLE et A DISEASE IS A SUSPECT jouent un rôle dans la narration. Elles font ainsi entièrement partie de l'idiolecte de la série, au-delà de faire partie de l'idiolecte du personnage[175].

Ainsi est-il rare qu'une seule fonction soit présente dans les occurrences que nous avons relevées dans le corpus. En effet, une métaphore a toujours une fonction de conceptualisation, et dans le cas du corpus établi, où nous étudions les domaines tabous, elle est toujours couplée à la fonction X-phémique ou à une ou plusieurs des autres fonctions ci-dessus, et contribuent plus ou moins activement à l'esthétique de la série[176]. Enfin, les métaphores du corpus, et notamment les métaphores filées, font montre d'une grande créativité lexicale et linguistique, ce qui nous mène à penser qu'elles participent également de l'esthétique linguistique des séries.

3.5. Bilan

Ce chapitre a été dédié à l'analyse des 393 métaphores issues d'un corpus constitué des deux premières saisons de cinq séries américaines. Les métaphores du domaine SEX sont plus variées que celles relatives aux deux autres domaines dans le corpus ; elles ont recours à 14 domaines sources différents, et ont rarement deux fois la même forme linguistique. On relève quelques rares occurrences de métaphores figées, mais la plupart d'entre elles sont innovantes d'un point de vue linguistique et dépendent du contexte. La plupart de ces métaphores sont *in fine* assez rarement X-phémiques, et ont plutôt une fonction humoristique – qui repose assez souvent sur une syllepse. Les métaphores du domaine DISEASE ne sont pas vraiment X –phémiques pour la plupart d'entre elles. Ce ne

[175] Voir aussi Bednarek [2018 : 74-75] qui parle de deux fonctions du dialogue des séries télévisées en général : la création de cohérence et la création de continuité.
[176] Notons par ailleurs que la métaphore peut de plus revêtir d'autres fonctions dans d'autres corpus, comme la fonction rhétorique / argumentative dans les discours politiques (Charteris-Black [2004]), ou encore une fonction terminologique en sciences (Oliveira [2009]).

sont par ailleurs pas toujours les maladies qui sont conceptualisées, mais souvent le corps. L'immense majorité des métaphores se trouvent dans *House, M.D.* (108 contre 36), ce qui tend à montrer que les métaphores font partie de l'idiolecte de la série. Enfin, les métaphores du domaine DEATH diffèrent du reste du corpus en ce que ce sont essentiellement des euphémismes et des métaphores figées, sauf lorsque le domaine cible est le corps du défunt. Dans la mesure où la majorité des occurrences sont figées et euphémiques, il nous semble que le procédé d'usure de l'euphémisme est pertinent et avéré pour le domaine SEX, mais peut-être pas pour le domaine DEATH.

Cette étude nous a conduite à mener une réflexion sur les critères qui permettent de déterminer le degré d'X-phémisation d'une métaphore : nous nous sommes principalement concentrée sur la forme de la métaphore et les correspondances établies entre le domaine source et le domaine cible. L'intention de(s) (l')énonciateur(s) et l'interprétation du(des) co-énonciateurs sont également des facteurs qu'il faut prendre en compte, mais ils ne sont pas spécifiques aux métaphores. Enfin, toutes les métaphores du corpus n'ont pas une fonction X-phémique, bien qu'elles aient toutes une fonction conceptuelle. Les métaphores du corpus revêtent également des fonctions humoristique, explicative/didactique, de dramatisation, de caractérisation des personnages, et esthétique. Ces fonctions s'entremêlent fréquemment, d'autant plus que la fonction d'une métaphore n'est pas la même au niveau 1 – le niveau des personnages – qu'au niveau 2 – le niveau des téléspectateurs.

CONCLUSION GÉNÉRALE

[M]etaphors create insight.
But they also distort.
They have strengths.
But they also have limitations.
In creating ways of seeing they tend to create ways of not *seeing.*

(G. Morgan [2006 : 338])

L'étude du corpus nous a permis de confirmer l'intuition qui nous a poussée à entreprendre ce projet : les domaines tabous sont le lieu d'une créativité linguistique foisonnante, qui s'exprime notamment par le biais de la métaphore et qui transparaît tout particulièrement dans les séries télévisées américaines. Cette créativité est toutefois mitigée par des disparités entre les métaphores des trois domaines cibles – SEX, DEATH et DISEASE – ainsi que par des disparités en fonction du domaine source qui est utilisé. Il n'en reste pas moins que les métaphores plus ou moins vives de la maladie, de la mort et du sexe abondent dans le corpus et participent activement de l'esthétique de chacune des séries étudiées.

Les notions de « métaphore », « X-phémisme » et « tabou » s'articulent assez naturellement puisque, nous l'avons vu, les domaines tabous sont généralement évoqués par le biais d'X-phémismes, qui sont eux-mêmes bien souvent créés par le biais de la métaphore. La métaphore est particulièrement adaptée pour la création d'X-phémismes pour deux raisons : elle emprunte certaines caractéristiques du domaine source pour les projeter sur le domaine cible, et ainsi dissimule les traits les plus

déplaisants ou les plus tabous. Elle permet dès lors de réinventer la réalité taboue par les mots (Jamet [2010]), de la déformer, de l'adoucir, ou au contraire d'en exacerber les traits les plus répulsifs. Aussi euphémique qu'elle puisse parfois être, la métaphore a néanmoins ses limites puisque l'euphémisme ultime restera le silence et que le tabou ne saurait être entièrement occulté par les mots. Cela est d'ailleurs le cas de tous les procédés linguistiques qui permettent la création d'X-phémismes ; le simple fait d'évoquer un sujet tabou peut-être menaçant pour la face du co-énonciateur.

De plus, toutes les métaphores du corpus n'ont pas une fonction essentiellement X-phémique. Que peut-on en conclure ? La raison principale tient sans nul doute de la nature du corpus ; le téléspectateur étant à distance et n'étant pas directement concerné, le besoin d'euphémisation est moindre. Toutefois, il nous semble qu'en fonction du tabou concerné, il y a peut-être des raisons additionnelles. En ce qui concerne les métaphores du sexe, nous pouvons postuler que le tabou linguistique du sexe s'amenuise dans nos sociétés occidentales contemporaines, ne serait-ce que parce qu'il va de pair avec un amenuisement du tabou social de la sexualité. Sa surreprésentation dans les séries télévisées – pas uniquement celles de notre corpus, pas uniquement sur les chaînes câblées, et de plus en plus dans des séries plus récentes que celles du corpus – et son fort potentiel humoristique semblent suggérer que son statut diffère de celui de la mort ou de la maladie (quand bien même ces dernières sont également surreprésentées sur le petit écran), notamment parce que ce n'est pas un sujet aussi sérieux ou tragique, et qu'il est davantage lié au plaisir qu'à la peine. Il a le potentiel d'être offensant et de mettre mal à l'aise plus que celui d'être blessant ; les deux séries qui traitent du sexe appartiennent d'ailleurs à des sous-genres résolument plus humoristiques que celui de *Six Feet Under*, par exemple, et les métaphores qui y figurent sont bien plus souvent humoristiques que purement euphémiques ou

dysphémiques, ce qui est plus rarement le cas pour les métaphores de la mort, qui révèlent souvent un questionnement métaphysique. En ce qui concerne les métaphores de la maladie, il nous semble qu'elles n'ont pas toujours une fonction purement euphémique ou dysphémique car il s'agit en réalité bien souvent de métaphores en partie explicatives, grâce auxquelles les médecins expliquent ou feignent d'expliquer des concepts médicaux. *In fine*, les métaphores de la mort sont, dans le corpus, les seules dont la plupart des occurrences sont essentiellement X-phémiques – voire essentiellement euphémiques. De manière assez paradoxale, ces métaphores euphémiques de la mort sont en grande partie figées et semblent s'user assez lentement. Il en découle que le processus d'usure de l'euphémisme est complexe ; comment justifier que certains euphémismes se figent et gardent leur force euphémique, alors que d'autres deviennent rapidement des dysphémismes ? Cela peut-il s'expliquer par la nature du domaine source ? La nature du domaine cible ? Le degré de figement ?

Ces facteurs ne semblent pas être exclusifs. Toutes les métaphores du corpus n'ont en effet pas le même degré de figement. Les métaphores du sexe sont, par exemple, pour l'immense majorité des métaphores, semi-figées ou vives, alors que les métaphores de la mort sont plutôt des métaphores figées. Bien qu'il faille confirmer cette hypothèse grâce à un corpus de conversation authentique, on peut postuler que les métaphores conceptuelles du sexe sont plus productives que les métaphores conceptuelles de la mort. Il y a peut-être moins de créations métaphoriques pour le tabou de la mort parce que les métaphores deviennent plus lentement dysphémiques et que les locuteurs n'ont pas besoin de nouveaux euphémismes. Ceci pourrait s'expliquer par le fait que les projections métaphoriques sont généralement abstraites car la mort est un concept abstrait en ce qu'il relève de l'inconnu. Le sexe, à l'inverse, est un domaine concret et les projections entre le domaine source et le domaine cible peinent davantage à dissimuler

les traits les plus déplaisants du tabou car les correspondances sont nombreuses et clairement identifiables. De ce fait, les métaphores euphémiques du sexe sont peut-être plus rapidement contaminées par le tabou et s'usent ainsi plus rapidement. Ces remarques ne restent que des suppositions liées à des intuitions, et il faudrait mener une étude diachronique sur des corpus authentiques pour en confirmer la véracité.

Par ailleurs, les critères à prendre en compte sont nombreux, et déterminer pourquoi les métaphores du sexe du corpus sont rarement figées dans le corpus est une tâche ardue. Dans *How I Met your Mother* ou *Sex and the City*, les métaphores sont-elles fréquemment vives ou semi-figées à cause du domaine cible duquel elles découlent ? Est-ce à cause des domaines sources qui sont utilisés ? Parce que le domaine SEX peut *a priori* emprunter des caractéristiques à davantage de domaines sources ? Est-ce lié au genre de la série ? À la fonction humoristique de ces métaphores ? Ces explications sont probablement toutes valables dans une certaine mesure, bien qu'il soit parfois problématique de déterminer s'il s'agit de causes ou de conséquences du degré de figement des métaphores. Les métaphores sont également rarement figées dans le corpus car il faut qu'elles soient saillantes pour pouvoir remplir leurs rôles au sein des séries : elles permettent de caractériser les personnages et de structurer des épisodes, et participent ainsi de l'esthétique globale. La fonction X-phémique est donc parfois reléguée au second plan. C'est le cas dans les séries médicales, et particulièrement dans *House, M.D.*, où les métaphores vives, au-delà de remplir une fonction X-phémique ou une fonction explicative, servent aussi à caractériser le protagoniste et à construire un idiolecte avec les métaphores conceptuelles A PATIENT IS A PUZZLE ou A DISEASE IS A SUSPECT.

Les métaphores du corpus présentent donc une vision biaisée de la réalité et des tabous, et il ne s'agit pas vraiment de représenter les tabous comme des tabous. Le sexe n'est pas tabou pour les quatre protagonistes de *Sex and the City* qui parlent de leurs

relations sexuelles au fil des épisodes – même si cela n'est qu'à moitié vrai pour Charlotte. La mort n'est pas taboue pour ceux qui travaillent dans l'industrie funéraire, qui embaument des corps et consolent des familles quotidiennement dans *Six Feet Under*. Elle ne l'est pas non plus pour les médecins de *House, M.D.* ou de *Grey's Anatomy* – pas plus que les maladies auxquels ils sont confrontés quotidiennement et qu'ils abordent principalement par le prisme de la science, en parlant de leurs patients comme des machines ou des maladies comme des énigmes à résoudre. Les séries télévisées donnent à voir une vision biaisée de la manière dont les locuteurs abordent les sujets tabous, et la métaphore, grâce à sa nature partielle et partiale, participe tout naturellement à ce processus. Cela explique en grande partie pourquoi la fonction X-phémique n'est pas toujours la fonction principale des métaphores du corpus.

Toute métaphore qui permet à un locuteur d'aborder un sujet tabou a néanmoins un *potentiel* X-phémique hors contexte. Ce dernier peut être déterminé grâce à l'examen de différents éléments. Au niveau de la lexie, plusieurs facteurs peuvent avoir une influence. Il faudra déterminer son degré de figement, qui pourra indiquer si sa production est délibérée ou non ; si elle est figée, elle l'est probablement dans un sens plutôt euphémique ou plutôt dysphémique – information qui est généralement indiquée dans les dictionnaires. À l'inverse, une métaphore vive est généralement plus saillante qu'une métaphore figée – notamment qu'une métaphore figée *euphémique* ; la saillance permettra moins facilement à une métaphore d'être euphémique car l'attention du co-énonciateur sera nécessairement attirée sur la mention du tabou. De même, une métaphore filée sera plus saillante qu'une métaphore qui repose sur un unique lexème. Le second élément qui permet de déterminer le potentiel X-phémique d'une métaphore est l'étude des conceptualisations métaphoriques sous-jacentes. Faire émerger les spécificités de chaque métaphore conceptuelle permet de déterminer si de cette

dernière découlent plutôt des expressions métaphoriques potentiellement euphémiques ou potentiellement dysphémiques. Pour les métaphores du domaine DEATH, par exemple, les métaphores dans lesquelles c'est le corps mort qui est conceptualisé ont tendance à être plutôt dysphémiques. Lorsque les correspondances entre le domaine source et le domaine cible sont nombreuses, facilement identifiables, et établies entre deux éléments concrets, la métaphore peine à dissimuler les traits les plus répulsifs du tabou et tend à être plutôt dysphémique. Néanmoins, bien qu'une métaphore ait un potentiel X-phémique, elle ne deviendra plus ou moins euphémique ou dysphémique qu'en contexte, avec l'intention de l'énonciateur et l'interprétation du co-énonciateur, et ces facteurs sont plus difficilement prévisibles, bien qu'ils restent analysables. De plus, dans le cas du corpus et de la fiction de manière générale, la multiplicité des destinataires de la métaphore – au niveau diégétique et au niveau des téléspectateurs – sont autant de facteurs à prendre en compte. L'euphémisme et le dysphémisme ne sont que les deux extrémités d'un continuum, et l'interprétation euphémique et dysphémique ne sont que des possibilités d'interprétation de la métaphore. Cette dernière prend forme grâce à la créativité des locuteurs mais ne prend réellement vie que lorsqu'elle a été interprétée, suite à quoi elle peut tout aussi bien disparaître ou se figer ; de par sa nature malléable et imprévisible, elle permet de déformer la réalité de manière souvent inattendue, et c'est là sa plus grande force.

La problématique de l'interprétation est donc centrale à l'étude des métaphores X-phémiques, et comme le fait remarquer Adams [1985 : 54] : « [G]iven the variety of human judgments, it's more than likely than one man's euphemism will be another man's dysphemism ». Ce propos, nous semble-t-il, mérite d'être nuancé. Il est évident que l'interprétation X-phémique comporte une part non négligeable de subjectivité. Toutefois, dans la mesure où il paraît possible de déterminer le potentiel euphémique ou

dysphémique d'une occurrence métaphorique, une même occurrence peut-elle vraiment être interprétée comme purement euphémique ou purement dysphémique par deux locuteurs ? Il ne nous semble pas que ce soit le cas ; une lexie figée comme euphémisme, à l'instar de *pass away* ou *lose someone*, deviendra assez difficilement purement dysphémique. Cela est peut-être moins vrai pour les métaphores du sexe, puisque la simple mention de ce tabou dans un contexte tout à fait inapproprié pourrait être interprétée comme dysphémique. Néanmoins, dans la majorité des cas, une métaphore potentiellement euphémique n'aura plus uniquement une fonction euphémique dès lors qu'elle aura également une fonction explicative ou humoristique. On peut postuler que les locuteurs ont tendance à occulter la dimension taboue lorsqu'une métaphore se couvre d'une autre fonction, et que les multiples fonctions que peuvent revêtir la métaphore participent en fait du processus d'euphémisation en détournant l'attention des co-locuteurs. C'est pour cette raison qu'une métaphore ayant un potentiel dysphémique, lorsqu'elle est employée avec une intention humoristique, perd de son caractère dysphémique. L'interprétation est ainsi partiellement déterminée par l'intention et les fonctions sous-jacentes à la métaphore.

Il s'agit également de ne pas oublier que les métaphores étudiées ici ne constituent qu'une partie du dialogue des séries télévisées, même si elles ont été l'objet d'étude plus que principal de cette étude. Or, ce dialogue est pensé et écrit pour parler au plus grand nombre. Il est conçu par les scénaristes à des fins esthétiques mais aussi commerciales, et est ainsi soumis à certaines contraintes. Cela peut expliquer que les métaphores purement dysphémiques soient peu représentées dans le corpus ; toutefois, nous l'avons vu, cela tient aussi du genre du discours et des fonctions relatives aux téléspectateurs, ainsi que du fait que les locuteurs évitent typiquement les dysphémismes, qui sont menaçants pour la face de leurs interlocuteurs. Cela explique

également que les métaphores linguistiques sont souvent innovantes et saillantes dans le corpus mais qu'elles n'envahissent pas le dialogue pour autant. Ainsi que le rappelle Bednarek [2018 : 25], les scénaristes doivent trouver un équilibre entre innovation linguistique d'une part, et réalisme linguistique et intelligibilité d'autre part, et ce afin que les téléspectateurs oscillent entre appréciation de l'originalité linguistique et sentiment de familiarité. Les métaphores semi-figées, innovantes au niveau linguistique mais pas au niveau conceptuel, participent tout naturellement de ce processus de construction du dialogue des séries télévisées. Lorsque Barney Stinson dit : « Eh, sometimes you like to **do a little catch and release** » (*HIMYM 1x14*, (119)), le téléspectateur se trouve pris entre la saillance de l'occurrence et la familiarité de la métaphore conceptuelle et de la locution ; tout comme face aux répliques de Gregory House, il oscille inconsciemment entre une interprétation dysphémique et une interprétation humoristique. Autant d'éléments qui contribuent sans conteste au succès et à la richesse de ces séries.

ANNEXES [177]

[177] Les métaphores à l'étude dans le chapitre 3 sont répertoriées dans les pages suivantes en fonction du domaine cible (SEX, DISEASE, DEATH) et en fonction du domaine source. Elles ne sont pas numérotées car tous les exemples cités dans le corps du texte ne figurent pas en annexe et que toutes les métaphores en annexe de sont pas citées dans le corps du texte.
Les nombres qui apparaissent à côté du domaine source indiquent le nombre d'occurrences par domaine source.

FOOD AND DRINKS (25)

MARSHALL: "Well, I was eighteen, okay? I was a virgin. Been waiting for my whole life for a pretty girl to **want my olives**."
[…]
BARNEY: "Come on man, you said your stomach's been hurting, right? You know what that is? **Hunger. You're hungry for experience. Hungry for something new. Hungry for olives.** But you're too scared to do anything about it." (*HIMYM 1x01*)

BARNEY: "On a silver **plate**. **Bon appetite**!" (*HIMYM 1x02*)

BARNEY: "Alright, hookup strategy, colon, find a **cutlet**; lock her in early, grind with her all night until she's mine."
[…]
TED: "What? What happened to that, hum, **cutlet** you were grinding with?" (*HIMYM 1x05*)

BARNEY: "Ted, these chicks are desperate and hot. That's **a perfect cocktail. Shake well**, then sleep with." (*HIMYM 1x07*)

ROBIN: "Come on Daddy, break me off **a piece of that white chocolate**!" (*HIMYM 1x08*)

ROBIN: "Yeah, in America, but German guys? Whew! I would let them **bread my schnitzel** any day, if you know what I mean." (*HIMYM 1x16*)

TED: "Oh, I'm, hum, going over to this girl's house to **make some juice**." (*HIMYM 1x18*)

MARSHALL: "Awesome. So awesome. God! Best girl ever. Screw these pancakes, I should **cover you in syrup and gobble you up**." (*HIMYM 1x21*)

MARSHALL: "Lily always made perfect pancakes. God, I loved her **pancakes. So soft. So warm. So perfectly shaped**." (*HIMYM 2x01*)

ROBIN: "Ted, we just started dating. We agreed we don't want to move too fast,
and yet somehow, we have a baby. He can't feed himself. He cries a lot, he keeps us up all night."
BARNEY: "Have you tried **breast-feeding**? Nailed it!"
TED: "Look, they were together nine years. It's only been a month and a half." (*HIMYM 2x01*)

BARNEY: "Yeah! It's like being in a candy store. You just walk right in and grab yourself some **Whoppers**. Yeah. Is **Whoppers** the best ones?"
[…]
MARSHALL: "Twice! Twice in a row you took **my candy**! That was **my candy**!"
[…]
MARSHALL: "You said that being single would be like being in a candy store." (*HIMYM 2x02*)

WAITER: "Would you like some fresh pepper?"
SAMANTHA: "Oh honey, I'd love some **fresh pepper**. In fact, I think everyone at this table could use a lot of **fresh pepper**." (*SATC 1x02*)

CHARLOTTE: "I don't like putting it in my mouth. I have a very sensitive gag reflex and it makes me want to puke."
MIRANDA: "That's one way to say no."
CHARLOTTE: "It's not like I haven't tried… practiced on a banana. I pretended it was a popsicle but … I just don't like it."
MIRANDA: "Personally, I'm loving it up to the point when the guy wants me to swallow."
CARRIE: "Well, that's just really a judgement call."
SAMANTHA: "Some men just take it so personally if you don't."
MIRANDA: "Some guys don't give you a choice."
CARRIE: "Well, that's just bad behavior."
CHARLOTTE: "Are you honestly telling me you like it?"
CARRIE: "Well, it's not my **favorite thing on the menu**, but I'll **order** it from time to time." (*SATC 1x07*)

CARRIE: "Samantha, I don't understand you. There are people **starving** out there and you're **fasting**." (*SATC 1x11*)

MIRANDA: "A big rock. A hard rock. A big, hard rock. A **sausage**." (*SATC 2x02*)

PSYCHOLOGIST: "Have you tried playing erotic games?"
CARRIE: "Samantha almost confessed that James had been playing 'hide the **salami'** since they met." (*SATC 2x02*)

SAMANTHA: "He's a legend. He's just amazing at **eating pussy**."
CHARLOTTE: "Would you please stop calling it that?"
SAMANTHA: "Fine. Going down, giving head."
MIRANDA: "**Eating out**?"
CARRIE: "Shouldn't it be **eating in**?"
[…]
CARRIE: "While Miranda was **feeding her pussy**, Charlotte was trying to do everything but." (*SATC 2x03*)

PATTY: "Sweetheart, that's all very nice, but if you're not going to **eat pussy**, you're not a dyke." (*SATC 2x06*)

CARRIE: "After work they went back to her place where Steve, the bartender, **served Miranda two orgasms, straight up**." (*SATC 2x08*)

SAMANTHA: "Surprise him wearing nothing but a trench coat and a smile. That would be a **happy hour**." (*SATC 2x09*)

SAMANTHA: "Personally, I love an uncircumcised dick. It's like a **Tootsie Pop**. Hard on the outside, with a delicious surprise inside." (*SATC 2x09*)

SUM: "Do you like spicy like Mr. Harvey, miss?"
SAMANTHA: "I love **spicy**." (*SATC 2x10*)

JOHN: "When you said dinner, you meant dinner."
CARRIE: "Yeah".
JOHN: "It's just that, every time **we've had dinner, we've always, you know…"** (*SATC 2x14*)

CARRIE: "But I like him."
SAMANTHA: "That's swell, but it doesn't **get the cream in the cupcake**." (*SATC 2x15*)

MIRANDA: "It's like **chewing someone else's gum**." (*SATC 2x15*)

MACHINE / OBJECT (16)

LILY: "I am so **turned on** right now." (*HIMYM 1x01*)

BARNEY: "That's crazy. Nobody's **turned on** by men's calves. They're a thoroughly unerotic body **part**." (*HIMYM 2x03*)

TED: "Time to **get the horn back to the bistrot**."
ROBIN: "Oh Ted, I don't know if I can go again. That tuckered me out."
TED: "Not a euphemism." (*HIMYM 2x22*)

CHARLOTTE: "If I could get him to show at the gallery, it would be an incredible coup. But what if he wants me to, you know."
SAMANTHA: "**Hold his brush**?" (*SATC 1x05*)

CARRIE: "I think there's trouble. I mean… **Sex is a barometer** for what's going on in the relationship." (*SATC 1x11*)

CARRIE: "Even with Josh's good intentions, Miranda found herself no closer. She realized she was not **a jet engine**. She was a lot more complicated. It would never work between them." (*SATC 2x04*)

SAMANTHA: "This guy couldn't **get his Cadillac into the garage**. I'm sorry, I hate being right about this." (*SATC 2x15*)

SAMANTHA: "One minute they were interested, and then, suddenly they weren't. What did I do to **turn them off**?"
CARRIE: "Not having a dick would be the thing that you did to **turn them off**." (*SATC 2x17*)

- **D.I.Y. AND USED/BROKEN OBJECTS (8)**

BUSINESSMAN: "Dude. That's your G-friend? All right, high-five."
BARNEY (*making the V-sign*): "Sorry, I only give high-twos."
BUSINESSMAN: "Whatevs. As long as you're **nailing** that."
BARNEY: "Listen to you. 'That'? You know, women aren't objects. They're human beings. And FYI, Shannon and I have decided to wait till we're married. You can read about it in my 'zine." (*HIMYM 1x15*)

MARSHALL: "But you have to promise you're not going to **steal my new twin** and leave me with your **old, used-up twin**." (*HIMYM 2x02*)

BARKLEY: "It's easier to **screw** a model than a regular girl because that's what they do all the time." (*SATC 1x01*)

ELLEN: "I get fifteen guys like you every week. Jerks who just want to meet vulnerable women, **nail** them, and never call them again." (*SATC 1x07*)

MIRANDA: "I think I **broke my vagina**."
CARRIE: "Oh sorry, am I pulling too hard?"
MIRANDA: "No, metaphorically, I mean. With "the rabbit"."
(*SATC 1x09*)

MIRANDA: "You can't create a relationship with a guy because he can **caulk your tub**."
SAMANTHA: "Yes you can." (*SATC 2x04*)

MIRANDA: "Is it too much to ask that he not be, I don't know, **used**?"
MIRANDA: "Before it goes any further, make sure **his parts are still under warranty**."
[…]
CARRIE (*off-voice*): "As for me, rather than **sort through the half-off bin**, I was dating someone **brand-spanking new**." (*SATC 2x15*)

WALIS: "You know what you should write about? Re-virginization. Did you know there are women who are actually having their vaginas re-stitched to make them look like **new** again?" (*SATC 2x15*)

ANIMALS (12)

MARSHALL: "**Doggy** style." *(HIMYM 1x01)*

BARNEY: "That **foxy** young thing you were chatting up, take her up to the roof and have sex with her! Crazy **monkey-style**!" (*HIMYM 1x02*)

TED: "Whoa, whoa, **rabbits**! Come on, I got that roof reserved." (*HIMYM 1x02*)

LILY: "I'm not taking off my ring! Wouldn't you be jealous of guys **swarming all over my beeswax**?" (*HIMYM 1x03*)

MARSHALL: "I have sex with **my parrot** all the time." (*HIMYM 1x06*)

BARNEY: "Ted, these **chicks** are desperate and hot." (*HIMYM 1x07*)

ROBIN: "You're such a **pig**. You're not even going to say goodbye?" (*HIMYM 2x04*)

MIRANDA: "Yeah, what I wanna know is when did all men get together and decide that they would only get it up for **giraffes** with big breasts?" (*SATC 1x01*)

SKIPPER: "I'm not your private **stud horse**, Miss Dial a Fuck." (*SATC 1x07*)

SAMANTHA: "You say that, but you haven't met **the Rabbit**."
CARRIE: "If you're gonna get a vibrator, at least get one called **the Horse**." (*SATC 1x09*)

CHARLOTTE: "There was so much skin, it was like a Shar-pei!"
[…]
CARRIE: "She realized you can take the **Shar-pei** out of the penis but you can't take the **dog** out of the man." (*SATC 2x09*)

LAUREL: "My God, he's such a **fox**!" (*SATC 2x17*)

SPORTS (11)

NATALIE: "Wow. Maybe it was the caffeine, but you really **brought your game up to a whole new level**." (*HIMYM 1x04*)

BARNEY: "Leave no man behind. **Either we all score or no one scores**." (*HIMYM 1x14*)

BARNEY: "So in hypothetical terms, you **scored** last night!" (*HIMYM 2x02*)

ROBIN: "Sounds like Brad's got quite the night planned out. You better bring your **A game**. This means no Granny panties." (*HIMYM 2x05*)

BARNEY: "We took a quick detour and **had our own mini marathon** behind Nathan's. I **won**."

[…]
BARNEY: "**Finisher**. Yeah, you know what I mean." (*HIMYM 2x15*)

MIRANDA: "The sperm would have to jump over that **hurdle** to get to my egg." (*SATC 2x11*)

GUY: "Get it to Johnson. He's on fire tonight. Go, L.J., go! Go! **Score**!"
CARRIE: "Which is exactly what Samantha did two hours later."
[…]
SAMANTHA: "They and I have been **on a very long losing strike**."
[…]
CARRIE: "The idea of lasting through another **sexless season** was more than Samantha could take, so she **forfeited the game**." (*SATC 2x13*)

SAMANTHA: "It was quite a shock. His hands are relatively tiny."
CARRIE: "Don't tell me you believe that."
SAMANTHA: "Not anymore. I'm going to have to psych myself up before I try it again."
CARRIE: "You're going to try it again? Why?"
SAMANTHA: "Because it's there."
CARRIE: "It's a penis, not Mount Everest."
SAMANTHA: "If it was **Mount Everest**, last night I could only **make it to Base Camp One.** You dated Mister Big, I'm dating Mister Too Big."
[…]
CARRIE: "Samantha was ready to **take another run at Mount Everest**." (*SATC 2x13*)

- **BASEBALL (3)**

LILY: "Urgh, I'm exhausted. It was finger painting day at school, and a five year old boy **got to second base** with me." (*HIMYM 1x01*)

ROBIN: "Well, here's to hoping he **cheats** on you."
LILY: "Yeah, but only, like, **second base**." (*HIMYM 1x16*)

CARRIE: "As Miranda went on about the new Yankee's stats, I couldn't help wondering about my own. Ten years **playing** in New York. Countless dates. Five real relationships. One serious. All ending in break-ups. **If I were a ballplayer, I'd be batting whatever really bad is**."
[…]
CARRIE: "She knew it was risky, but a day of watching **big men swing their wooden bats** proved to be too much for Samantha."
[…]
CARRIE: "There we were, two single gals out on the town with **our ballplayers**."
[…]
CARRIE: "And there, in the shadow of my island, just four weeks out of my last relationship, I let the new Yankee **get to first base**."
[…]

CARRIE: “But Charlotte couldn’t bring herself to tell the problem was **foul balls**.” (*SATC 2x01*)

GAME / LEISURE / PLAYING (10)

LILY: “Hey little old books. Ready for **a little fifteen minute recess**?” (*HIMYM 1x02*)

ROBIN: “I don’t know, we were kind of thinking of going home and **dressing up as naked people**.” (*HIMYM 1x06*)

BARNEY: “You invited me up to your apartment to **‘play Battleship.’** Is that not an internationally recognized term for sex?” (*HIMYM 1x06*)

TED: “My dad made out with Wendy the waitress? He **cheated** on my mom?” (*HIMYM 2x03*)

ROBIN: “You only get one shot at losing your virginity. And even though I just barely had sex, it counts.”
LILY: “What do you mean just barely?”
ROBIN: “Well, he didn’t **dive all the way in the pool, but he… splashed around in the shallow end**.”
LILY: “Then you didn’t lose your virginity to him. Just barely doesn’t count.”
ROBIN: “Yes, it does.”
LILY: “No, it doesn’t.”
MARSHALL: “Yes, it does.”
LILY: “No, it doesn’t. It doesn’t count. End of story.”
BARNEY: “Oooh, why, Lily Aldrin, you saucy little harlot. Could it be that before Marshall **took a swim, someone else tested the water**?” (*HIMYM 2x12*)

BARNEY: “I mean, alright, fine, the stripper at Stuart’s bachelor’s party was a 15.”
TED: “She was 15?”
BARNEY: “No, **a 15. Like in blackjack**.”
TED: “As in not sure whether **you’d hit it**?” (*HIMYM 2x19*)

BROOKE: “One day John-John’s out of the picture and we’re happy just to have some guy who can **throw around a Frisbee**.” (*SATC 1x09*)

PSYCHOLOGIST: “Have you tried **playing erotic games**?”
CARRIE: “Samantha almost confessed that James had been **playing ‘hide the salami**’ since they met.” (*SATC 2x02*)

CHARLOTTE: “I can’t believe he had the nerve to stand there kissing that woman and still pretended he wasn’t **cheating** on me.”
CARRIE: “Maybe he doesn’t consider kissing **cheating**.”
SAMANTHA: “Come on. It was only your second date.”

CHARLOTTE: "So? Doesn't that guarantee me fidelity until the end of the evening?"
MIRANDA: "Remember Ron, the married guy with kids on Park Avenue? He didn't consider fucking below 23rd Street **cheating**."
CHARLOTTE: "That's insane."
SAMANTHA: "Men **cheat** for the same reason that dogs lick their balls: because they can. It's part of their biology. Instead of wasting all this energy condemning it, maybe it's time we all got in line with the reality of the situation."
CARRIE: "That sounds very empowering, but you're forgetting one important detail."
MIRANDA: "God, I hope so."
CARRIE: "Women **cheat**."
CHARLOTTE: "But it's different." (*SATC 2x06*)

UNKNOWN MAN: "I thought we were **playing the sexy stranger game**." (*SATC 2x07*)

JOURNEY / TRAVEL (9)

MR. COCKY: "Before we go any further, I gotta warn you about something."
SAMANTHA: "Warn me about what?"
MR. COCKY: "I'm very well-endowed."
[…]
MR. COCKY: "Ok, here we go."
SAMANTHA: "Here we go?"
MR. COCKY: "Yeah".
SAMANTHA: "We're not **there** yet?" (*SATC 2x18*)

➢ AN ORGASM IS THE END OF A JOURNEY (3)

SAMANTHA: "Have you ever been with a man and he's doing everything and it feels good but somehow you just can't manage to **come**?" (*SATC 1x09*)

MIRANDA: "Look, he climbs on top of her, next thing you know, she's **coming**." (*SATC 2x04*)

CARRIE: "Even with Josh's good intentions, Miranda found herself **no closer**. She realized she was not a jet engine. She was a lot more complicated. It would never work between them."
JOSH: "I'm **close**, are you **close**? I'm **close**."
CARRIE: "She wanted to give him something for learning so much and trying so hard. So, **Miranda came**. She came out of retirement for one finale performance." (*SATC 2x04*)

- **TOURISM (5)**

BARNEY: "Flight attendants! They'll **get your tray table at its full upright position.**" (*HIMYM 1x03*)

ROBIN: "You know, Katie, I have wanted **to come to the Empire State Building for so long**, but I waited to **come here with someone special**."
LILY: "Marshall and I have never **been to the Empire State Building** either. But I'm so glad I waited to do something so important with my fiancé."
[…]
LILY: "No, it doesn't. Look, **have you been to the Empire State Building**? No. You've **only been in the lobby**. **People don't buy tickets to get in the lobby**. **People buy tickets to get to the top. Scooter only got in the lobby, and the lobby doesn't count**." (*HIMYM 2x12*)

MARSHALL: "Oh, uh, sorry, Christopher Columbus, guess who **actually discovered the New World**. Some dude named Scooter. Oh, uh, Neil Armstrong, it actually goes like this: "**One small step for man, one giant leap for Scooter**." (*HIMYM 2x12*)

SAMANTHA: "Of course, but you can't expect to **move to Wonder Woman's island and not go native**." (*SATC 2x06*)

CHARLOTTE: "Is your vagina **in the New York City guidebooks**? It should be, it's **the hottest spot in town**! **It's always open**!" (*SATC 2x15*)

BUSINESS / WORK (9)

LILY: "Say what you will about the porn industry, they are **hard workers**." (*HIMYM 1x04*)

BARNEY: "We're at **a fundraiser helping young women raise money for college**."
TED: "Strip-club, nice... Is Marshall OK?" (*HIMYM 2x01*)

BARNEY: "Well, you didn't get your **dad's close-the-deal gene**, that's for sure." (*HIMYM 2x03*)

MIRANDA: "Look. He climbs on top of her, next thing you know, she comes. No wonder they're lost, they have no idea there is **more work involved**." (*SATC 2x04*)

CARRIE: "Even with Josh's good intentions, Miranda found herself no closer. She realized she was not a jet engine. She was a lot more complicated. It would never work between them."
JOSH: "I'm close, are you close? I'm close."

CARRIE: “She wanted to give him something for learning so much and trying so hard. So, Miranda came. She **came out of retirement** for one final performance.” (*SATC 2x04*)

CARRIE (*off-voice*): “Richard Cranwell, senior partner at Bear Sterns philanthropist, playboy. His specialty was hostile takeovers.”
SAMANTHA: “Flattery will get you everywhere, Mr. Cranwell.”
MR. CRANWELL: “Please, call me Dick.”
SAMANTHA: “Dick.”
CARRIE: “In Samantha’s case, it was more like a **friendly merger**.” (*SATC 2x05*)

BIG: “Were you really giving the caterer a **blowjob**?” (*SATC 2x10*)

CHARLOTTE: “Excuse me, ‘fuck buddy’? What is a ‘fuck buddy’?”
SAMANTHA: “Oooh, come on.”
CARRIE: “A fuck buddy is a guy you probably dated once or twice and it didn’t really go anywhere but the sex is so great, you sort of keep him on call.”
SAMANTHA: “He’s like **dial-a-dick**.”
CHARLOTTE: “You mean you just call this guy up when you’re, you know, horny?”
CARRIE, MIRANDA, SAMANTHA: “Yes.”
CHARLOTTE: “And he just comes right over?”
SAMANTA: “Well, he’s not a slave, sweetheart. He does have a life.”
MIRANDA: “But you don’t have to know about it.”
CARRIE: “And you’re generally guaranteed **delivery** within Manhattan in six hours or less.” (*SATC 2x14*)

LAUREL: “I’m talking no **blowjobs**, no **handjobs**.” (*SATC 2x17*)

HUNTING (9)

- **SEXUAL PARTNERS ARE PREYS (4)**

BARNEY: “You don’t bring a date to a wedding. That’s **like bringing a deer carcass on a hunting trip**. Oh Ted, oh Ted, no, no date.” (*HIMYM 1x12*)

BARNEY: “Man, you know something. Stuart’s my new hero. If that dude can **bag** a nine, I gotta be able to **bag** like a sixteen.”
TED: “What’s a sixteen?”
BARNEY: “Those two eights over there.” (*HIMYM 1x12*)

MARSHALL: “Wait, wait, wait. I’m not sure I’m comfortable with you **hunting my constitutional law professor**.” (*HIMYM 2x06*)

BARNEY: “A cougar. An older woman, usually in her 40s or 50s, single and **on the prowl for a younger man**.” (*HIMYM 2x06*)

- **SEX IS A SAFARI (2)**

BARNEY: "It was **an amazing safari**. Can't wait to show you the slides!" (*HIMYM 2x06*)

CARRIE: "But in Manhattan, they actually **run wild** on the street turning the city into **a virtual model country safari** where men can **pet the creatures in their natural habitat**." (*SATC 1x02*)

- **SEX IS FISHING (2)**

BARNEY: "Hey, don't beat yourself up. He'll be fine. I mean, the guy's like a billionaire. He can put his platinum card **on a fishing line and reel in** 10 chicks hotter than you." (*HIMYM 1x12*)

BARNEY: "Eh, sometimes you like to **do a little catch and release**." (*HIMYM 1x14*)

- **AN OLDER WOMAN IS A COUGAR (1)**

BARNEY: "And she's looking for some action. Sounds to me like she could be **a cougar**."
[…]
BARNEY: "**A cougar**. An older woman, usually in her 40s or 50s, single and **on the prowl** for a younger man."
[…]
BARNEY: "Tomorrow, the **cougar hunt** begins."
[…]
BARNEY: "Okay, let's take a look. Oh, yeah, that's a **cougar** all right. **A prime specimen**. See, you can identify a **cougar** by a few key characteristics. Start with the hair. **The cougar** keeps up with current hairstyles as a form of **camouflage**. **The prey** may not realize that he's engaged with a **cougar** until he's already **being dragged, helpless, back to her lair**. Now, the blouse. The **cougar** displays maximum cleavage possible to **captivate her prey**. If you're watching them bounce, she's about to **pounce**. See the **claws**? **Long and sharp, to ward off rival females**… Or open alimony checks. Yeah, this one's a beauty. Okay, **let the hunt begin**."
[…]
BARNEY: "Who would you rather have grading your papers: **a savage, man-eating jungle cat**, or a purring, satisfied kitty?"
MARSHALL: "Go, Barney. Go mount and stuff that **cougar**."
[…]
MARSHALL: "Let her go. She belongs out there in the **wild**. You should feel proud. You **fought the cougar** and lived." (*HIMYM 2x06*)

RELIGION (6)

BARNEY: "You know where he hasn't been? **To heaven** with Samantha." (*HIMYM 1x08*)

BARNEY: "I'm about to **enter Nirvana**. By the way, I should give you Nirvana's phone number, she gives great massages." (*HIMYM 1x13*)

GIRL: "You son of a bitch! I can't believe I let you **enter my sacred temple**." (*HIMYM 2x05*)

CARRIE: "After a night of spiritual reading with her hunky guru Samantha began to feel things she hadn't felt in a very long time – frustrated and horny. She decided it was time to put an end to her suffering. But just as she **reached the place Krishna called the gateway to life, she turned back and decided not to enter**." (*SATC 1x11*)

CARRIE: "That night, Charlotte **saw God** seven times." (*SATC 2x03*)

CARRIE: "That night, under the watchful eyes of a dead woman, Ned **came back to life** twice."
[…]
MIRANDA: "You're saying you **fucked him back to life**?" (*SATC 2x05*)

TEACHING / STUDYING (5)

MARSHALL: "No, no, I'm just **writing my paper. Hitting the books.**"
TED (*on the phone*): "Yeah, well, you and Lily might wanna put some clothes on." (*HIMYM 1x02*)

BARNEY: "Man, you know something. Stuart's my new hero. If that dude can bag **a nine**, I gotta be able to bag like **a sixteen**."
TED: "What's **a sixteen**?"
BARNEY: "Those **two eights** over there." (*HIMYM 1x12*)

BARNEY: "Oh my God. Incredible."
PR. LEWIS: "Hmm… **C minus**."
BARNEY: "**C minus**? What are you talking about? I just pulled an all-nighter!"
PR. LEWIS: "You didn't **budget your time well, you glossed over some of the most important points, and your oral presentation was sloppy and inconclusive**." (*HIMYM 2x06*)

CARRIE: "Miranda's two-day **tutorial** with her ophthalmologist had turned lovemaking into a kind of **naked-eye exam**."
[…]

CARRIE: "Even with Josh's good intentions, Miranda found herself no closer. She realized she was not a jet engine. She was a lot more complicated. It would never work between them."
JOSH: "I'm close, are you close? I'm close."
CARRIE: "She wanted to give him something for **learning so much** and trying so hard. So, Miranda came. She came out of retirement for one finale performance." (*SATC 2x04*)

CARRIE: "Are we secretly **being graded** every time we invite someone to join us in it? **A plus, B, D, incomplete**. Is making love really nothing more than **a pop quiz**? If sex is **a test**, how do we know if we're **passing or failing**? How do you know if you're **good in bed**? Later on, I was walking home thinking about **my sexual report card** when…" (*SATC 2x16*)

SHOW (5)

VICTORIA: "The best part of any first kiss is the lead-up to it, the moment right before the lips touch. It's like a big drumroll. So, how about tonight, we just stick with the drumroll."
MARSHALL: "A drumroll? That's it. So, what, you just said goodnight, came home, and performed a **drum solo**?" (*HIMYM 1x13*)

CARRIE: "As Samantha began to get ready for her **close-up**, I felt it was time to call it a night." (*SATC 1x02*)

MIRANDA: "Are you telling us you never perform this act?"
CARRIE: "She'll **juggle**, she'll **spin plates**, but she won't give head." (*SATC 1x07*)

SAMANTHA: "The only way to do a threesome is to be the **guest-star.**"
[…]
CARRIE: "Meanwhile, Samantha had been busy **guest-starring in a show I like to call "Sam does the married guy**." (*SATC 1x08*)

CARRIE: "So, Miranda came. She came out of retirement **for one final performance**." (*SATC 2x04*)

WAR (4)

BARNEY: "**Leave no man behind**. Either we all score or no one scores." (*HIMYM 1x14*)

LILY: "I don't think your **sword** will fit."
BARNEY: "I get that a lot." (*HIMYM 2x13)*

CHARLOTTE: "We don't go randomly **attacking** any man we are attracted to!" (*SATC 2x06*)

CARRIE: "Samantha was the **General Patton** of sex. She didn't **send her troops into battle** if she thought they would lose." (*SATC 2x15*)

POLITICS (4)

BARNEY: "I'm getting us into the Victoria's Secret Halloween party. Trust me, by the end of the night, your **chad will not be hanging**." (*HIMYM 1x06*)

BARNEY: "You are at the heart of **bachelor country**, and as a woman, you are an **illegal immigrant** here. Now, you can try to **apply for a sex visa**, but that only lasts 12 hours. 14 if you **qualify for multiple entries**. (*HIMYM 2x05*)

SAMANTHA: "I pretend he doesn't have a small dick. He pretends not to notice we haven't had sex in weeks."
CARRIE: You should **join the U.N**." (*SATC 2x02*)

LAUREL: "Are you implying I'm some kind of **Lewinsky**?" (*SATC 2x17*)

DRUGS (2)

CARRIE: "Are men in their twenties **the new designer drug**? Yes, Samantha, Miranda and I were all **recreational users**." (*SATC 1x04*)

CARRIE: "I think Patrick is **addicted** to me. It's like he's replaced drinking with me." (*SATC 2x16*)

MACHINE / OBJECT (40)

- **THE SICK BODY IS A BROKEN MACHINE (30)**

REBECCA: "My mother passed away three years ago. She had a heart attack, and my father **broke his back** doing construction." (*House 1x01*)

CHASE: "The brain's like a **big jumble of wires**." (*House 1x02*)

FOREMAN: "They're having an effect. His BP's falling fast. There's fluid filling his lungs. His creatinine's rising. His kidneys are **shutting down**. Our treatment isn't making him better, it's killing him." (*House 1x03*)

HOUSE: "Because it's been untreated for so long, it's gone from a simple watery eyes, scratchy throat allergy to a whopping I'm-gonna-kick-your-ass allergy, compromising her immune system, diminishing her ability to heal and **breaking down** her organs systems. So, what's the source?" (*House 1x05*)

CHASE: "Enough organization, enough lists, you think you can control the uncontrollable. Fix her meds, fix her clothes, maybe you can even **fix her**." (*House 1x06*)

CAMERON: "Coumadin would dissolve the clot, **fix** his eyesight."
CHASE: "You can't use blood-thinners, he's got internal bleeding. **Fix** the eye, you kill everything else." (*House 1x11*)

HOUSE: "It's not drugs! His liver is **shutting down**." (*House 1x11*)

WILSON: "He's got osteopenia. His bones are too thin to **fix** the arm." (*House 1x12*)

HOUSE: "The neurologist thinks it's his brain, wants to open up his head. Frankly, I'm shocked! **You get to use the big boy drill and Daddy's big red toolbox**." (*House 1x15*)

CHASE: "Believe it or not, this is a camera. You swallow it, and it goes all the way through your system. The antennae pick up the signal from the pill. We're going to look at the video of your intestines, see where the blood is coming from, and **fix** it. Water? Down the hatch." (*House 1x19*)

WILSON: "The plan is basically to... **Reboot** your daughter. Like a computer. We **shut her down then restart her.**" (*House 2x02*)

MANAGER: "So **is this fixing him**?" (*House 2x06*)

ELIZABETH: "And you're giving him an EEG, is that for the same thing?"
CAMERON: "Uh, it's just a precaution. We think the trauma caused some swelling and we need to keep him stable until the body can **repair the damage**." (*House 2x10*)

FOREMAN: "If sensory information got misinterpreted by the medial forebrain bundle, it's possible for bad to feel good and good to feel bad."
HOUSE: "He's a lucky kid. Let's not **fix** him until the burns heal." (*House 2x12*)

CAMERON: "Serotonin affects mood, appetite, it doesn't cause **a brain to shut down**." (*House 2x12*)

HOUSE: "Actually Chase has a point; **the brain is like a huge train station. If the switches get**… You're the neurologist, talk for me." (*House 2x12*)

DAD: "This is unbelievable. You did it. You **fixed** her." (*House 2x13*)

FOREMAN: "Sedation isn't the same as sleep."
CAMERON: "Thanks for your insight. For someone who hasn't slept in ten days, sedation is a great start."
FOREMAN: "Sleep is an active process. **Reboots the system**, **restores the brain**, sedatives don't…" (*House 2x17*)

HOUSE: "You like messing with people. That's why you're here now. Now maybe you think that **your batteries are powered** by God, maybe you don't. Either way, you enjoy what you do." (*House 2x19*)

CAMERON: "The delirium means **her brain is shutting down**, reverting to its most instinctual functions."
HOUSE: "Since it's progressing, we can assume it's progressive. Which means it won't be long before the brain closes shop altogether. Ideas?" (*House 2x22*)

HOUSE: "Then the AV node is not the bad pathway. All that was was a heart attack. **Reset her** so we can find the real problem." (*House 2x23*)

DEREK: "**She's a ticking clock.** She's gonna die if I don't make a diagnosis." (*GA 1x01*)

DEREK: "Exactly. Now I get to **fix** it. You two did great work. Love to stay and kiss your asses but I got tell Katie's parents she's having surgery." (*GA 1x01*)

MEREDITH: "Endorphins are good. Endorphins are mood **elevators**. This is supposed to make us feel better." (*GA 2x03*)

MEREDITH: "Well we have to stash him somewhere till we figure out what's wrong with him. I can't have the whole hospital finding out."

CRISTINA: "I am not going down for this. It's not my fault **you broke this guy's penis."**
BAILEY: "**Broke** his what? Uh hey! Don't make me chase you down. I'm growing a person here."
[…]
GEORGE: "So how do you **break a guy's penis**?"
[…]
BAILEY: "Hey it's not my fault you **broke** the boy's penis."
[…]
ALEX: "Heard you **broke** his penis. Nice." (*GA 2x10*)

JAKE: "You stupid Shepherd! You **broke** my Dad's brain!" (*GA 2x12*)

BAILEY: "Mr. Kamaji, this is probably what's causing her hiccups. A tear in the lining of her esophagus."
MR. KAMAJI: "Can you **fix it**?" (*GA 2x14*)

BURKE: "What we thought was a mass is actually a coronary artery aneurysm with a fistula into one of your heart chambers."
KEITH: "Is it easy to **fix**?" (*GA 2x19*)

MILLIE: "That little girl right there says she's going to **fix** Noah's leg all by herself. And she just gave him a big old shot for his pain. I really like her." (*GA 2x24*)

ADDISON: "We want her to regain as much strength as possible before we operate again. But at the same time, we want to **repair the damage** as soon as possible. So it's a balancing act." (*GA 2x24*)

- **A TUMOR / DISEASE /ORGAN / BODY IS AN OBJECT** (7)

HOUSE: "See, that'll sound much better in court. Okay, go tell our human **pincushion** we'll be sticking him one more time." (*House 1x17*)

CAMERON: "Except, if it's so small we can't see it, how're we even going to prove it's there?"
HOUSE: "She asked, looking clever."
CAMERON: "We just start hacking away at his pancreas until he gets better?"
HOUSE: "How do you prove something exists when you can't see it? Does God exist? Does the wind blow?"
FOREMAN: "We know because the leaves move."
[…]
CAMERON: "Glucose is holding steady at 75."
HOUSE: "**No leaves rustling. Blow harder.**" (*House 2x04*)

CHASE: "I would have seen them when **I repaired the tear in his lung**. Wegener's granulomatosis?" (*House 2x07*)

HOUSE: "You wake up in the morning, **your paint's peeling, your curtains are gone, and the water's boiling.** Which problem do you deal with first?"
FOREMAN: "House!"
HOUSE: "None of them! **The building's on fire**! We treat her symptoms, she dies, we find the cause, she lives. That tick is an IV drip of poison, we unhook it, she'll be fine." (*House 2x16*)

WILSON: "Can I ask why you don't want the tumors removed?"
BOYD: "God put them there for a reason."
HOUSE: "You think God needs **a telephone in your head to talk to you**? Isn't he everywhere? It's not **a long-distance call**." (*House 2x19*)

CHASE: "There appears to be some clotting, possibly around the Circle of Willis. Based on the progression of symptoms, the clot is growing. We need to cut into…"
HOUSE: "Saying there appears to be clotting is **like saying there's a traffic jam up ahead. Is it a ten-car pileup? Or just a really slow bus in the center lane, and if it is a bus is it a thrombotic bus, or an embolic bus? I think I pushed that metaphor too far**." (*House 2x20*)

DEREK: "Dr. Sloan, can I help you with something?"
JAKE: "He says he can **fix** my face. He says he can make me look like normal."
[…]
MARK: "The point is that the kid wants his face **fixed**!"
[…]
PAMELA: "I am trying to relax. The episodes happen when I won't relax. Do you really think you could **fix** this?"
[…]
ALEX: "Shame he never had his face **fixed**." (*GA 2x18*)

- **THE MIND IS A MACHINE** (3)

HOUSE: "Yeah. That'd certainly make your job easier. Well good news for Margo, it's not Huntington's. Bad news for us, the **psychotic break** eliminates fertility meds; which means we have no idea what's wrong with her. We give you so much, and you give so little!" (*House 2x11*)

CUDDY: "It worked! There's a clinic in Germany, they've been treating chronic pain by inducing comas and letting **the mind basically reboot itself**." (*House 2x24*)

MRS. EPSTEIN: "He's the love of my life. And I know that you have a lot of other patients and you do a lot of other surgeries but he's all my life. Because I just, I just need your word that you treat this change in my husband's personality as seriously as you would a fatal cancer. Because that's the way it feels to me and my kids. We were happy. We were a happy family. It just… If you could just **fix that… Just fix it.**" (*GA 2x12*)

FOOD (33)

HOUSE: "Ok, let's wait for you to run titers on 4000 viruses while this kid's brain turns to **mush**." (*House 1x02*)

JOHN: "What are the side effects?"
FOREMAN: "Well, your lungs are kind of **chewed up** from the pneumonia. Good chance there'll be an effusion." (*House 1x10*)

CHASE: "Then it's a tuberculoma and something else."
WILSON: "The something else is gonna to **melt** her brain."
HOUSE: "**Poach**. Better metaphor." (*House 1x10*)

HOUSE: "Your lips say no, your **prunes** say yes. Hypogonadism. Isn't that a great word? Thanks, we don't get to say it nearly enough." (*House 1x12*)

FOREMAN: "His brain's turning into **mush**, and he's at risk for more infections, so we have to do it." (*House 1x17*)

HOUSE: "There any cell fragments in her blood smears?"
CHASE: "No, red blood cells were intact."
HOUSE: "Check them again."
CHASE: "**Blood looks like it's been put through the blender, now**." (*House 1x19*)

DOCTOR: "House, she's out of time; she's gonna be a **vegetable**." (*House 2x02*)

HOUSE: "Well, obviously not that mild. This keeps up and his hand will **literally be dead meat**. His hand is connected to his arm, his arm is connected to… I'm not sure, but I bet it's important." (*House 2x03*)

CUDDY: "Your hand is dying. **The bacteria are eating it. When they run out of food there,** they go somewhere else."
ALFREDO: "If you cut off my hand, I'll be cured?"
CUDDY: "Unfortunately, no. We still have to find the disease that's making you sick to begin with. But you won't die of gangrene while we're looking." (*House 2x03*)

HOUSE: "Tell him his life hangs in the balance. Tell him the rash **is flesh-eating and the next course in the menu is his frank and beans**." (*House 2x05*)

FOREMAN: "Could be amphetamines."
HOUSE: "Or a bacteria **lunching** on his heart; or cardiomyopathy or some other very bad thing. He needs an EKG." (*House 2x12*)

DONALD: "She never wanted to be kept alive on a ventilator."

HOUSE: “She’s not, she’s dead! She’s not in pain, she’s not suffering. It’s just her... **Meat** we’re dealing with here.” (*House 2x14*)

FOREMAN: “Maybe we should just biopsy it.”
HOUSE: “**She’s a fridge** with the power out. We start poking around inside, the **vegetable goes bad**. No offence.” (*House 2x14*)

HOUSE: “If you happen to find any purple papules, do me a favor and **grab a slice**. I want to check for Erdheim-Chester.” (*House 2x17*)

WILSON: “Who may or may not have had Kawasaki’s. This kid on the other hand, he makes antibodies that are **eating** the inside of his arteries, choking off blood to his major organs one by one. First the GI tract, then the kidneys, then the brain, now the lungs.” (*House 2x17*)

HOUSE: “Great! Chase, stick your fingers in there, and grope around until you find it. Oh wait! When you **turn him into a vegetable** then there’s gonna be frivolous lawsuits. You know what would be better? Contrast MRI. Do we have one of those?” (*House 2x20*)

HOUSE: “Well we’ll never know; as long as he’s not here, he’s just like any other patient. Which means we can dump on him all we want. What’s **eating** the selfish jerk’s brain?”
[…]
HOUSE: “Everything. Bacteria, toxins, fungus, anything that likes to **feast** on brain.” (*House 2x20*)

HOUSE: “Foreman was perfectly healthy before he got this infection. Our cop wasn’t, he had Legionnaire’s Disease. Our cop **didn’t turn into brain food** until we cured the legionella. Legionella slowed down the disease.” (*House 2x20*)

CHASE: “CT shows **her lungs are Swiss cheese**. Ventilator’s helping, but at this point, her time is basically up.” (*House 2x23*)

CRISTINA: “Oh, it’s like **candy**, but with blood, which is so much better.” (*GA 1x03*)

BAILEY: “My God. It’s as thick as a thumb. You ever seen a vessel this size?”
BURKE: “No. **This thing is just feeding on all her blood**.” (*GA 1x06*)

OLIVIA: “Holden McKee brought in from Mayfield Nursing Home.”
BAILEY: “Mayfield? **He’s in the garden**?”
MEREDITH: “**Garden**?”
BAILEY: “**Vegetable**.”
OLIVIA: “Yeah, his chart says he fell into a persistent vegetative state 16 years ago.”
[…]

MEREDITH: "Okay it's just me and you. I'd give anything for your kind of serenity. Great. Now I'm jealous of **vegetables**. You just look so peaceful." (*GA 2x09*)

SYDNEY: "It's necrotizing fasciitis."
ALEX: "The **flesh eating bacteria**?" (*GA 2x15*)

- **AN ORGAN DONATION IS A HARVEST (5)**

CAMERON: "Mom's kidneys were failing, she needed a transplant, they tested Kalvin, he was a match. He was also positive for HIV, mom never found a qualified donor, she dies."
HOUSE: "Tragic tale. Undercut slightly by the rapid fire delivery and constant movement. Too much coffee this morning?"
CHASE: "He didn't kill her. Our bodies aren't **donor farms** for our parents." (*House 2x07*)

CRISTINA: "We have a John Doe. In three hours, we have to declare him brain dead. We want to **harvest his organs**."
BAILEY: "So why you wasting time on this? You know how many patients we have downstairs."
IZZIE: "If he dies and he could still live, you know, his death should mean something."
BAILEY: "And you want **a harvest surgery**." (*GA 1x03*)

BURKE: "Ah we've had an organ donor coming in this afternoon from Wilkinson General. We're doing a **harvest**." (*GA 2x02*)

DEREK: "I think I know a mess when I see a mess. You've got the **harvest** tying up O.R. 1." (*GA 2x02*)

BURKE: "Bailey, I need an intern in the E.R to meet the **harvest** donor." (*GA 2x02*)

- **A SURGEON IS A BUTCHER (3)**

ALEX: "Surgery is the only specialty where we don't waste time getting to know the patients. **They're slabs of meat, we're butchers**." (*GA 2x01*)

IZZIE: "I couldn't **cut off** my ovaries and breasts just because I might have cancer."
CRISTINA: "Think of it like a hand. If someone told you you'd die if you didn't **chop off** your hand you'd do it."
IZZIE: "Except when you **chop off a hand** you don't kill your sex drive, have silicon breasts, get hot flushes and lose your ability to bear children."
MEREDITH: "If it were me I wouldn't even have the test. I mean what's the point? We're all gonna die anyway right? It's the Hello Kitty bandage on my forehead. It's freaking me out."

ALEX: "I say **slice** them and **dice** them. Whatever. They're body parts." (*GA 2x08*)

DEREK: "The bleeding will be hard to control. I'm not trying to frighten you. I just want you to understand."
JAKE: "I do understand this… I understand this has nothing to do with plastic surgery. So, so if I'm going to be under the **knife** anyway then I…" (*GA 2x18*)

- **DRUGS ARE DRINKS (2)**

CAMERON: "Her white count is normal."
HOUSE: "Normal is not normal. She's been on steroids, transplant team gave her a **cocktail** of immuno-suppressants, she hasn't slept in over a week. Her white count should be in the tank." (*House 2x18*)

ANESTHESIOLOGIST: "I'm gonna push the **joy juice**." (*GA 2x08*)

WAR / VIOLENCE / DANGER (29)

FOREMAN: "If I'm right and it's a viral infection, one of two things always happens: patient dies or the patient's immune system **fights off the invader**. What's with her?"
[…]
CAMERON: "His white blood cell count is down, which means his body can't **fight off** infections." (*House 1x03*)

FOREMAN: "No. We were both wrong. White cell count is down, way down, and dropping. His immune system is **shot**. We need to get him into a clean room. (*House 1x03*)

HOUSE: "Because it's been untreated for so long, it's gone from a simple watery eyes, scratchy throat allergy to a whopping **I'm-gonna-kick-your-ass allergy**, compromising her immune system, diminishing her ability to heal and breaking down her organs systems. So, what's the source?" (*House 1x05*)

ED: "How can breast cancer cause problems in her brain?"
CAMERON: "There are molecular similarities between brain cells and tumor cells. Paraneoplastic Syndrome **causes the body's own antibodies to get thrown off track. They end up attacking the brain instead of the tumor**."
ED: "So if you do find the tumor, what do you do?"
FOREMAN: "We treat the underlying malignancy. Once there's **no tumor to attack**, there's nothing for the antibodies to get confused about." (*House 1x07*)

ROWAN: "What if his body worked so hard **attacking** the anthrax that it started **attacking** itself?" (*House 1x13*)

HOUSE: "Yeah, that's where the trouble starts. The antibiotics **hit** the nerve strands, they **kill** the leprosy bacteria. The **corpses get tossed into** the system. And as fascinating as our bodies are, they're also stupid. They produce antibodies to **beat** dead bacteria. And these aren't the polite antibodies, they're **the ones that won't sit still; kick during naptimes**. They **attack** his neural and fat cells, cause some inflammation and all the rest of his symptoms." (*House 1x13*)

CHASE: "Tremors in the muscle fiber."
CAMERON: "That's not peristalsis. That's abdominal epilepsy."
FOREMAN: "Means there's some sort of neurological problem."
HOUSE: "**A time bomb in his brain**. I forget, who said it was nothing?" (*House 1x22*)

HOUSE: "**The tumor is Afghanistan, the clot is Buffalo**. Does that need more explanation? Ok **the tumor is Al Qaeda**. **Big bad guy with brains**. We **went in** and **wiped it out** but it had already sent out a splinter cell; **a small team of low level terrorists quietly living in some suburb of Buffalo, waiting to kill us all**."
FOREMAN: "Whoa, whoa, you're trying to say that the tumor threw a clot before we removed it."
HOUSE: "It was an excellent metaphor, angio her brain for this clot **before it straps on an explosive vest**." (*House 2x02*)

HOUSE: "His new HIV meds **kicked his system out of a sound sleep**. **It wakes up hungry, cranky, spoiling for a fight**. When it doesn't find an active infection, starts **attacking the harmless remnants** of old infections. Immune reconstitution syndrome." (*House 2x07*)

FOREMAN: "If sensory information got misinterpreted by the medial forebrain bundle, it's possible for bad to feel good and good to feel bad."
HOUSE: "He's a lucky kid. Let's not fix him until the burns heal."
CHASE: "So what **attacks** the medial forebrain bundle?" (*House 2x12*)

CHASE: "Tox screen was clean."
HOUSE: "Yeah, but you know how much crap he's got in his system from dealing with those burns, **the guy could have the Spanish Armada floating through his bloodstream and we wouldn't know about it. Until they started firing cannons.**" (*House 2x12*)

FOREMAN: "The LP and PCRs ruled out Polio and West Nile. We think its Guillain-Barre. Her body's immune response goes haywire, starts **attacking** the peripheral nerves. It causes muscle weakness and paralysis." (*House 2x16*)

HOUSE: "Forget it. **That battle's over**. His rising creatinine is his kidney's way of saying go on without me. What explains everything?" (*House 2x17*)

HOUSE: "What would move this fast?"

CAMERON: "Auto-immune diseases. **His body's own defenses are attacking him** and **beefing them up is just going to put fuel on the fire**." (*House 2x17*)

CAMERON: "We've basically been **torturing** this girl for the last eight hours." (*House 2x18*)

CAMERON: "We ran blood tests for ovarian, lung, and lymphomas."
WILSON: "Not going to tell you much. Her blood was thick after she was given immuno-suppressants. They **fight** rejection, they also mess up our ability to get any clear readings."
HOUSE: "**Great battles kick up a lot of dirt. Obscure the battlefields so the generals can't see what's going on."**
WILSON: "**So what are your orders, General House?"**
HOUSE: "**Sound the retreat.**" (*House 2x18*)

GRACE: "We both know the only reason I'm talking lucidly now is because I did not take my full dose this morning. You've done your best. And **I have been a good soldier**; it's time we accept it's over." (*House 2x19*)

CAMERON: "Foreman tested negative for every bacterial infection that would affect his brain."
HOUSE: "And what infections could he be positive for but test negative for? When we test for infections, we look for antibodies. Now, what if the patient is infected, but has no antibodies… What if the body is **not fighting the infection?**"
CAMERON: "Why would…"
HOUSE: "Neh, eh, I asked first. Let's start with the 'what', we'll deal with the 'why' later."
CHASE: "If the body doesn't recognize the infection our tests come back negative and the disease rampages through the body unstopped."
HOUSE: "Exactly like the cop and exactly like Foreman. And what if the patient was then exposed to a second infection, like legionella? The body would recognize that infection, increase the white count, **send in the troops to start fighting, and the initial infection would get caught in the crossfire**. So the question becomes, what type of bacterial infection affects humans and not rats, and the human body would be unlikely to recognize." (*House 2x21*)

CAMERON: "He has primary amoebic meningoencephalitis. It's a parasite that goes through the nose and migrates into the brain, where it feeds on brain cells. The legionella **attacked** the parasite, that's why the disease slowed down." (*House 2x21*)

ADDISON: "Derek… Look, she's a **fighter**." (*GA 2x03*)

BAILEY: "**Fight it**. Come on." (*GA 2x04*)

DEREK: "With a tumor this **aggressive** even waiting another day puts you at risk of permanent paralysis." (*GA 2x05*)

IZZIE: "Take your chances, get cancer and **fight like hell to survive**." (*GA 2x08*)

DR. BURKE: "He's waited two years for this heart. He has to **fight** for it. He has to decide if he wants to live." (*GA 2x12*)

DEREK: "I understand that you're tired of settling, so don't. **Fight. Fight for your life.** Fight for your marriage. Let me operate. And make a decision right now that you'll never settle again." (*GA 2x20*)

ALEX: "I have twenty says Burke's guy went down. Dude's a **walking time bomb**." (*GA 2x21*)

- **HORROR MOVIES (3)**

HOUSE: "Patient made the right choice. Tell a surgeon it's okay to cut a leg off and he's going to spend the night polishing his good **hacksaw**." (*House 1x21*)

CHASE: "You want us to make her sicker?"
HOUSE: "Yes. I want to stress her body. Specifically her brain. Keep her awake."
CAMERON: "But probably even with the few minutes of sleep she does have, its torture."
HOUSE: "**So is cutting people with knives**. But you can totally get away with that if you have a doctor coat on." (*House 2x17*)

CAMERON: "We've got rectal bleeding."
HOUSE: "What, all of you? **So the monster is peeking out from under the bed**. Which either means she has a clotting disorder, or she has a tumor in her colon." (*House 2x17*)

PERSONIFICATION (20)

BERGEN: "All right, done. Close her up. **That tumor didn't just walk itself into a bar and order up a double shot of ethanol**. Someone shrunk it down." (*House 1x06*)

FOREMAN: "A tumor **sitting** directly on top of the brain stem? That three ER doctors, two neurologists, and a radiologist missed?" (*House 1x07*)

HOUSE: "Whatever this toxin is, **it's doing its job** and fast. How long do we have until the next round of test results?" (*House 1x15*)

HOUSE: "Oh, come on. Do I have to spell it out for you? Pheochromocytoma. Actually, I'm not sure how you spell it. But you said it yourself, adrenaline. Pheochomocytoma **sits** on top of the adrenal gland, randomly **spits out oodles of the stuff**. It's perfect, it explains everything. The tachycardia, pulmonary edema, the vasoconstriction that caused the necrotic bowel." (*House 2x01*)

HOUSE: "His blood work indicates mild DIC. What if it's mild in the way **you get out of the ocean, the water clinging to your body makes the sea level drop**. It's technically true, but completely irrelevant."
FOREMAN: "Well, the lack of DIC would explain everything if there were also a lack of anything to explain."
HOUSE: "Endocarditis. His heart's infected."
[…]
HOUSE: "Little bacteria cauliflowers clinging to his bowels. Except sometimes **they can't hold on**. **They go swimming in his bloodstream**. Thursday, one breaks off, goes to his right hand. Black fingers, gangrene." (*House 2x03*)

HOUSE: "Hold my finger. Grapey. You have a bacterium. It's on all of us, but the bruises you gave yourself with the Cushing's made it **a lovely home**. **Bacteria moved in, parked their cars on the lawn, there goes the neighborhood. And by neighborhood, I mean your internal organs.** So, should we put her on the Augmentin, boss, or do you think she infected herself with grapes? I love the smell of pus in the morning. Smells like… victory." (*House 2x09*)

- **A DISEASE IS A SUSPECT (8)**

HOUSE: "Are you in first year of medical school? No. First of all, there's nothing on the CAT scan. Second of all, if this is a horse then the kindly family doctor in Trenton makes the obvious diagnosis and it never gets near this office. Differential diagnosis, people: if it's not a tumor what are the **suspects**? Why couldn't she talk?" (*House 1x01*)
[…]
HOUSE: "There's never any **proof**. Five different doctors come up with five different diagnoses based on the same **evidence**." (*House 1x01*)
[…]
HOUSE: "Patients always want **proof**, we're not making cars here, we don't give guarantees." (*House 1x01*)

CHASE: "None of the usual **suspects**! Age isn't right, in apparent perfect health before this incident, MRI and PET scan negative for tumors." (*House 1x12*)

HOUSE: Cancel the thumb screws, I've got our **culprit**. (*House 1x15*)

CHASE: "He said he went to Paris and the PET confirms it, so what?"

HOUSE: "They didn't go. They didn't go to Paris, and yet Mark's brain apparently thinks that he really did spend 40 francs on a tour of the Bastille. So we have an intermittent syndrome that presents with abdominal pain, polyneuropathy, paranoia and delusions. **Now, here's the thing about Acute Intermittent Porphyria. It'll jump you in a dark alley, beat the crap out of you, leave you bleeding. But it wears gloves, so no fingerprints. Doesn't show up in blood tests, urine tests, nothing. Unless you catch it red handed in the middle of an attack**." (*House 1x22*)

HOUSE: "No, what did you Lord. Thymoma is a tumor in the thymus gland. **He's a bit of a wimp, but he hangs with the tough guys**. PRCA and an auto-immune disease called myasthenia gravis. MG causes muscle fatigue, including respiratory problems and difficulty swallowing." (*House 2x06*)

HOUSE: "Foreman. Need your help here. **You want to pull a bank job. Would you go it alone? If you're gonna rob a home, sure. It's a one or two man crew. But a bank. Lookout. Getaway driver**."
FOREMAN: "I'm not saying anything until the metaphor plays itself out."
HOUSE: "So here's the **caper**. Fertility meds **create a distraction**. Mommy had 3 refills on the Ritalin in the last 3 weeks. **That team goes straight for the top floor**. **Has no trouble taking out communications**. But the specialist, **Safe Cracker**. All he does is stroke, blood clot, liver tumor. Foreman was right. **This bad ass** even does flailing. Come on. Only **one guy I know does that kind of work**."
CAMERON: "Birth control pills?" (*House 2x11*)

WILSON: "People do crazy things for love."
HOUSE: "No. Crazy is hanging out in the park all day talking to pigeons. Margo knows what she's doing. She gave up half her liver to save her marriage."
WILSON: "No, **she surgically removed her fingerprints to cover up her pathetic lie**." (*House 2x11*)

HOUSE: "We assumed that the tumors were growing 'cos he's getting sicker, but he could have grown old and died and never known about them if he hadn't come here. We were looking for something; it's more or less in the right part of the brain. It's like **we found someone standing over a dead body holding a gun. We arrested them, didn't look any further. Well sometimes, people really do just stumble into a murder scene.**"
[…]
WILSON: "What if it's not an infection?"
HOUSE: "Were you not paying attention **when I was doing my murder scene metaphor**?"
WILSON: "What if the tuberous sclerosis IS **guilty**? It **had the guns in its hands, it was standing over the**..."
HOUSE: "It doesn't cause fever." (*House 2x19*)

- **AN ORGAN IS A PERSON (4)**

HOUSE: "Trauma, later much. You know the problem? Midnight is actually spelled with a "G" and an "H," If we could just figure out what those two letters stand for. It's **a sick brain, having fun, torturing him, talking to him. Scaring the hell out of him**. Get him an EEG, left and right EOG esophageal microphones. If **this thing wants to talk**, let's listen." (*House 1x02*)

CAMERON: "He's on 20 different medications to manage his pain and his heart, how often he urinates. **His brain is like a waiter that's got too many**…"
HOUSE: "Hey! I do the metaphors."
CAMERON: "**The brain is stressed**. An infection's elsewhere could put it over the edge." (*House 2x12*)

HOUSE: "I gotta be on something. Something's interrupting his neurons **chitchat**, like lesions." (*House 2x12*)

FOREMAN: "But you're right, lack of niacin **starves** the brain, neurons shut down, causes seizures, encephalopathic delirium and psychosis." (*House 2x22*)

- **A DISEASE IS A FAMILY MEMBER (2)**

HOUSE: "This is our fault. Doctors over-prescribing antibiotics. Got a cold? Take some penicillin. Sniffles? No problem. Have some azithromycin. Is that not working anymore? Well, got your Levaquin. Antibacterial soaps in every bathroom. We'll be adding Vancomycin to the water supply soon. **We bred these super bugs. They're our babies. Now they're all grown up and they've got body piercings and a lot of anger**. On the other hand, maybe antibiotics had nothing to do with it. Did you notice how low his BP was at the end? Even with three pressers?" (*House 1x04*)

CHASE: "Coma, vomiting, abdominal pain, Hep-C explains everything."
HOUSE: "Except for the suddenness of the onset."
FOREMAN: "What's wrong with the timing?"
HOUSE: "**You get home one night. Your wife hits you with a baseball bat. Likely cause is the fact you haven't thanked her for dinner in eight years, or the receipt for fur handcuffs she found in your pants**. Sudden onset equals proximate cause." (*House 1x15*)

JOURNEY / MOUVEMENT (7)

FOREMAN: "I suppose you could make an argument that the kid's still in stage one. Once SSPE **moves to stage two**…"
HOUSE: "Boom, stage two is universally fatal."
CAMERON: "I assume it's impossible to tell when he might **move into stage two.**
HOUSE: He's already started showing symptoms. It could be a month, it could be tonight."
CAMERON: "Can we treat it?" (*House 1x02*)

FOREMAN: "His pulse was **through the roof**. So is his potassium." (*House 1x12*)

HOUSE: "While you were all wearing your 'Frankie says Relax' T-shirts, I was treating a 73-year-old woman who went through this progression of symptoms, the last of which was death. In case any of you missed that class in med school, that one's untreatable. Kid's got the first two. **Took Esther an hour and 20 mins to go from two to three**. And **less than a day to make it all the way to the rear exit**." (*House 2x17*)

HOUSE: "**It's a train. We don't know what kind of train**."
FOREMAN: "Woah."
HOUSE: "I'm thirsty."
FOREMAN: "It's closed!"
HOUSE: "It's not now. We've got one advantage. We know **where the tracks are going**."
CHASE: "The fact that **the end of the line is death** is an advantage?"
HOUSE: "The fact that we know is an advantage. Which means we can **get ahead** of it. **Next station is the liver**. **We've got about 90 minutes before it gets there**. Maybe **we can cut down a tree across the line just outside of town**." (*House 2x17*)

HOUSE: "What would **move this fast**?"
CAMERON: "Auto-immune diseases." (*House 2x17*)

GEORGE: "Tony is **going to sail through**. You have nothing to worry about. Promise. Gotta go." (*GA 1x01*)

WEBBER: "She **made it through**."
GRETCHEN: "Thank you. Thank you so much." (*GA 2x21*)

GAMES (7)

HOUSE: "Get a lumbar puncture. Some brain infections **can be pretty clever at hide-and-seek.**" (*House 1x19*)

WILSON: "Do the biopsy."

HOUSE: "Based on the cop's progression I figure he's got another four hours before…"
WILSON: "You figure? You're **playing Russian Roulette but the gun's pointed at him**." (*House 2x21*)

- **PUZZLES (3)**

FOREMAN: "I thought he liked rationality."
WILSON: "He likes puzzles."
FOREMAN: "**Patients are puzzles**?"
WILSON: "You don't think so?"
FOREMAN: "I think they're people." (*House 1x06*)

WILSON: "You know how some doctors have the Messiah complex, they need to save the world? **You've got the Rubik's complex, you need to solve the puzzle**." (*House 1x09*)

CAMERON: "Then why did you sedate her? If she wasn't going to tell, if she was never going to do the right thing, why bother knocking her out? This isn't about them, if she talks, if she does the decent thing, then you don't get to **solve your puzzle, your game's over, you lose**." (*House 2x18*)

- **SPORTS GAMES (2)**

HOUSE: "Senator Gary H. Wright of New Jersey had childhood epilepsy. He took phenytoin. That drug, with the Epstein-Barr virus, is associated with common variable immunodeficiency disease. T-cells down, B-cells down, it keeps you from forming enough antibodies. See, antibodies are basically **your defensive line**. And your brain is **like the quarterback**. And then the fungi are **like blitzing linebackers, plunging up the middle**. Your lungs are like… Okay, **you've got two quarterbacks**…" (*House 1x17*)

GEORGE: "You're at the top of the donor list for a new liver. There's hope."
LLOYD: "Sweetheart, I've been at the top of the list for… Eight months. **I'm not in the batter's cage. I'm in a dugout, about to be traded.**" (*GA 1x03*)

ANIMALS (6)

FOREMAN: "First year of medical school if you hear **hoofbeats** you think "**horses**" not "**zebras**"."
HOUSE: "Are you in first year of medical school? No. First of all, there's nothing on the CAT scan. Second of all, if this is a **horse** then the kindly family doctor in Trenton makes the obvious diagnosis and it never gets near this office. Differential diagnosis, people: if it's not a tumor what are the suspects? Why couldn't she talk?"
CHASE: "Aneurysm, stroke, or some other ischemic syndrome."

HOUSE: "Get her a contrast MRI."
CAMERON: "Creutzfeld-Jakob disease."
CHASE: "Mad cow?"
HOUSE: "Mad **zebra**."
FOREMAN: "Wernickie's encephalopathy?"
HOUSE: "No, blood thiamine level was normal."
FOREMAN: "Lab in Trenton could have screwed up the blood test. I assume it's a corollary if people lie, that people screw up."
HOUSE: "Re-draw the blood tests. And get her scheduled for that contrast MRI ASAP. Let's find out what kind of **zebra** we're dealing with here."
(*House 1x01*)

FOREMAN: "But we can't biopsy his spleen. Respiratory distress? His platelets are 20 and dropping, his blood won't clot worth a damn."
CAMERON: "There's got to be another way to diagnose hairy-cell."
WILSON: "No, his bone marrow's indeterminate, spleen's the only way to go."
HOUSE: "**You know, when the Inuit go fishing, they don't look for fish.**"
WILSON: "Why, Dr. House?"
HOUSE: "**They look for the blue heron, because there's no way to see the fish. But if there's fish, there's gonna be birds fishing.** Now, if he's got hairy-cell, **what else are we gonna see circling overhead?"**
CHASE: "He should have all sorts of weird viruses." (*House 1x17*)

HOUSE: "Tests themselves. What does a biopsy consist of?"
CHASE: "You take a sample…"
HOUSE: "Define sample."
CHASE: "It's a small, representative piece of whatever you think is the problem."
HOUSE: "**You go down the shore, you fill a cup with water. It's got no fish in it. Does that mean no fish in the ocean?**"
CAMERON: "We can do another biopsy?"
HOUSE: "**We can fill another cup of water, but we've gotta dive in. We've gotta see what's actually in there.**" (*House 2x24*)

MEREDITH: "What made him fall down the stairs with a nail gun?"
DEREK: "He said he tripped. Just because **you hear hoof beats, don't assume zebras**." (*GA 1x04*)

GEORGE: "Why did you let it get this bad?"
ANNIE: "You're the first person since I got here to ask me that."
GEORGE: "Well, I guess it's just like the **elephant in the room**."
ANNIE: "Elephant?"
GEORGE: "I mean..."
ANNIE: "It's more like **a giant sow**, don't you think?" (*GA 1x06*)

ALEX: "I gotta say, George, I didn't think you had it in you. It's always the quiet ones. So who's the woman?"
GEORGE: "None of your business."

ALEX: "Oh, come on. **Who gave you the cooties on the playground**?" (*GA 1x09*)

WASTE (2)

CUDDY: "His hand still has an arterial pulse."
HOUSE: "His hand is a **cesspool**. And the **crap** is spreading." (*House 2x03*)

CAMERON: "The delirium means her brain is shutting down, reverting to its most instinctual functions."
CHASE: "The brain doesn't have a lymph system."
HOUSE: "I know, **all its garbage just gets caught in the snow fence by the side of the road**."
FOREMAN: "You're referring to the blood-brain barrier."
[…]
HOUSE: "You worried? I marked a change of meds on his chart. **Foreign object**, body wants to get rid of it, causes the fever."
CAMERON: "**Blood is a foreign object**?"
FOREMAN: "In the brain lining, it is. Blood dyscrasia means cancer."
HOUSE: "Find it."
CAMERON: "All the tests…"
HOUSE: "Have been negative. **What do you do if your trash cans are full? You use your neighbor's trash cans. Except it's still light outside, your neighbor will see you. So you go out the back way, into an alley and drop off your trash by their garage.**"
CHASE: "We'll check the lymphatic system in the chest."
HOUSE: "**You got that from trash cans in the alley?**" (*House 2x24*)

JOURNEY / TRAVEL (40)

REBECCA: "My mother **passed away** three years ago. She had a heart attack, and my father broke his back doing construction." (*House 1x01*)

HOUSE: "I want to induce a hypothermic cardiac arrest. Once the patients on bypass we siphon off two liters of blood then perfuse the brain while she's in an MRI."
CUDDY: "You're actually talking about killing her."
HOUSE: "Just for a little while, I'll **bring her right back**." (*House 2x02*)

BURKE: "What the hell are you two doing?"
CRISTINA: "We lost pulse."
BURKE: "**Let her go**."
CRISTINA: "Where's that epi?"
BURKE: "**Let her go!** She's DNR**. Let her go down**." (*GA 1x04*)

IZZIE: "He's not gonna "die" die. They'll **bring him back.**"
[…]
CRISTINA: "That was the single most amazing surgery I have ever witnessed. You, you killed a man and **brought him back to life**." (*GA 2x01*)

PARAMEDIC: "We've been doing CPR for about 20 minutes. It took fire 20 minutes to get him out of the car. **He's pretty much gone.**"
BAILEY: "Uh, he's not **gone** until we say he's **gone**. Keep coding." (*GA 2x02*)

DEREK: "She's **too far gone**. You have to **let her go. Let her go in peace**." (*GA 2x03*)

ADDISON: "Try ventilating him manually. See if he starts **coming back up**." (*GA 2x04*)

NURSE: "Dr. Karev, she's **gone**." (*GA 2x06*)

BAILEY: "Meredith, come on. There was too much damage. There was never anything we could do. We have to **let her go**." (*GA 2x06*)

MRS. SORRENTO: "He's always been so worried that I'd **go** first." (*GA 2x08*)

MEREDITH: "But Grace said she just saw him."
AGNES: "Because she was trying to **cross over.**"
[…]
AGNES: "Oh no. No we already said our **goodbyes**. We just wanted to be here when Grace **crossed over**." (*GA 2x15*)

MEREDITH: “It’s a look patients get in their eyes. There is a scent. A smell of death. Some kind of sixth sense. **When the great beyond is headed for you**, you feel it coming.”
[…]
MEREDITH: “Some say there’s a scent. A smell of death. Something. There’s just some kind of sixth sense. When **the great beyond is heading for you**. You feel it coming.” (*GA 2x16* et *GA 2x17*)

ALEX: “I have twenty says Burke’s guy **went down**. Dude’s a walking time bomb.” (*GA 2x21*)

WEBBER: “Everyone knows the rules. We’re gonna move as rapidly as possible. Don’t worry about finishing repairs. For now we’re on crisis management people, just get it done. Once she reaches the **triangle**, we stop. No exceptions.”
ALEX: “Why’s he talking **about triangle? What triangle**?”
CRISTINA: “Blood stops clotting, her muscles produce acid and her organs get cold.”
ALEX: “You’re talking about the **triangle of death**?” (*GA 2x24*)

DENNY: “If you knew what it feels like, Izzie... You would have **let me go**.” (*GA 2x24*)

WEBBER: “Burke?”
BURKE: “She’s **not coming back.**”
WEBBER: “Let’s stop. Time of death, 19:48.” (*GA 2x24*)

ADDISON: “I do understand. I do. You think if you love her enough or love her baby enough that it will keep her close to you. But she’s already **gone** and if you go forward with this, you’re risking... I mean, if Kendra, were to contract an infection, she could pass it on to the fetus and it could cause brain damage...”
MR. THOMAS: “We’re taking our chances.”
MRS. THOMAS: “Now... They keep organ donors alive after they’re... **Gone**. Why not Kendra?”
[…]
DEREK: “They just lost their daughter.”
ADDISON: “I know. That was my point, Derek. They need to face that. She’s not **coming back**.”
DEREK: “A little sensitivity would be nice here, ok? They love their daughter. They don’t want to **let go**.” (*GA 2x25*)

CHATTY MOURNER: “I am sorry about your father, but he’s in **a much better place** now.”
NATE: “You are so right about that.” (*SFU 1x01*)

NATE: “You can pump him full of chemicals. You can put makeup on him, and you can prop him up for a nap in the slumber room, but the fact remains,

David, that the only father we're ever going to have is **gone**. Forever." (*SFU 1x01*)

ADELE: "It was all a lie! He **left** us with nothing, because there never was anything. Bastard!" (*SFU 1x02*)

BARBARA runs to the casket and opens the bottom. She tries to climb in.
BARBARA: "I wanna **go** with you! I wanna **go** with you!" (*SFU 1x03*)

RUTH: "David, I'd like it if you'd come with me to church every once in a while, now that your father's **gone**. I shouldn't have to go alone." (*SFU 1x04*)

RUTH: "But Ed didn't die. He's still alive. You can still see him. When Ginnie gets married, you'll both be there. When she has children, they'll be able to know him. He's not **gone forever.**" (*SFU 1x05*)

BISHOP: "What do you do for a living?"
DAVID: "I'm a funeral director."
BISHOP: "Ah."
FATHER JACK: "His father served as a deacon for over a decade. He just recently **passed away**." (*SFU 1x05*)

DAVID: "This is Paul Kovitch. His brother, Victor, just **passed away**." (*SFU 1x07*)

KEITH: "Eddie's an EMT. Met on the job. Newlyweds in a car crash. Saved the bride right in front of me."
DAVID: "What about the groom?"
EDDIE: "Didn't make it."
DAVID: "Wow. So **the bride had eternity with the man she loved right in front of her**, and then you go and save her and she ends up **left behind** alone. (*SFU 1x09*)

NATE: "Look, you do a great job... When it comes to the people who've had nice, **peaceful farewells**, but the big reconstructions, I mean, come on, David, you're a little out of your league." (*SFU 1X10*)

DAVID: "It might help if you think of it less as a funeral and more as a way of **saying goodbye to him**."
DILLON'S MOTHER: "I don't wanna **say goodbye**. You know, he just barely got here." (*SFU 1x11*)

NATHANIEL, SR.: "Sure, it's possible that we **go on** after we die. It's also possible that, once the light goes out, it stays out. You'll never know, buddy boy, until it's your turn." (*SFU 2x03*)

MINISTER: "O, Lord, bless the **departed** soul of our brother, friend, and son..." (*SFU 2x03*)

NATHANIEL, SR.: "So, **where do you think he is now**?"
NATE: "According to his wife, he's still here." (*SFU 2x03*)

MINISTER: "Eileen asked that I close with a reading from Michael's favorite poet: Walt Whitman. "What do you think is become of the young and old men? And what do you think is become of the women and children? They are **alive and well somewhere**. The smallest sprout shows there is really no death. And, if ever there was, **it led forward life**, and does not wait at the end to arrest it and cease the moment life appeared. **All goes onward and outward**. Nothing collapses. And to die is different from what anyone supposed, and luckier." Let us pray." (*SFU 2x03*)

DAVID: "She knew exactly what kind of service she wanted. So... you'll need to order the sheet music for the organist."
NATE: ""And I Am Telling You I'm Not **Going**." She certainly had a sense of humor. What song is that?"
DAVE: "It's from "Dreamgirls." You know it. "And I am telling you, I'm not going. You're the best man I've ever known."" (*SFU 2x05*)

FATHER JACK: "We gather to mourn the **passing** of Emily Previn." (*SFU 2x05*)

FATHER JACK: "Dear friends, it was our Lord Jesus Himself who said, "Come to me, all you who labor and are burdened, and I will give you rest." Let us pray, then, for our brother, Dwight Garrison, that he may rest from his labors and **enter into**…" (*SFU 2x09*)

NATE: "I just saw Mr. Srisai's brother-in-law put $20 in the casket."
DAVID: "It's **traveling money** for his **journey**. Apparently, unlike the rest of us, Buddhists can take it with them." (*SFU 2x10*)

NATE: "Yes, the funeral is really for the people you **leave behind** to help them come to terms."
AARON BUCHBINDER: "What if you're not **leaving anybody behind**?" (*SFU 2x11*)

NATE: "God, I don't want to **go**. I won't **go**. I can't. I can't do this, I can't. I don't want to **go**!"
RUTH: "I won't let you **go**."
NATE: "I don't wanna **go**."
RUTH: "I'll never let you **go**." (*SFU 2x13*)

NATE: "Is Father Jack doing your service?"
DAVID: "No, but that's just because I don't want to give him the wrong idea."
NATE: "What kind of idea is he going to get when you're dead?"
DAVID: "I don't know, I just don't want him **cruising me in the afterlife.**" (*SFU 2x13*)

JOHN GERSON: "Shouldn't Mr. Buchbinder be in the refrigerator?"
NATE: "I'm just about to take him to the crematorium."

JOHN GERSON: "Really? It looks to me like you've got yourself a **no-vacancy situation at the fridge motel**." (*SFU 2x13*)

Loss (22)

WARDEN: "Don't have a respirator."
HOUSE: "Better get one in about an hour, or you're gonna **lose him**." (*House 2x01*)

GEORGE: "**Lost** 5 patients on the code team today. I feel like the Angel of Death." (*GA 1x02*)

ADDISON: "Look Richard, we have about an hour to change Bailey's mind and then I'm going to need you to get me an O.R. Build me an O.R. Find me a helicopter to fly me to any O.R. in the city. Otherwise instead of having a baby, she'll be **losing** one." (*GA 2x17*)

BAILEY: "They can talk all they want. I'm not going to Mercy West. This baby is not coming out. I need a ride! I can't focus enough to drive myself. And Tucker… I need a ride."
GEORGE: "You could **lose** it! You know this!" (*GA 2x17*)

DEREK: "Damn it we're **losing** him." (*GA 2x17*)

BAILEY: "We're **losing** him." (*GA 2x21*)

ALEX: "We're **losing** the baby." (*GA 2x24*)

DEREK: "They just **lost** their daughter." (*GA 2x25*)

GILARDI: "I'll call you when you've had some time to recover from your **loss**." (*SFU 1x01*)

MRS. BOLIN: "He would've been 21 next week. We were gonna buy him a new bed. Now we're buying him a coffin."
MR. BOLIN: Three in the morning. He shouldn't have been out with that girl in that neighborhood."
NATE: "It's the worst thing that could happen. To **lose** a child."
MRS. BOLIN: "We lost him years ago."
DAVID: "We'll see to it that Paco…"
MRS. BOLIN: "His name is Manny. His gang name was Paco."
POWERFUL: "He goes by Paco. And he **wasn't lost**. He was assassinated."
DAVID: "We'll see to it that he has a dignified service." (*SFU 1x04*)

POWERFUL: "We also want to thank the Fishers who **lost** a father and husband. The Lord bring peace to them in their grief as you have in ours." (*SFU 1x04*)

FATHER JACK: "Yes. Oh, by the way, one of our parishioners recently **lost** her father to liver cancer… Sharon Murdoch. I gave her your name. You may be getting a call." (*SFU 1x05*)

DAVID: "You're right. I'm not happy. My life is very complicated and confusing. I've experienced a lot of **loss** recently… My father and my…" (*SFU 1x07*)

BRENDA: "Do you know what I find interesting? If you lose a spouse, you're called a widow or a widower. If you're a child and you lose your parents, then you're an orphan. But what's the word to describe a parent who **loses** a child? I guess that's just too fucking awful to even have a name." (*SFU 1x09*)

IRINA: "No. You who **lost your husband**. You work for Niki. You used to fix dead people." (*SFU 1x10*)

DAVID: "Don't get me wrong: my father worried about the bottom line too, but he worried more about other things, like comforting people and helping them face profound **loss**." (*SFU 1x11*)

NATE: "Promise me you'll live as long as you can, cause I don't know what I'd do if I **lost** you." (*SFU 1x13*)

FREDERICO: "Oh, hi. I'm sorry for your **loss**." (*SFU 2x03*)

ARI: "You may be seated. We are here today to mourn the **loss** of Jeffrey Marc Shapiro." (*SFU 2x07*)

DAVID: "Bette and Phil Srisai. I'm David Fisher. I spoke to you on the phone yesterday. I'm so sorry for your **loss**." (*SFU 2x10*)

DAVID: "Yes, of course. I'm so sorry for your **loss**." (*SFU 2x12*)

NATHANIEL SR.: "Glad I could do it. I **lost** my father a few years back." (*SFU 2x12*)

FOOD (18)

HOUSE: "I said lupus was way more likely, but if we treat for lupus and it is hep-E."
CHASE: "He's **toast**."
HOUSE: "Exactly." (*House 1x11*)

DEREK: "Karev, it's over! It's done. You screwed up. **Mr. Martin's fried. You fried his brain.**" (*GA 2x11*)

BURKE: "Look at this. The mets have adhered to her chest wall."
ALEX: "Dude, she's **toast**." (*GA 2x22*)

FREDERICO: “Mrs. F. Vanessa just called. We’ve got a **fresh** one at Baybury’s.” (*SFU 1x02*)

GILARDI: “Once you centralize operations, you’d be amazed how you maximize profits.”
NATE: “So, in the end, we’re all just **Human McNuggets.**”
GILARDI: “Just as we began. I like you, Nate.” (*SFU 1x03*)

FREDERICO: “OK, Mr. Bosun is all **juiced up**. I’ll be in around 7 tomorrow to airbrush him. Get him ready for the viewing tomorrow. Unless, you know, you want me to do him now.” (*SFU 1x06*)

DAVID: “Nate, it’s out of the question. I cannot spare you. We have three bodies right now.”
NATE: “What is the problem? Mr. Jacobson’s going into the ground tomorrow and Vic Kovitch will be **toast** by this weekend.” (*SFU 1x07*)

ANGELA: “Oh, boy, you can **juice** her, but you’d better let me take care of that skin. This guy has a real sinewy neck. Sinewy. I love saying that word, don’t you?” (*SFU 1x10*)

MARC: “Oh, God, I look like **something Chef Boyardee makes**!”
DAVID: “So, you never told your parents you were gay either?” (*SFU 1x12*)

DAVID: “Josh Langmead is the Cal State football player who died of heatstroke yesterday. 21 years old. In perfect health. Till his brain **fried**.” (*SFU 2X02*)

BOBO: “Fucking Kroehner! Those cocksuckers! Sorry. Those cunts! So this family goes off the 405. We get 5 bodies, right? My walk-in only holds 3. So, my guy’s working overtime to get everyone **juiced**, but sometimes, you just have to leave them out for an hour or two beyond regulation. It happens, right?” (*SFU 2x03*)

NATHANIEL, SR.: “Well, there’s a **big chunk of dead meat in a cheapo box** that’s still here. But you really believe that’s him? The essence of who he was? The part of him that hoped and dreamed and all that other crap?” (*SFU 2x03*)

NATE: “You remember Mrs. Collins?”
DAVID: “The waitress who got locked in the walk-in overnight?”
NATE: “No, the wife of the guy who fell off the boat, **got sliced up** by the propeller.” (*SFU 2x11*)

AARON BUCHBINDER: “So, tell me everything. What does the **human Frymaster** look like?”
NATE: “The crematory? It’s a big steel thing in a big room.” (*SFU 2x11*)

- **WASTE (4)**

ALEX: "Hey, Nurse Ratchet, there's a dead guy stinking up Room 4125. Do something about it before he **rots**!" (*GA 2x03*)

DAVID: "They're opening a Poseidon Society across the street?"
NATE: "That's right. What is a Poseidon Society?"
DAVID: "They sell cremations. Cheap cremations. Now for a fraction of what we charge, you can now **dump off** the relative you never really liked anyway at the Torch Mart across the street." (*SFU 1x03*)

MARILYN: "Jesse never liked to have a fuss made over him. He always said that when his time comes, just **set him out by the curb on trash day**. But... Hum, I want to do right by him. He was a good man." (*SFU 2x08*)

AARON BUCHBINDER: "How does it work exactly?"
NATE: "The container is placed on these chrome rollers. Then a small door raises and the body goes through."
AARON BUCHBINDER: "Like how **your tray disappears through that thing in the cafeteria**?"
NATE: "Yeah. Actually, it's just like that." (*SFU 2x11*)

THE END (14)

IZZIE: "What is it?"
MR. DUFF: "It's me. I think it's **about to be over.**" (*GA 1x08*)

ALICE: "Mom, stop it. He's dead. It's finally **over**." (*GA 1x09*)

ADDISON: "It's hard to accept the **end** when you're too close." (*GA 2x04*)

DEREK: "Karev, **it's over! It's done**. You screwed up. Mr. Martin's fried." (*GA 2x11*)

DEREK: "Push one more of epi and one more of drozapine. Come on, come on. You cannot do this Tucker! You cannot **quit** on me! Come on, **keep going**. You can't **quit**!" (*GA 2x17*)

BEATRICE: "So this is **the end of the line**. That's what you're saying? This is it? I die now?" (*GA 2x22*)

FREDERICO: "Nate! What's up?"
NATE: "Hey, Rico."
FREDERICO: "It's good to see you. Oh, really sorry about your dad, man, but, you know, when **your time is up**, it's up, right?" (*SFU 1x01*)

DAVID: "Of course, it's difficult for anyone to **come to terms** with something as unexpected as this, but…" (*SFU 1x11*)

NATE: "Strange, but somehow I feel like Emily won. She remains a fucking question mark right up to **the bitter end**. Basically, all I know about her is that she kept Wheat Thins in her refrigerator." (*SFU 2x05*)

RUTH: "Fine. Then I'll simply wait for it, like I have been. I just pray that it happens before I **end up** like Emily Previn. Now, if you'll please excuse me…" (*SFU 2x05*)

NATE: "Every time I get a headache I'm thinking this could **be it**." (*SFU 2x07*)

MARILYN: "Jesse never liked to have a fuss made over him. He always said that when **his time comes**, just set him out by the curb on trash day. But... Hum, I want to do right by him. He was a good man." (*SFU 2x08*)

ANDREW PEREZ: "Yeah, thank you so much. It was **her time**. She lived a full life." (*SFU 2x12*)

AARON BUCHBINDER: "You can't wait for this to **be over**."
NATE: "I'm right here for you." (*SFU 2x13*)

MACHINE / OBJECT (9)

FREDERICO: "Where would I be without the Fishers?"
VANESSA: "In a house. Not some lousy apartment. They treat you like a migrant worker."
FREDERICO: "They'll never make me a partner."
VANESSA: "Not ever."
FREDERICO: "1500 a **restoration**." (*SFU 1x08*)

IRINA: "No. You who lost your husband. You work for Niki. You used to **fix** dead people." (*SFU 1x10*)

FREDERICO: "I was supposed to take the kids to dinner last night so Vanessa could have the night off. But, instead, I was here. Until 9 o'clock last night. The skin was friggin' pouring off that woman's face! So I get all this shit from Vanessa, and I wasn't even able to **restore** the fucking poor lady! Nobody could have." (*SFU 2x05*)

VANESSA: "Baby, you're making it worse! How come you can make someone with a squashed face look like **new** but you can't even fix a stupid wall?" (*SFU 2x08*)

FREDERICO: "It's a pretty tough job, Dave. The skull's all shattered up there, and you might have to completely **rebuild** the tissue on his cheek." (*SFU 1x12*)

FREDERICO: "Thank you for how you **fixed up** my father." (*SFU 2x12*)

- **MACHINE (3)**

ADDISON: "He's **shutting down**." (*GA 2x04*)

MEREDITH: "It's an urban myth that suicide rates spike at the holidays. Turns out they actually go down. Experts think that people are less inclined to **off themselves** when surrounded by family." (*GA 2x12*)

TEENAGE GIRL: "Yeah, yeah, Mom was your first real girlfriend. Then I came along. You guys **offed me** and then broke up." (*SFU 2x10*)

LIGHT (7)

CRISTINA: "Wish he'd just **go into the light already**, so I can get on another case." (*GA 1x03*)
[…]
IZZIE: "Okay, well, I know you probably can't hear me, and you're feeling this **big push to go towards the light, where everything is all haloes and all-you-can-eat buffets and stuff**. And I mean, sharing your organs is really great and all, but I think you have a family." (*GA 1x03*)

BURKE: "Ok people, let's grab Joe before he decides to **go into the light**. Start warming him up." (*GA 2x01*)

RUTH: "She almost died twice in the last month. Said she saw him each time. You ask me that's a little meshuggenah."
ELEANOR: "It's not meshuggenah! He was waiting for her **in the light**."
AGNES: "Mmm Hmm. Which thanks to you, she can't **reach** now!" (*GA 2x15*)

IZZIE: "Everyone who is entered into the transplant program is clocked in to the second. To the second. Denny, you were clocked in to the second and so was the other guy. I checked with UNOS. The difference between when you entered the program and when he entered the program is 17 seconds. That's it, Denny. Seventeen seconds. I mean, it's not even the length of a decent kiss. So, this other guy? I'm not saying that he doesn't deserve this heart. I'm sure he does. But so do you. So do you! And if you tell me any more crap about **heading towards the light** or looking down on me from heaven, I swear I will kill you myself, right now."
DENNY: "Izzie. I'm gonna be all right. All right? You don't have to worry."
IZZIE: "What about me? What about me when you **go to the light**?"

[…]
IZZIE: "Denny. If there really is **some kind of big glowy light**..."
DENNY: "I'll try like hell to stay out of it." (*GA 2x25*)

POWERFUL: "Merciful Jesus, please bring rest and peace to our fallen brother, son, friend, Manuel Paco Bolin. May **he live with you forever in your light and truth, Almighty Father**. Amen." (*SFU 1x04*)

NATHANIEL, SR.: "Sure, it's possible that we go on after we die. It's also possible that, **once the light goes out, it stays out**. You'll never know, buddy boy, until it's your turn." (*SFU 2x03*)

NATE: "It's gonna be okay. Just try to let go."
AARON BUCHBINDER: "**Go into the light? There's no fucking light**." (*SFU 2x13*)

REST / SLEEP / PEACE (5)

MEREDITH: "Lenny's dead?"
RUTH: "May he **rest in peace**." (*GA 2x15*)

MEREDITH: "Hmm. Finn says Doc's in pain. And Derek and I have to talk about whether we should **put him to sleep** or not. Which is... And Finn thinks there's something going on between me and Derek. Which there is not. There so clearly is not. And Addison having that whole meltdown?"
CRISTINA: "Ugh."
MEREDITH: "I mean, dogs get sick and we're expected **to put them to sleep. People get sick, we don't put them down**. We don't just give up on people. There's nothing going on between me and Derek." (*GA 2x27*)

MR. DOYLE: "You've done a nice job. She looks so peaceful."
DAVID: "Well, she is **at peace** now." (*SFU 1x01*)

POWERFUL: "Merciful Jesus, please bring **rest** and **peace** to our fallen brother, son, friend, Manuel Paco Bolin." (*SFU 1x04*)

FATHER JACK: "Dear friends, it was our Lord Jesus Himself who said, "Come to me, all you who labor and are burdened, and I will give you **rest**." Let us pray, then, for our brother, Dwight Garrison, that he may **rest** from his labors and enter into…" (*SFU 2x09*)

Miscellaneous (7)

- **PERSONIFICATION (2)**

GEORGE: "Lost 5 patients on the code team today. I feel like **the Angel of Death**." (*GA 1x02*)

NATHANIEL, SR.: "That's because you've never played it for money. Nate, why don't you meet a couple of friends of mine? Uh, this, well, this is the man. Death. **The Grim Reaper**. (*SFU 2x01*)

- **DEATH IS FREEDOM (1)**

LLOYD: "Because **dying is a get-out-of-jail-free card**. I can be as bold as I want, and there's nothing anybody can say about it. So I flirt. Haven't you ever been attracted to someone you know you couldn't have?" (*GA 1x03*)

- **DEATH IS A PRISON (1)**

FUNERAL DIRECTOR: "Let's think of this as a celebration of your uncle's life. Now, the Titan is an excellent choice for a distinguished gentleman. It's solid mahogany, it's hand-finished, burl wood and nickel accents. And Grace Field… Grace Field is a lovely place for **internment**. It's serene, it's pastoral." (*SFU 1x09*)

- **A FUNERAL IS A BALL (1)**

FREDERICO: "Oooh, boy! OK, **Cinderella**, we're gonna have to work overtime to get you ready for the **ball**." (*SFU 1x12*)

- **A BODY IS WATER (1)**

FREDERICO: "I was supposed to take the kids to dinner last night so Vanessa could have the night off. But, instead, I was here. Until 9 o'clock last night. The **skin was friggin' pouring off** that woman's face! So I get all this shit from Vanessa, and I wasn't even able to restore the fucking poor lady! Nobody could have."

NATE: "Rico…"

FREDERICO: "But, here... You think you can do it? Here's some tools. I want to watch you **swim** in that skin, go ahead!" (*SFU 2x05*)

- **DEATH IS SPORTS (1)**

HOUSE: "I, Margo Davis have been informed of the risks which may arise from my refusal of advised medical care. I hereby release…"

MOM: "Who are you?"

HOUSE: "… the Princeton Plainsboro Teaching Hospital, its employees agents, and otherwise from any adverse medical conditions resulting from my refusal. It is not the hospital's fault if my son **kicks off**."

MOM: "**Kicks off**?" (*House 1x08*)

BIBLIOGRAPHIE[178]

Corpus

Grey's Anatomy. The Complete Series. Créée par Shonda Rhymes. *ABC*. 2005-… DVD.

House, M.D. The Complete Series. Créée par David Shore. *Fox*. 2004-2012. DVD.

How I Met your Mother. The Complete Series. Créée par Craig Thomas et Carter Bays. *CBS*. 2005-2014. DVD.

Sex and the City. The Complete Series. Créée par Darren Star. *HBO*. 1998-2004. DVD.

Six Feet Under. The Complete Series. Créée par Alan Ball. *HBO*. 2001-2005. DVD.

Autres œuvres mentionnées

➢ Séries télévisées

Black-ish. The Complete Series. Créée par Kenya Barris. *ABC*. 2014-… DVD.

Breaking Bad. The Complete Series. Créée par Vince Galligan. *AMC*. 2008-2013. DVD.

Dexter. The Complete Series. Créée par James Manos Jr. *Showtime*. 2006-2013. DVD.

Girls. The Complete Series. Créée par Lena Dunham. *HBO*. 2012-2017. DVD.

Friends. The Complete Series. Créée par Marta Kauffman et David Crane. *NBC*. 1994-2004. DVD.

Looking. The Complete Series. Créée par Michael Lannan et Andrew Haigh. *HBO*. 2014-2015. DVD

[178] Les dates entre crochets sont les dates de l'édition utilisée.

The Big C. The Complete Series. Créée par Darlene Hunt. *Showtime*. 2010-2013. DVD.

The L World. The Complete Series. Créée par Ilene Chaiken. *Showtime*. 2004-2009. DVD.

Transparent. The Complete Series. Créée par Jill Soloway. *Amazon Video*. 2014-…

- **Films**

Sex and the City: the Movie. Réalisé par Michael Patrick King. 2008. DVD.

Sex and the City 2. Réalisé par Michael Patrick King. 2010. DVD.

- **Littérature**

SHAKESPEARE, William, *The Complete Works*, édité par Peter Alexander. Londres et Glasgow : Collins, 1951.

- **Discours et publicités politiques**

BarackObama.com, « The Choice – Obama for America TV Ad », *Youtube*, 23/07/2012. https://www.youtube.com/watch?v=FBorRZnqtMo). [Dernier accès : 20/02/2017].

ROOSEVELT, Franklin D., « Inaugural Address, March 4, 1933 », Gerhard Peters and John T. Woolley, *The American Presidency Project*. http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=14473. [Dernier accès : 20/02/1017].

Ouvrages et articles de référence

ADAMS, Robert M., "Soft Soap and the Nitty-Gritty", dans ENRIGHT, Dennis J. (ed.), *Fair of Speech: The Uses of Euphemism*, Oxford : Oxford University Press, 1985 : 44-55.

AKASS, Tim et Janet MCCABE (ed.), *Reading* Six Feet Under*: TV to Die for*, Londres et New York : I.B. Tauris, 2005.

ALLAN, Keith, “X-phemism and creativity”, *Lexis 7: Euphemism as a word-formation process*, 2012 : 5-42.

ALLAN, Keith (ed.), *The Oxford Handbook of Taboo Words and Language*, Oxford : Oxford University Press, 2019.

ALLAN, Keith et Kate BURRIDGE, “Euphemism, dysphemism, and cross-varietal synonymy”, *La Trobe Work, Pap. Linguist (1)*, 1988.

ALLAN, Keith et Kate BURRIDGE, *Euphemism & Dysphemism: Language Used as Shield and Weapon*, New York : Oxford University Press, 1991.

ALLAN, Keith et Kate BURRIDGE, *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*, Cambridge : Cambridge University Press, 2006.

ANDERSEN, Gisle et Karin AIJMER (eds.), *Pragmatics of Society*, Berlin et Boston : Mouton de Gruyter, 2011

APPLETON, Lynda et Maria FLYNN, “Searching for the new normal: exploring the role of language and metaphors in becoming a cancer survivor”, *European Journal of Oncology Nursing 18*, 2014 : 378-384.

ARISTOTLE, *Rhetoric*, traduction de RHYS ROBERTS, William, Londres : Dover thrift, [2004].

AYTO, John, *Euphemisms: Over 3,000 Ways to Avoid Being Rude or Giving Offence*, Londres : Bloomsbury, 1994.

BACRY, Patrick, *Les figures de style*, Paris : Belin, 1992.

BARCELONA, Antonio, “Clarifying and applying the notions of metaphor and metonymy within cognitive linguistics”, *Atlantis XIX(1)*, 1997 : 21-48.

BARCELONA, Antonio (ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads, A Cognitive Perspective*, Berlin et New York : Mouton de Gruyter, 2000.

BEDNAREK, Monika, *Language and Television Series: a Linguistic Approach to TV Dialogue*, Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2018.

BEERS FÄGERSTEN, Kristy (ed.), *Watching TV with a Linguist*, Syracuse, NY : Syracuse University Press, 2016.

BEERS FÄGERSTERN, Kristy, "Introduction to the linguist's view of television", dans BEERS FÄGERSTEN, Kristy (ed.), *Watching TV with a Linguist*, Syracuse, NY : Syracuse University Press, 2016.

BLACK, Max, "More about metaphor", dans ORTONY Andrew, *Metaphor and Thought*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993: 19-41.

BLACK, Max, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, NY : Cornell University Press, 1962 [1968].

BLACK, Max, "Afterthoughts on metaphor – VI. How metaphors work: a reply to Donald David-son", dans SACK Sheldon, *On Metaphor*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1978 [1979] : 181-192.

BLEAKLY, Alan, *Thinking with Metaphors in Medicine: The State of the Art*, Londres et New York : Routledge Advances in the Medical Humanities, 2017.

BOWDLE, Brian F. et Dedre GENTNER, "The Career of Metaphor", *Psychological Review 112(1)*, 2005 : 193-201.

BREY, Iris, *Sex and the Series : sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, Mionnay : Éditions Libellus, 2016.

BROWN, Penelope et Stephen C. LEVINSON, *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge : Cambridge University Press, 1978 [1987].

BRUN, Yuriy et Chloé KIDDON, "That's what she said: *double entendre* identification"*, Proceedings of the 49th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics: shortpapers*, Portland, Oregon, June 19-24, 2011, 2011 : 89-94.

BUBEL, Claudia, *The Linguistic Construction of Character Relations in TV Drama: Doing Friendship in* Sex and the City, Thèse de Doctorat, Universität des Saarlandes, 2006.

BUCARIA, Chiara, “Dubbing dark humour: a case study in audiovisual translation”, *Lodz Papers in Pragmatics 4(2)*, 2008 : 215-240.

BUCARIA, Chiara et Luca BARRA (ed.), *Taboo Comedy: Television and Controversial Humour*, Londres : Palgrave McMillan Studies in Comedy, 2016.

BUCARIA, Chiara et Luca BARRA “Taboo comedy on television: issues and themes”, dans BUCARIA, Chiara et Luca BARRA (ed.), *Taboo Comedy: Television and Controversial Humour*, Londres : Palgrave Studies in Comedy, 2016 : 1-18.

BULTINCK, Bert, *Metaphors we Die by: Conceptualizations of Death in English and their Implications for the Theory of Metaphor*, Anvers : Antwerp papers in Linguistics n.94, 1998.

BURRIDGE, Kate, “Euphemism and language change: the sixth and seventh ages”, *Lexis 7: Euphemism as word-formation process*, 2012 : 65-92.

CALVO, Juan José, “Sexual euphemisms in the history of the English language”, dans SANTAEMILIA, José (ed.), *The Language of Sex: Saying and not Saying*, Valence : Universitat De València, 2005 : 63-74.

CAMERON, Lynne et Alice DEIGNAN, « Combining large and small corpora to investigate tuning devices around metaphor in spoken discourse », *Metaphor and Symbol 18(3)*, 2003 : 149-160.

CAMERON, Lynne et Graham LOW (ed.), *Researching and Applying Metaphor*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

CAMERON, Lynne, *Metaphor in Educational Discourse*, Londres : Continuum Press, 2003.

CANTER, David, « How do we know that it works? Therapeutic outcome as negotiation », *Complementary Medical Research 2*, 1988 : 98-106.

CARNOY, Albert, *La science du mot*, Louvain : Editions “Universitas”, 1927.

CASAS GÓMEZ, Miguel, “Towards a new approach to a linguistic definition of euphemism”, *Language Sciences 31*, 2009 : 725-739.

CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro J., "Some theses on euphemisms and dysphemisms", *Studia Anglica Resoviensa* 25, 2005 : 9-16.

CHARTERIS-BLACK, Jonathan, *Corpus Approaches to Critical Metaphor Analysis*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004.

CHUQUET, Hélène et Michel PAILLARD, *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Paris : Éditions Ophrys, 1987.

COOGAN, Michael D. (ed.), *The New Oxford Annotated Bible: with the Apocryphal/Deuterocanonical Books*, New Revised Standad Version, New York : Oxford University Press, 2001.

COOK, James, *A Voyage to the Pacific Ocean. Undertaken, by the Command of His Majesty, for Making Discoveries in the Northern Hemisphere, to Determine the Position and Extent of the West Side of America; its Distance from Asia; and the Practicability of a Northern Passage to Europe. Performed under the Direction of Captains Cook, Clerke and Gore, in His Majesty's ships the Revolution and Discovery, in the years 1776, 1777, 1778, 1779, and 1780.* Imprimé par W. and A. Strahan, pour G. Nicol, et T. Cadell, 1784.

COSERIU, Eugen, « Structure lexicale et enseignement du vocabulaire », *Actes du premier colloque international de linguistique appliquée*, Nancy : Berger-Levrault, 1966 : 175-217.

COSERIU, Eugen, *Lezioni di Linguistica Generale*, Turin : Bollati-Boringhieri, 1973.

COSERIU, Eugen, *Sprachkompetenz,* Tübingen : UTB Francke, 1988.

CRESPO FERNÁNDEZ, Eliecer, "Euphemistic strategies in politeness and face concerns", *Pragmalinguistica, 13*, 2005 : 77-83.

CRESPO FERNÁNDEZ, Eliecer, "Metaphor in the euphemistic manipulation of the taboo of sex", *Babel-afial 15*, 2006(1) : 27-42.

CRESPO FERNÁNDEZ, Eliecer, “Sexually explicit euphemism in Martin Ami’s *Yellow Dog*. Mitigation or offense?”, *Miscelánea: a journal of English and American studies 33*, 2006(2) : 11-30.

CRESPO FERNÁNDEZ, Eliecer, “The language of death: euphemism and conceptual metaphorization in Victorian obituaries”, *SKY Journal of Linguistics 19*, 2006(3) : 101-130.

CRESPO FERNÁNDEZ, Eliecer, “Sex-related euphemism and dysphemism: an analysis in terms of conceptual metaphor theory”, *Atlantis, Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies 30(2)*, 2008 : 95-110.

CRESPO FERNÁNDEZ, Eliecer, “Conceptual metaphor in taboo-induced lexical variation”, *Revista Alicantina de Estudios Ingleses 24*, 2011 : 53-71.

CRESPO FERNÁNDEZ, Eliecer, *Sex in Language: Euphemistic and Dysphemistic Metaphors in Internet Forums*, Londres et New York : Bloomsbury, 2015 [2017].

CRYSTAL, David, *The Cambridge Encyclopedia of the English Language* (Second edition), Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

CULIOLI, Antoine, *Pour une linguistique de l’énonciation : formalisation et opérations de repérage*, Paris : Éditions Ophrys, 1999.

CULPEPER, Jonathan, *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts*, Harlow : Person Education, 2001.

CULPEPER, Jonathan, « Politeness and impoliteness », dans ANDERSEN, Gisle et Karin AIJMER (eds.), *Pragmatics of Society*, Berlin et Boston : Mouton de Gruyter, 2011 : 393-438.

CZECHMEISTER, Catherine A., “Metaphor in illness and nursing: a two-edged sword. A discussion of the social use of metaphor in everyday language, and implications of nursing and nursing education”, *Journal of advanced nursing 19(6)*, 1994 : 1226-1233.

DALBERNET, Jean et Jean-Paul VINAY, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris et Montréal : Didier/Beauchemin, 1958.

DANCYGIER, Barbara and Eve SWEETSER, *Mental Spaces in Grammar: Conditional Constructions*, Cambridge : Cambridge University Press, 2006.

DANCYGIER, Barbara and Eve SWEETSER, *Figurative Language*, Cambridge : Cambridge University Press, 2014.

DARRIGRAND, Mariette, *Sexy corpus: voyage dans la chair des mots*, Paris : Lemieux Éditeur, 2015.

DEIGNAN, Alice, "Linguistic metaphors and collocations in nonliterary corpus data", *Metaphor and Symbol 14*, 1999 : 19-36.

DEIGNAN, Alice, *Metaphor and Corpus Linguistics*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2005.

DEMJÉN, Zsófia, "Laughing at cancer: humour, empowerment, solidarity and coping online", *Journal of Pragmatics 101*, 2016 : 18-30.

DEMJÉN, Zsófia, SEMINO, Elena, et Veronika KOLLER, "Metaphors for 'good' and 'bad' deaths: a health professional view", *Metaphor and the Social World 6(1)*, John Benjamins Publishing Company, 2016 : 1-19.

DEMMEN, Jane, SEMINO, Elena, DEMJÉN, Zsófia, KOLLER, Veronika, HARDIE, Andrew, RAYSON, Paul et Sheila PAYNE, "A computer-assisted study of the use of violence metaphors for cancer and end of life by patients, family carers and health professionals", *International Journal of Corpus Linguistics 20(2)*, John Benjamins Publishing Company, 2015 : 205-231.

DINN, Wayne M. et Catherine L. HARRIS, "Neurocognitive function in antisocial personality disorder", *Psychiatry Research 97(2)*, 2000 : 173-190.

DYNEL, Marta, "Introduction to special issue on humour: a modest attempt at presenting contemporary linguistic approaches to humour studies", *Lodz Papers in Pragmatics 4(1): Special Issue on Humour*, 2008(1) : 1-12.

DYNEL, Marta, “No aggression, only teasing: the pragmatics of teasing and banter”, *Lodz Papers in Pragmatics 4(2)*, 2008(2) : 241-261.

DYNEL, Marta, “Beyond a joke: types of conversational humour”, *Language and Linguistics Compass 3(5)*, 2009 : 1284-1299.

DYNEL, Marta, “Metaphor is a birthday cake: metaphor as the source of humour”, *Metaphoric.de*, 2009(2) : 27-48. Disponible à http://www.metaphorik.de/17/dynel.pdf [Dernier accès : 3 janvier 2019].

DYNEL, Marta, “Pragmatics and linguistic research into humour”, dans DYNEL, Marta (ed.), *The Pragmatics of Humour across Discourse Domains*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2011 : 1-15.

DYNEL, Marta, “Humour on the House: interactional construction of metaphor in film discourse”, dans CHOVANEC J. et I. ERMIDA (ed.), *Language and Humour in the Media*, Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2012(1) : 83-106.

DYNEL, Marta, “Setting our House in order: the workings of impoliteness in multi-party film discourse”, *Journal of Politeness Research 8*, 2012(2) : 161-194.

DYNEL, Marta, “A view on humour theory”, dans DYNEL, Marta, *Developments in Linguistics Humour Theory*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2013 : 7-14.

EELEN, Gino, *A Critique of Politeness Theories,* Manchester : St Jerome, 2001.

ENRIGHT, Dennis J. (ed), *Fair of Speech: the Uses of Euphemism*. Oxford : Oxford University Press, 1985.

EPSTEIN, Joseph, “Sex and Euphemism”, dans ENRIGHT, Dennis J. (ed), *Fair of Speech: The Uses of Euphemism*, Oxford : Oxford University Press, 1985 : 56-71.

FAURE, Pascaline, *L’anglais médical et le français médical : analyse linguistico-culturelle comparative et modélisations didactiques*, Paris : Archives contemporaines, 2012.

FAURE, Pascaline, “Euphemism as a core feature of patientese: a comparative study between English and French”, dans *Language Learning in Higher Education 6(1)*, 2016.

FORCEVILLE, Charles J. et Eduardo URIOS-APARISI, *Multimodal Metaphor*, Berlin et New York : Mouton de Gruyter, 2009.

FRAZER, James G., *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion, Part 2: Taboo and the Perils of the Soul*, Londres : Elibron Classics, 2006.

FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris : Éditions Payot et Rivages, traduit de l’allemand par Samuel Jankélévitch, 1913 [2011].

FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style,* Armand Collin, 1995 [2007] : 115.

GARCIA, Tristan, Six Feet Under *: nos vies sans destin*, Paris : Presses Universitaires de France, 2012.

GARDNER, Howard et Ellen WINNER, “Metaphor and irony: two levels of understanding”, dans ORTONY Andrew, *Metaphor and Thought*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993: 425-443.

GARDNER-CHLOROS, Penelope, *Code-switching*, Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

GATAMBUKI, Moses et Ruth W. NDUNGU, *A Cognitive Linguistic Analysis: Analysis of Euphemisms of Death, Sexual Intercourse, Body Effluvia, Diseases and Body Parts in Gikuyu using the Conceptual Metaphor Theory*, Sarrebruck : VDM Verlag, 2011.

GEVAERT, Caroline, “Anger in Old and Middle English: a hot topic?”, *BELL: Belgian essays on Language and Literature*, 2001.

GEVAERT, Caroline, “The ANGER IS HEAT question: detecting cultural influence on the conceptualization of anger through diachronic corpus analysis”, *Perspectives on variation: Sociolinguistic, historical, comparative*, 2005 : 195-208.

GIBBS, Raymond W., “Process and products in making sense of tropes”, dans ORTONY, Andrew (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993 : 252-276.

GIBBS, Raymond W., *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994 [1999].

GIBBS, Raymond W., “The fight over metaphor in thought and language”, dans KATZ, Albert N., CACCIARI, Cristina, GIBBS, Raymond W., et Mark TURNER, *Figurative Language and Thought*, New York et Oxford : Oxford University Press, 1998 : 88-118.

GIBBS, Raymond W., “Researching metaphor”, dans CAMERON, Lynne et Graham LOW (ed.), *Researching and Applying Metaphor*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

GIBBS, Raymond W., NAYAK, Nandini P., et Cooper CUTTING, “How to kick the bucket and not decompose: analyzability and idiom processing”, *Journal of Memory and Language 28*, 1989 : 576-593.

GIBBS, Raymond W. et Gerard J. STEEN, *Metaphor in Cognitive Linguistics, Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, 1997*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1999.

GOATLY, Andrew, *The Language of Metaphors,* Londres et New York : Routledge, 1997.

GOFFMAN, Erving, “On face-work: an analysis of ritual elements in social interaction”, *Psychiatry: Journal of Interpersonal Relations 18(3)*, 1955 : 213-231.

GOFFMAN, Erving, *Interaction Ritual; Essays on Face-to-face Behavior*, Garden City, NY : Doubleday, 1967.

GORDON, David P., “Hospital slang for patients: crocks, gomers, gorks, and others”, *Language in Society 12(2)*, 1983 : 173-185.

GORER, Geoffrey, *Death, Grief, and Mourning*, New York : Doubleday, 1965.

GRADY, Joseph E., *Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes*, Thèse de Doctorat, University of California, Berkeley, Automne 1997.

GRADY, Joseph E., OAKLEY, Todd, et Seana COULSON, "Blending and metaphor", dans GIBBS, Raymond W. and Gerard J. STEEN, *Metaphor in Cognitive Linguistics, Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, 1997*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1999.

GRAY, Henry, *Gray's Anatomy*, Philadelphie : Blanchard and Lea, 1859.

GRAY, Richard A., "The art of speaking fair: a bibliographical study of euphemism and dysphemism", *Reference Services Review 20(3)*, 1992 : 33-75.

GRAY, Steven G., HUGHES, Howard H., et Lawrence J. SCHNEIDER, "Physiological responsivity to a socially stressful situation: the effect of level of moral development", *The Psychological Record 32*, 1982 : 29-34.

GRICE, H. Paul, "Logic and Conversation", dans COLE, Peter et Jerry L. MORGAN (ed.), *Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts*, New York : New York Academic Press, 1975 : 41–58.

GROSS, John, "Intimations of mortality", dans ENRIGHT, Dennis J. (ed), *Fair of Speech: The Uses of Euphemism*, Oxford : Oxford University Press, 1985 : 203-219.

GUMPERZ, John J., *Discourse Strategies,* Cambridge : Cambridge University Press, 1982.

HALL, Alvin et Thomas ALTHERR, "Eros at the bat: American baseball and sexuality in historical context", dans SIMONS, William W., *The Cooperstown Symposium on Baseball and American Culture*, Jefferson, NC : McFarland & Company, 2002 : 157–182.

HARRIS, Catherine L., AYÇIÇEGI, Ayse et Jean B. GLEASON, "Taboo words and reprimands elicit greater autonomic reactivity in a first language than in a second language", *Applied Psycholinguistics 24*, 2003 : 561-579.

HART, Christopher, “Critical discourse analysis and conceptualization: mental spaces, blended spaces and discourse spaces in the British National Party”, dans HART, Christopher et Dominik LUKES (ed.), *Cognitive Linguistics in Critical Discourse Analysis: Application and Theory*, Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2010 : 107-131.

HART, Christopher et Dominik LUKES (ed.), *Cognitive Linguistics in Critical Discourse Analysis: Application and Theory*, Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2010.

HASTE, Helen, *The Sexual Metaphor*, Hemel Hampstead : Harvester Wheatsheaf, 1993.

HENRY, Albert, *Métonymie et métaphore*, Paris : Klincksieck, 1971.

HITCHENS, Christopher, “Topic of cancer”, dans *Vanity Fair*, 4 août 2010.

HOLDER, R. W., *A Dictionary of Euphemisms: How not to Say what you Mean*, Oxford : Oxford University Press, 1995.

HUDELET, Ariane et Sophie VASSET, « Préface », *TV/Series 1*, 2012. Disponible à http://journals.openedition.org/tvseries/1035 [Dernier accès : 4 janvier 2019].

JAMET, Denis (ed.), *Dérives de la métaphore*, Paris : L’Harmattan, 2008.

JAMET, Denis (ed.), *Métaphore et perception : approches linguistiques, littéraires et philosophiques*, Paris : L’Harmattan, 2008.

JAMET, Denis, *L’Énonciation métaphorique en français et en anglais*, Limoges : Éditions Lambert-Lucas, 2009.

JAMET, Denis, “Euphemisms for death: reinventing reality through words”, dans SORLIN, Sandrine (ed.), *Inventive Linguistics*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, Collection “Traverses”, 2010.

JAMET, Denis et Manuel JOBERT (ed.), *Empreintes de l’euphémisme : tours et détours*, Paris : L’Harmattan, 2010.

JANKELEVITCH, Vladimir, *Penser la mort ?*, Paris : Éditions Liana Levi, 1994.

JASEN, Patricia, “From the ‘silent killer’ to the ‘whispering disease’: ovarian cancer and the uses of metaphor”, *Medical history 53(4)*, 2009 : 489-512.

JAY, Timothy, *Why we Curse: a Neuro-Psycho-Socio Theory of Speech*, Philadelphie et Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2000.

JOBERT, Manuel, « L’impolitesse linguistique : vers un nouveau paradigme de recherche ? », *Lexis Special Issue #2, Theoritical Approaches to Linguistic Impoliteness*, 2010. https://journals.openedition.org/lexis/777 [Dernier accès : 04 janvier 2019].

JOHNSON, Diane et John F. MURRAY, “Do doctors mean what they say?”, dans ENRIGHT, Dennis J. (ed), *Fair of Speech: The Uses of Euphemism*, Oxford : Oxford University Press, 1985 : 151-158.

JOHNSON, Mark, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, Chicago et Londres : the University of Chicago Press, 2007.

JOST, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?,* Paris : CNRS Éditions, 2011.

JULLIER, Laurent et Barbara LABORDE, Grey’s Anatomy *: du cœur au care,* Paris : Presses Universitaires de France, 2012.

KATZ, Albert N., “Figurative language and thought: a review”, dans KATZ, Albert N., CACCIARI, Cristina, GIBBS, Raymond W., JR., et Mark TURNER (ed.), *Figurative Language and Thought*, Oxford : Oxford University Press, 1998 : 3-43.

KATZ, Albert N., CACCIARI, Cristina, GIBBS, Raymond W., JR., et Mark TURNER, *Figurative Language and Thought*, New York et Oxford : Oxford University Press, 1998.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, Paris : Armand Collin, 2001 [2008].

KEYES, Ralph, *Euphemania: our Love Affair with Euphemisms*, Boston : Little, Brown and Company, 2010.

KIM, Karl H., RELKIN, Norman R., LEE, Kyoung-Min *et al.*, "Distinct cortical areas associated with native and second languages", *Nature 388*, 1997: 171-174.

KIRKMANN, Arvo, "On the distinguishability of humour and figurative speech", *TRAMES: A Journal of the Humanities & Social Sciences 13(1)*, 2009.

KITTAY, Eva, *Metaphor: its Cognitive Force and Linguistic Structure*, Oxford : Clarendon Press, 1987.

KNOWLES, Murray and Rosamund MOON, *Introducing Metaphor*, New York : Routledge, 2005.

KOLLER, Veronika, "Brand images: multimodal metaphor in corporate branding messages", dans FORCEVILLE, Charles J. et Eduardo URIOS-APARISI (ed.), *Multimodal Metaphor*, Berlin : Mouton de Gruyter, 2009 : 47-72.

KÖVECSES, Zoltán, "Metaphor: does it constitute or reflect cultural models?", dans GIBBS, Raymond W. and Gerard J. STEEN, *Metaphor in Cognitive Linguistics, Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, 1997*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1999.

KÖVECSES, Zoltán, *Metaphor. A Practical Introduction,* Oxford et New York : Oxford University Press, 2002.

KÖVECSES, Zoltán, *Language, Mind and Culture*, Oxford : Oxford University Press, 2006.

KÖVECSES, Zoltán, "Metaphor and ideology in slang: the case of WOMAN and MAN", dans *Revue d'Études Françaises 11*, 2006 : 151-166.

KÖVECSES, Zoltán, "Conceptual metaphor theory: some criticisms and alternative proposals", dans *Annual Review of Cognitive Linguistics 6*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2008 : 168-184.

KÖVECSES, Zoltán, "Metaphor and culture", *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica 2(2)*, 2010 : 197-220.

KÖVECSES, Zoltán, “Recent developments in metaphor theory: are the new views rival ones?”, *Review of Cognitive Linguistics 9(1)*, John Benjamins Publishing Company, 2011 : 11-25.

KÜBLER-ROSS, Elizabeth, *On Death and Dying*, New York : Scribner, 1969 [2014].

KUCZOK, Marcin, “Metaphorical conceptualizations of *death* and *dying* in American English and Polish: a corpus-based contrastive study”, *Linguistica Silesiana 37*, 2016 : 125-142.

KYRATZIS, Sakis, “Laughing metaphorically: metaphor and humour in discourse”, *8th International Cognitive Linguistics Conference*, 2003 : 20-25.

LAKOFF, George, “The death of dead metaphor”, *Metaphor and Symbolic Activity 2*, 1987 : 143-147.

LAKOFF, Georges, *Women, Fire and Dangerous Things : what categories reveal about the mind*, Chicago et Londres : the University of Chicago Press, 1987.

LAKOFF, George, “The contemporary theory of metaphor”, dans ORTONY, Andrew (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993 : 202-251.

LAKOFF, George et Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By,* Londres et Chicago : the University of Chicago Press, 1980 [2003].

LAKOFF, Robin, “The logic of politeness; or minding your p’s and q’s”, *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago Linguistic Society, 1973 : 292-305.

LAKOFF, Robin, *Language and Woman’s Place*, New York : Harper & Row, 1975.

LANGACKER, Ronald W., *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*, Oxford : Oxford University Press, 2008.

LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris : Larousse, 1973.

LEAP, William L., et Tom BOELLSTORFF (ed.), *Speaking in Queer Tongues: Globalization and Gay Language*, Urbana et Chicago : the University of Illinois Press, 2004.

LEE, Amy P-J, "Metaphorical euphemisms of relationship and death in Kavalan, Paiwan, and Seediq", dans *Oceanic Linguistics 50(2)*, 2011 : 351-379.

LEECH, Geoffrey, *Principles of Pragmatics,* Londres : Longman Publishing Group, 1983.

LEECH, Geoffrey, *Language and Literature: Style and Foregrounding*, Harlow : Pearson Longman, 2008.

LEECH, Geoffrey, *The Pragmatics of Politeness*, Oxford : Oxford University Press, 2014.

LEWTON BRAIN, James, *The Last Taboo*, Garden City, NY : Anchor Press Doubleday, 1979.

LOCHER, Miriam et Andreas JUCKER, *Pragmatics of Fiction*, Berlin : Mouton de Gruyter, 2017.

MACKAY, Donald G., SHAFTO, Meredith, TAYLOR, Jennifer K. *et al.*, "Relations between emotion, memory, and attention: evidence from taboo Stroop, lexical decision, and immediate memory tasks", *Memory and Cognition 32*, 2004 : 474-488.

MARÍN-ARRESE, Juana I., "To die, to sleep: a contrastive study of metaphors for death and dying in English and Spanish", *Language Sciences 18(1-2)*, 1996 : 37-52.

MAY, Derwent, "Euphemisms and the media", dans ENRIGHT, Dennis J. (ed), *Fair of Speech: The Uses of Euphemism*, Oxford : Oxford University Press, 1985 : 122-134.

MCARTHUR, Tom (ed.), *The Oxford Companion to the English Language*, Oxford : Oxford University Press, 1992.

MCENERY, Tony, *Swearing in English: Bad Language, Purity and Power from 1586 to the Present,* Londres et New York : Routledge Advances in Corpus Linguistics, 2006.

MCGINNIES, Elliott, "Emotionality of perceptual defense", *Psychological Review 56*, 1949 : 244-251.

MCMAHON, April M.S., *Understanding Language Change*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

MILLER, George A., "Images and models, similes and metaphors", dans ORTONY, Andrew (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993 : 357-400.

MILLER, Robert S., "8 words & phrases to ban in oncology!", *Oncology Times 32(12)*, 2010 : 20.

MITFORD, Jessica, *The American Way of Death*, Londres : Hutchinson, 1963.

MITFORD, Jessica, *The American Way of Death Revisited*, Londres : Virago Press, 1998 [2000].

MORGAN, Gareth, *Images of Organization*, Thousand Oaks : Sage Publications, 2006 : 338.

MURPHY, Peter, *Studs, Tools, and the Family Jewels: Metaphors Men Live By*, Madison, WI : the University of Wisconsin Press, 2001.

MURRAY, Kristen A., "The last laugh: dark comedy on US television", dans BUCARIA, Chiara et Luca BARRA (ed.), *Taboo Comedy: Television and Controversial Humour*, Londres : Palgrave Studies in Comedy, 2016 : 41-59.

NASH, Walter, *The Language of Humour: Style and Technique in Comic Discourse*, New York : Longman, 1985.

NOYES, Russell, "The taboo of suicide", *Psychiatry 31(2)*, 1968 : 173.

OGIEN, Ruwen, *Mes milles et une nuits : la maladie comme drame et comme comédie*, Paris : Albin Michel, 2017.

OLIVEIRA, Isabelle, *Nature et fonctions de la métaphore en sciences : l'exemple de la cardiologie*, Paris : L'Harmattan, collection « Langues et Parole. Linguistique Europe », 2009.

ORTONY, Andrew, *Metaphor and Thought*, Cambridge : Cambridge University Press, 1979.

ORTONY, Andrew, "The Role of Similarities in Similes and Metaphors", dans ORTONY Andrew (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993 : 342-356.

ORWELL, George, "Politics and the English language", *Horizon 13(76)*, 1946 : 252-265.

PANTHER, Klause-Uwe et Günter RADDEN (eds.), *Metonymy in Language and Thought*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1999.

PANTHER, Klaus-Uwe, THORNBURG, Linda L., et Antonio BARCELONA (eds.), *Metonymy and Metaphor in Grammar*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2009.

PARTRIDGE, Eric, *Words, Words, Words,* Londres et New York : Routledge, 1933 [2015].

PAULIN, Catherine, « L'expression euphémique de la mort par métaphore et métonymie », *Recherches en Linguistique Etrangère XXI*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2002 : 57-66.

PFAFF, Kerry L., GIBBS, Raymond W. Jr., et Michael D. JOHNSON, "Metaphor in using and understanding euphemism and dysphemism", *Applied Psycholinguistics 18*, 1997 : 59-83.

PINKER, Steven, "The Name of the Game", *The New York Times*, 3 avril 1994.

PIZARRO PEDRAZA, Andrea, "Review of Eliecer Crespo-Fernández. 2015. *Sex in Language. Euphemistic and Dysphemistic Metaphors in Internet Forums.* Londres : Bloomsbury. 248 pp. ISBN: 978-14-725-9652-9", *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies 38(2),* 2016 : 273-278.

POTTIER, Bernard, *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*, Louvain : Peeters Publishers, 2000.

POUND, Louise, "American euphemisms for dying, death, and burial: an anthology", *American Speech 11(3)*, Duke University Press 1936 : 195-202.

PRAGGLEJAZ GROUP, “MIP: a method for identifying metaphorically used words in discourse”, *Metaphor and Symbol 22(1)*, 2007 : 1-39.

PRUVOST, Jean et Jean-François SABLAYROLLES, *Les néologismes*, Paris : Presses Universitaires de France, Collection : Que sais-je? N° 3674, 2003.

PUNTER, David, *Metaphor*, Londres et New York : Routledge, 2007.

QUAGLIO, Paulo, *Television Dialogue: the Sitcom* Friends *vs. Natural Conversation*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2009.

QUAGLIO, Paulo, “The One Based on 738,032 Words: language use in the *Friends*-corpus”, dans BEERS FÄGERSTEN, Kristy (ed.), *Watching TV with a Linguist*, Syracuse, NY : Syracuse University Press, 2016 : 307-334.

RADDEN, Günter, “How Metonymic Are Metaphors?”, dans BARCELONA, Antonio (ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: a Cognitive Perspective*, Berlin et New York : Mouton de Gruyter, 2000 : 93-108.

RAWSON, Hugh, *A Dictionary of Euphemisms and Other Double Talk*, New York : Crown Publishers, 1981.

REDDY, Michael, “The conduit metaphor: a case of frame conflict in our language about language”, dans ORTONY, Andrew (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge : Cambridge Universiy Press, 1979 : 284-324.

REISCH, George A. (ed.), How I Met your Mother *and Philosophy*: *Being and Awesomeness*, Chicago : Carus Publishing Company, Volume 81 in the series “Popular Culture and Philosophy”, 2014.

REISFIELD, Gary M. et George M. WILSON, “Use of metaphors in the discourse on cancer”, *Journal of Clinical Oncology 22(19)*, 2004 : 4024-4027.

RICHARDS, Ivor A., *The Philosphy of Rhetorics*, Oxford : Oxford University Press, 1936.

RICHARDSON, Kay, *Television Dramatic Dialogue: A Sociolinguistic Study*, Oxford : Oxford University Press, 2010.

RIFFATERRE, Michael, *Fictional Truth*, Baltimore et Londres : the John Hopkins University Press, 1990 : 77.

ROLLO, Alessandra, « Les métaphores conceptuelles dans la science médicale : outil cognitif et communicatif », *Publifarum 23*, 2015.

ROSS, Alison, *The Language of Humour*, New York : Routledge, 1998.

ROSS, Lawrence M. et Howard R. POLLIO, "Metaphors of death: a thematic analysis of personal meanings", *OMEGA – Journal of Death and Dying 23(4)*, 1991.

RUIZ-GURILLO, Leonor, *Metapragmatics of Humor: Current Research Trends*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2016.

SABLAYROLLES, Jean-François, « Néologismes : une typologie des typologies », *Cahiers du CIEL 1996-1997*, Université de Limoges, 1997.

SAMS, Jessie, "Word-formation in *HIMYM*", dans BEERS FÄGERSTEN, Kristy (ed.), *Watching TV with a Linguist*, Syracuse, NY : Syracuse University Press, 2016 : 161-180.

SANTAEMILIA, José, "Researching the language of sex: gender, discourse and (im)politeness", dans SANTAEMILIA, José (ed.), *The Language of Sex: Saying & Not Saying*, Valence : Universtitat de Valencia, 2005 : 1-24.

SANTAEMILIA, José (ed.), *The Language of Sex: Saying & Not Saying*, Valence : Universtitat de Valencia, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1916 [1968].

SEARLE, John R., "Metaphor", dans SEARLE, John R., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts,* Cambridge : Cambridge University Press, 1979 [2008] : 76-116.

SEMINO, Elena, *Metaphor in Discourse*, Cambridge : Cambridge University press, 2008.

SEMINO, Elena et Zsofia DEMJÉN (ed.), *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*, Londres : Routledge, 2017.

SEMINO, Elena, DEMJÉN, Zsófia, HARDIE, Andrew, PAYNE, Sheila, et Paul RAYSON, *Metaphor, Cancer and the End of Life: a Corpus-Based Study*, Londres : Routledge, 2018.

SEMINO, Elena, DEMJÉN, Zsófia, DEMMEN, Jane, KOLLER, Veronika, PAYNE, Sheila, HARDIE, Andrew, et Paul RAYSON, "The online use of Violence and Journey metaphors by patients with cancer, as compared with health professionals: a mixed methods study", *BMJ Supportive & Palliative Care 2017(7)*, 2015 [2017] : 1-7.

SEMINO, Elena, DEMJÉN, Zsófia, et Jane DEMMEN, "An integrated approach to metaphor and framing in cognition, discourse, and practice, with an application to metaphors for cancer", *Applied Linguistics 39(5)*, Oxford University Press, 2016 [2018] : 1-22.

SEXTON, James, "The semantics of death and dying: metaphor and mortality", *ETC: A Review of General Semantics 54(3)*, 1997 : 333-345.

SHEIDLOWER, John, *The F-Word*, Oxford : Oxford University Press, 1995 [2009].

SIMONS, William W., *The Cooperstown Symposium on Baseball and American Culture*, Jefferson, NC : McFarland & Company, 2002 : 157–182.

SISSON, Gretchen et Katrina, KIMPORT, "Telling stories about abortion: abortion-related plots in American film and television, 1916-2013", *Contraception Journal 89(5)*, 2014 : 413-418.

SMITH, Glenn, "Sundowning: late-day confusion", *Mayo Clinic Website*, 2014. http://www.mayoclinic.org/diseases-conditions/alzheimers-disease/expert-answers/sundowning/faq-20058511. [Dernier accès : 20/02/2017].

SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor*, Londres : Allen Lane, 1979.

SONTAG, Susan, *AIDS and its Metaphors*, Londres : Penguin, 1988.

SORLIN, Sandrine (ed.), *Inventive Linguistics*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, Collection "Traverses", 2010.

SORLIN, Sandrine, *Language and Manipulation in* House of Cards*: a Pragma-Stylistic Perspective*, Londres : Palgrave Macmillan, 2016.

SOURNIA, Jean-Charles, *Langage médical français*, Paris : Hachette, 1997.

STEEN, Gerard, "The contemporary theory of metaphor – now new and improved!", *Review of Cognitive Linguistics 9(1)*, John Benjamins Publishing Company, 2011 : 26-64.

STEEN, Gerard et Raymond W. GIBBS, "Introduction", dans GIBBS, Raymond W. and Gerard J. STEEN, *Metaphor in Cognitive Linguistics, Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, 1997*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 1999.

STEEN, Gerard J. *et al.*, *A Method for Linguistic Metaphor Identification: from MIP to MIPVU*, Amsterdam et Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2010.

STEFANOWITSCH, Anatol, "Words and their metaphors: a corpus-based approach", *Trends in Linguistics Studies and Monographs 171*, 2006 : 63.

STEINHAUSER, Karen E., CLIPP, Elizabeth C., MCNEILLY, Maya, *et al.*, "In search of a good death: observations of patients, families, and providers", *Annals of Internal Medicine 132(10)*, 2000 : 825-832.

SUHAMY, Henry, *Les figures de style*, Paris : Presses Universitaires de France, Collection : Que sais-je? N°1889, 1981.

SWEETSER, Eve, *From Etymology to Pragmatics, Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

TABACARU, Sabina, *Humorous Implications and Meanings: a Multimodal Study of Sarcasm in Interactional Humor*, Thèse de Doctorat en linguistique anglaise, sous la direction de Mateen Lemmens et Kurt Feyaerts, Université Charles de Gaulle Lille 3 et Katholieke Universiteit Leuven, décembre 2014.

TAYLER, Michael et Jane OGDEN, “Doctors’ use of euphemisms and their impact on patients’ beliefs about health: an experimental study of heart failure”, *Patient Education and Counseling 57*, 2005 : 321-326.

TAYLOR, John R., *Cognitive Grammar,* Oxford : Oxford University Press, 2002.

TERRY, Adeline, “The representativeness of the metaphors of death, disease, and sex in a TV series corpus”, *Cognitextes : Special Issue “Corpora and Representativeness”*, 2019 (à paraître).

TOURATIER, Christian, *La sémantique*, Paris : Armand Collin, 2000.

TOURNIER, Jean, *Précis de lexicologie anglaise*, Paris : Ellipses, 1991 [2004].

TURNER, Mark, “Figure”, dans KATZ, Albert N., CACCIARI, Cristina, GIBBS, Raymond W., JR. et Mark TURNER (ed.), *Figurative Language and Thought*, Oxford : Oxford University Press, 1998 : 44-87.

TURNER, Mark, *Death is the Mother of Beauty*, Christchurch : Cybereditions, 2000.

TURNER, Mark et Gilles FAUCONNIER, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities.* New York : Basic Books, 2002.

VIG, Elizabeth K., DAVENPORT, Nathaniel A., et PEARLMAN, Robert A., “Good deaths, bad deaths, and preferences for the end of life: a qualitative study of geriatric outpatients”, *Journal of the American Geriatrics Society 50(9)*, 2002 : 1541-1548.

VOSGHANIAN, Liliane, *Approche linguistique, sociolinguistique et interactionnelle d’un cas de bidialectalisme : arménien occidental et arménien oriental*, Thèse de Doctorat en sciences du langage, sous la direction de Catherine KERBRAT-ORECCHIONI et Anaïd DONABÉDIAN-DEMOPOULOS, Université Lumière Lyon 2, octobre 2007.

WATTS, Richard J., *Politeness*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

WIDLAK, Stanislas, « L’interdiction linguistique en français d’aujourd’hui », *Revue Belge de Philologie et d’Histoire 43(65),* 1975 : 932-945.

ZAJONC, Robert B., “Response suppression in perceptual defense”, *Journal of Experimental Psychology 64*, 1962 : 206-214.

ZIMMERMANN, Camilla, “Acceptance of dying: a discourse analysis of palliative care literature”, *Social science & medicine 75(1)*, 2012 : 217-224.

Dictionnaires de référence

CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, http://www.cnrtl.fr/definition/ [Dernier accès : 15 janvier 2019].

Etymonline, www.etymonline.com [Dernier accès : 14 septembre 2018].

Glossary of Doctor’s Slang, Medical Slang, and Medical Acronyms. http://messybeast.com/dragonqueen/medical-acronyms.htm [Dernier accès : 14 septembre 2018].

Larousse, www.larousse.fr [Dernier accès : 15 janvier 2019].

Merriam-Webster Dictionary, www.merriam-webster.com [Dernier accès : 14 septembre 2018].

Oxford English Dictionary, www.oed.com [Dernier accès : 14 septembre 2018].

SKEAT, Walter W., *An Etymological Dictionary of the English Language*, Dover Editions, 2005.

TLFI, Trésor de la langue française informatisé, http://atilf.atilf.fr [Dernier accès : 14 septembre 2018].

Urban Dictionary, www.urbandictionary.com [Dernier accès : 14 septembre 2018].

Revues en ligne

TV/Series, https://journals.openedition.org/tvseries/ [Dernier accès : 14 septembre 2018].

Numéros de revues en ligne

Euphemism as a Word-Forming Process, sous la direction de ALLAN, Keith, BURRIDGE, Kate, CRESPO-FERNÁNDEZ, Eliecer et Denis JAMET, *Lexis 7*, 2012. https://journals.openedition.org/lexis/334 [Dernier accès : 14 septembre 2018].

Theoretical Approaches to Linguistic (Im)politeness, sous la direction de JAMET, Denis et Manuel JOBERT, *Lexis Special Issue #2,* 2010. https://journals.openedition.org/lexis/774 [Dernier accès : 4 janvier 2019].

Autres

- **Articles en ligne**

"487 scripted series aired in 2017, FX chief John Landgraf says", https://variety.com/2018/tv/news/2017-scripted-tv-series-fx-john-landgraf-1202653856/ [Dernier accès : 14 septembre 2018].

"23 everyday phrases *Friends* gave us, from the friend zone to breezy", http://www.digitalspy.com/tv/friends/feature/a789050/friends-23-phrases-hit-sitcom-gave-us-we-use-every-day-breezy-friend-zone/ [Dernier accès : 14 septembre 2018].

"A power ranking of *How I Met your Mother* characters", https://www.theodysseyonline.com/how-met-your-mother-rankings/ [Dernier accès : 11 octobre 2018].

"Top 10 *How I Met your Mother* characters", https://www.thetoptens.com/how-i-met-your-mother-characters/ [Dernier accès : 11 octobre 2018].

"Why I had to stop watching *How I Met your Mother*", https://www.hercampus.com/school/utah/why-i-had-stop-watching-how-i-met-your-mother/ [Dernier accès : 11 octobre 2018].

- **Corpus en ligne**

DAVIES, Mark, The *Corpus Of Contemporary American English (COCA)*: *560 million words, 1990-present*, 2008-… https://corpus.byu.edu/coca/ [Dernier accès : 14 septembre 2018].

- **Logiciels**

ANTHONY, Laurence, *AntConc (Version 3.4.3)*, Tokyo, Waseda University, 2014. www.laurenceanthony.net [Dernier accès : 14 septembre 2018].

ELAN (Version 5.2, avril 2018), Nijmegen: Max Planck Institute for Psycholinguistics, https://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/ [Dernier accès : 14 septembre 2018].

- **Sites de projets**

MetaNet project website, https://metanet.icsi.berkeley.edu/metanet/ [Dernier accès : 7 janvier 2019].

Metaphor in End-of-Life Care (MELC) project website, http://ucrel.lancs.ac.uk/melc/index.php [Dernier accès : 14 septembre 2018].

- **Sites de référencement de séries télévisées**

IMDb, https://www.imdb.com [Dernier accès : 14 septembre 2018].

- **Sites sur lesquels les scripts des séries sont disponibles**

Hypnoweb, https://www.hypnoweb.net [Dernier accès : 14 septembre 2018].

Springfieldspringfield, https://www.springfieldspringfield.co.uk [Dernier accès : 14 septembre 2018].

INDEX DES AUTEURS

A

ADAMS, Robert, 82, 138, 500

ALLAN, Keith, 11, 12, 14, 15, 26, 28, 30, 32, 34, 35, 50, 52, 58, 59, 63, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 97, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 153, 173, 191, 258, 259, 260, 262, 268, 286, 294, 331, 380, 450, 457, 458, 476

ALTHERR, Thomas, 352

APPLETON, Lynda, 282, 283

ARISTOTE, 12, 175, 189

AYTO, John, 83

B

BACRY, Patrick, 51, 52

BARCELONA, Antonio, 206

BEDNAREK, Monika, 14, 292, 293, 299, 472, 491, 502

BEERS FÄGERSTEN, Kristy, 14, 298

BLACK, Max, 193

BOELLSTORFF, Tom, 110

BOWDLE, Brian, 223

BREY, Iris, 14, 100, 101, 103, 107, 110, 111, 112, 304

BROWN, Penelope, 38, 39, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 58, 98, 566

BRUN, Yuriy, 246

BUBEL, Claudia, 296, 308

BUCARIA, Chiara, 14, 295, 301, 302, 470, 476

BULTINCK, Bert, 433, 434, 437, 446, 450, 451

BURRIDGE, Kate, 11, 12, 14, 15, 26, 28, 30, 32, 34, 35, 50, 52, 53, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 97, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 153, 173, 191, 258, 259, 260, 262, 268, 286, 294, 331, 380, 450, 457, 458, 476

C

CALVO, Juan José, 29, 30, 90

CAMERON, Lynne, 118, 119, 138, 251, 305, 309, 310, 311, 312, 313, 409, 419, 425

CANTER, David, 271

CARNOY, Albert, 55, 56, 57, 58, 60, 66, 74

CASAS GÓMEZ, Miguel, 148, 265

CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro, 262, 265

CHARTERIS-BLACK, Jonathan, 313, 491

CHUQUET, Hélène, 164

COOK, James, 25, 26, 558

COSERIU, Eugen, 237

COULSON, Seana, 255, 256

CRESPO FERNÁNDEZ, Eliecer, 12, 55, 59, 60, 68, 91, 97, 105, 106, 108, 128, 130, 139, 143, 150, 151, 171, 211, 220, 221, 222, 240, 241, 242, 243, 247, 261, 263, 267, 268, 269, 273, 295, 314, 315, 316, 331, 335, 339, 341, 342, 345, 347, 348, 349, 350,

355, 358, 359, 360, 364, 365, 378, 380, 457, 461, 463, 474
CRYSTAL, David, 159
CULIOLI, Antoine, 164
CULPEPER, Jonathan, 49, 482
CZECHMEISTER, Catherine, 271

D

DALBERNET, Jean, 164
DANCYGIER, Barbara, 173, 174, 188, 199, 200, 202, 203, 206, 208, 209, 217, 227, 253, 254, 279, 280
DEIGNAN, Alice, 194, 218, 219, 220, 309, 310, 311, 312
DEMJÉN, Zsofia, 271, 279, 280, 281, 283
DEMMEN, Jane, 279, 280, 281
DINN, Wayne, 131
DYNEL, Marta, 284, 286, 467, 468, 470, 472, 473, 474, 476, 479, 482, 483

E

EELEN, Gino, 49
ENRIGHT, Dennis, 30, 92
EPSTEIN, Joseph, 11, 60, 95, 106, 109

F

FAUCONNIER, Gilles, 247, 252, 253, 285
FAURE, Pascaline, 276
FLYNN, Maria, 282, 283
FORCEVILLE, Charles, 413
FRAZER, James, 258
FREUD, Sigmund, 26, 33, 34, 89, 104
FROMILHAGUE, Catherine, 52

G

GARCIA, Tristan, 134
GARDNER-CHLOROS, Penelope, 158
GATAMBUKI, Moses, 30, 52, 58, 92, 93, 143, 150, 265, 274, 286
GENTNER, Dedre, 223
GEVAERT, Caroline, 234
GIBBS, Raymond W., 174, 196, 198, 199, 224, 227, 235, 240, 260, 261, 312
GOATLY, Andrew, 172, 179, 183, 186, 213, 218, 219, 220, 245, 251
GOFFMAN, Erving, 24, 35, 36, 38, 41, 42, 43, 45, 58, 297
GORER, Geoffrey, 133
GRADY, Joseph, 229, 255, 256, 312
GRAY, Richard, 60, 66, 67
GRAY, Steven, 259
GRICE, Paul, 43, 44
GROSS, John, 128, 133, 139, 141
GUMPERZ, John, 158

H

HALL, Alvin, 107, 183, 307, 352, 381, 477, 520
HARRIS, Catherine, 259, 260, 303
HART, Christopher, 253
HASTE, Helen, 265
HUDELET, Ariane, 290, 291, 293

J

JAMET, Denis, 131, 138, 141, 143, 150, 156, 162, 163, 167, 182, 183, 184, 189, 191, 192, 214, 269, 286, 333, 496

JASEN, Patricia, 283
JAY, Timothy, 259, 260
JOBERT, Manuel, 48, 578
JOHNSON, Diane, 15, 118, 120, 121
JOHNSON, Mark, 193, 197, 224, 225, 227, 230, 260, 261
JOST, François, 14, 294, 298
JUCKER, Andreas, 296

K

KATZ, Albert, 172
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 39, 40, 41
KEYES, Ralph, 12, 15, 30, 31, 32, 51, 52, 53, 72, 73, 76, 82, 86, 87, 88, 92, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 107, 118, 120, 123, 129, 133, 139, 140
KIDDON, Chloé, 246
KIMPORT, Katrina, 136
KIRKMANN, Arvo, 477
KNOWLES, Murray, 173, 175, 177, 179, 184, 186, 188, 189, 191, 197, 198, 256
KOLLER, Veronika, 165, 271
KÖVECSES, Zoltán, 173, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 218, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 246, 247, 252, 312, 334, 335, 393, 397, 398, 452
KÜBLER-ROSS, Elizabeth, 133
KUCZOK, Marcin, 272
KYRATZIS, Sakis, 473

L

LAKOFF, George, 193, 194, 196, 197, 201, 203, 218, 219, 220, 224, 230, 264, 335
LAKOFF, Robin, 43, 44
LEAP, William, 110
LEE, Amy, 261, 265
LEECH, Geoffrey, 38, 44, 217
LEVINSON, Stephen, 38, 39, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 58, 98
LOCHER, Miriam, 296
LOW, Graham, 312, 313

M

MACKAY, Donald, 259
MARÍN-ARRESE, Juana, 272, 273
MAY, Derwent, 82, 83, 155, 449, 451, 549
MCARTHUR, Tom, 54
MCGINNIES, Elliott, 259
MCMAHON, April, 72
MILLER, George, 184
MILLER, Robert, 276, 278
MITFORD, Jessica, 140
MOON, Rosamund, 173, 175, 177, 179, 184, 186, 188, 189, 191, 197, 198, 256
MORGAN, Gareth, 73, 222, 495
MURPHY, Peter, 90, 265, 266, 277, 340, 354, 366, 378, 380
MURRAY, John, 15, 118, 120, 121, 305, 307, 567

N

NOYES, Russell, 135

O

OAKLEY, Todd, 255, 256
OGIEN, Ruwen, 277

OLIVEIRA, Isabelle, 117, 121, 176, 177, 178, 180, 182, 274, 275, 480, 491
ORTONY, Andrew, 184, 193
ORWELL, George, 64, 65

P

PAILLARD, Michel, 164
PANTHER, Klause-Uwe, 206
PARTRIDGE, Eric, 56
PAULIN, Catherine, 138
PFAFF, Kerry, 260, 261
PINKER, Steven, 71
PIZARRO PEDRAZA, Andrea, 264
POLLIO, Howard, 269, 273
POTTIER, Bernard, 362
POUND, Louise, 142
PRAGGLEJAZ GROUP, 312, 316
PRUVOST, Jean, 159
PUNTER, David, 175, 185, 186, 234

Q

QUAGLIO, Paulo, 14, 296, 297, 298, 314

R

RADDEN, Günter, 190, 206
REDDY, Michael, 193
REISFIELD, Gary, 271, 276, 277, 280
RICHARDS, Ivor, 176
RICHARDSON, Kay, 14, 296, 297, 490
RIFFATERRE, Michael, 182
ROLLO, Alessandra, 479, 480
ROSS, Alison, 472
ROSS, Lawrence, 269

S

SABLAYROLLES, Jean-François, 152, 159
SAMS, Jessie, 16, 303
SANTAEMILIA, José, 98, 265
SAUSSURE, Ferdinand, 237
SEARLE, John, 178
SEMINO, Elena, 201, 212, 213, 214, 216, 271, 278, 279, 280, 281, 282, 311, 312, 315, 317, 379, 395, 396, 407, 409, 420, 424, 425, 429
SEXTON, James, 127, 142, 270
SHEIDLOWER, John, 75
SISSON, Gretchen, 136
SONTAG, Susan, 121, 122, 123, 126, 228, 276, 277, 281, 480
SORLIN, Sandrine, 14
SOURNIA, Jean-Charles, 276, 277
STEEN, Gerard, 146, 196, 199, 223, 247, 248, 249, 250, 251, 285, 311, 312, 313, 315, 317, 318, 462, 466
STEFANOWITSCH, Anatol, 232
STEINHAUSER, Karen, 271
SUHAMY, Henry, 51
SWEETSER, Eve, 173, 174, 188, 196, 199, 200, 202, 203, 206, 208, 209, 217, 227, 253, 254, 279, 280

T

THORNBURG, Linda, 206
TOURATIER, Christian, 177
TOURNIER, Jean, 11, 12, 31, 55, 74, 143, 146, 147, 151, 157, 160, 161, 162, 175, 177
TURNER, Mark, 174, 196, 227, 247, 252, 253, 285

U

URIOS-APARISI, Eduardo, 413

V

VASSET, Sophie, 290, 291, 293

VINAY, Jean-Paul, 164

VOSGHANIAN, Liliane, 237

W

WATTS, Richard, 35, 44, 48, 49

WIDLAK, Stanislas, 28, 29, 33, 34, 61

WILSON, George, 41, 123, 136, 271, 305, 306, 409, 418, 424, 425

Z

ZAJONC, Robert, 259

ZIMMERMANN, Camilla, 271

INDEX DES NOTIONS

A

ABC, 100, 111, 137, 301, 305, 553

abréviation, 110, 144

acronyme, 62, 127, 144, 149, 150, 160

allégorie, 150

allitération, 145, 163

allongement vocalique, 165, 469

alternance codique, 156, 158, 159, 167

amalgame, 143, 160, 162, 209, 212, 252, 253, 254, 255, 256, 354, 379, 383

ANIMAL, 31, 76, 109, 212, 264, 273, 281, 328, 345, 346, 347, 348, 349, 368, 370, 371, 384, 397, 398, 399, 412, 420, 427, 429, 440, 451, 465

antithèse, 152, 155

antonomase, 382

aphérèse, 148, 160, 162

apocope, 149, 160, 161, 162

avortement, 136, 137, 138, 438

B

BASEBALL, 207, 239, 240, 251, 351, 352, 353, 418, 426, 489, 534, 564

Bible, 29, 32, 88, 92, 103, 106, 109, 168, 558

bidirectionnalité, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 263, 332, 477, 478

bienséance, 29, 34

blasphème, 77

BUSINESS, 43, 101, 119, 140, 263, 348, 364, 366, 367, 378, 429, 537

BUTCHER, 246, 247, 254, 255, 397, 398, 404, 412, 527

C

cancer, 31, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 142, 228, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 285, 307, 395, 396, 398, 405, 407, 421, 430, 485, 524, 527, 528, 531, 538, 544, 555, 560, 565, 566, 572, 574

caricature, 373, 385

catachrèse, 178, 182, 275

CBS, 111, 301, 302, 304, 553

censure, 28, 84, 86, 100, 258, 301, 340

CMT, 19, 171, 193, 194, 196, 197, 206, 214, 230, 233, 241, 247, 248, 252, 253, 255, 256, 267, 284, 285, 397, 474, 606

comestible, 30, 31, 92

comparaison, 182, 184, 185, 186, 223, 250, 317, 336, 347, 390, 419, 442

composition, 26, 143, 148, 154, 160, 161, 257

CONTAINER, 204, 225, 273, 342, 343, 345, 358, 363, 372, 373, 380, 400, 414, 422, 442, 443, 461, 478, 481, 487, 546

contamination, 11, 72, 76, 104, 126, 154, 167, 241, 245, 246, 260, 360, 365, 498

contiguïté, 152, 189, 192, 208

continuum, 77, 172, 183, 190, 191, 192, 217, 500

contraception, 104, 105, 106, 119, 136, 417, 521

conversation naturelle, 16, 217, 295, 296, 297, 298, 299, 395, 407, 431, 438, 470, 471, 473, 497

corporéité, 230, 234

créativité, 16, 66, 142, 148, 299, 329, 357, 385, 491, 495, 500

C-word, 31, 123

D

DANGER, 37, 38, 47, 126, 280, 281, 324, 404, 406, 480, 486

délibéré, 37, 44, 68, 83, 92, 248, 249, 250, 251, 343, 462, 466, 477, 499

déshumanisation, 339, 345, 348, 357, 370, 375, 384, 386, 404, 405, 417, 447, 465

dialecte, 296

dichotomie, 23, 90, 454

DRINKS, 322, 327, 331, 384, 403, 404, 528

drogue, 30, 92, 93, 126, 383, 406, 408

DRUGS, 71, 383, 389, 403, 451, 521

dysphémisme euphémique, 77, 78, 81, 88, 100, 168, 351, 384, 450, 457, 473

E

EFFECT-FOR-CAUSE, 13, 28, 34, 48, 53, 55, 64, 71, 76, 100, 105, 113, 120, 126, 133, 134, 135, 138, 144, 207, 211, 216, 223, 226, 228, 241, 244, 246, 259, 285, 295, 348, 362, 382, 389, 393, 394, 400, 403, 410, 414, 418, 419, 423, 498, 521, 522, 524, 528, 529, 533, 534, 540, 544, 564

emprunt, 143, 147, 149, 156, 157, 158, 160, 162, 166, 167

ère victorienne, 74, 107, 130, 133, 150, 268

étymologie, 24, 25, 26, 51, 75, 114

euphemism treadmill, 12, 71, 72, 74, 76, 105, 107, 141, 264, 283, 350, 365, 456, 459, 492, 497

euphémisme dysphémique, 77, 78, 79, 80, 81, 100, 118, 141, 168, 336, 339, 357, 457, 473, 476

explicite, 11, 29, 98, 106, 108, 184, 213, 229, 335, 363

F

face négative, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 56, 57, 60, 96

face positive, 38, 40, 41, 45, 46, 47, 56, 57, 58, 60

Faucheuse, 435, 452

féminisme, 302, 385, 483, 487

FFA, 38, 40, 41, 59

figure de style, 11, 12, 51, 52, 144, 183

FISHING, 213, 371, 379, 428, 517, 537

fluides corporels, 23, 30, 57, 62, 68, 87, 90, 96, 99, 114, 153, 158, 335, 336, 339, 398, 440, 441, 490

fonction de caractérisation, 385, 391, 392, 395, 408, 412, 416, 424, 425, 431, 472, 482, 483, 485, 487, 492

fonction de dramatisation, 15, 290, 301, 305, 307, 401, 437, 438, 446, 456, 472, 474, 485, 486, 489, 492

fonction didactique, 374, 394, 395, 417, 428, 429, 431, 469, 472, 478, 479, 482, 492

fonction esthétique, 290, 431, 447, 453, 456, 471, 472, 487, 488, 489, 491, 492, 495, 498

fonction explicative, 345, 361, 391, 478, 479, 480, 481, 482, 498, 501

fonction humoristique, 353, 431, 469, 472, 476, 478, 481, 482, 486, 491, 498

FOOD, 68, 202, 204, 215, 262, 264, 265, 322, 324, 326, 327, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 344, 347,

384, 396, 400, 401, 402, 403, 404, 431, 436, 438, 441, 442, 457, 463, 464, 476, 525, 526

frame, 199, 200, 207, 208, 209, 254, 311, 572

FTA, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 79, 96, 98, 102

fuck, 31, 74, 75, 80, 123, 133, 162, 163, 262, 367, 373, 482, 516

funeralese, 156, 440, 447

G

GAME, 136, 180, 263, 264, 265, 273, 327, 328, 350, 351, 353, 355, 356, 357, 358, 379, 423, 424, 425, 426, 508, 511, 512, 513, 514, 536

GENERIC-FOR-SPECIFIC, 145, 153

glissement sémantique, 194

Great Chain of Being, 398, 399

H

HARVEST, 396, 397, 485, 527

HBO, 137, 291, 301, 302, 304, 307, 340, 553

highlighting-hiding, 19

humour, 16, 61, 66, 81, 100, 141, 142, 154, 159, 163, 164, 178, 181, 247, 249, 251, 266, 283, 284, 285, 297, 302, 304, 332, 333, 334, 336, 338, 344, 349, 352, 353, 359, 365, 367, 369, 371, 378, 379, 381, 384, 389, 399, 401, 402, 403, 418, 419, 424, 425, 426, 429, 431, 439, 449, 454, 462, 466, 469, 470, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 481, 482, 486, 487, 491, 492, 496, 501, 502, 557, 560, 561, 567, 568

HUNTING, 212, 213, 264, 368, 370, 371, 516

hyperbole, 144, 152, 154, 208, 402

hyperonyme, 50, 62, 70, 99, 150, 152, 153, 189, 192, 233, 337, 347

I

idiolecte, 309, 391, 395, 399, 416, 420, 424, 426, 440, 485, 491, 492, 498

image-schéma, 228, 273, 328, 342, 343, 345, 358, 359, 362, 363, 364, 366, 372, 380, 400, 414, 421, 422, 423, 432, 436, 461, 478, 487

implicite, 29, 98

impolitesse, 48, 59, 468, 475, 482, 483, 566

in absentia, 180, 181

in praesentia, 180, 181, 336, 344, 374

inceste, 34

incongruité, 333, 361, 403, 414, 442, 472, 473, 474, 475, 476

ingroupness, 339

insulte, 38, 79, 97, 163, 165

interdit, 26, 28, 29, 31, 55, 96, 107

interjection, 164

intonation, 7, 165, 318, 376, 469

J

jargon, 63, 64, 65, 115, 116, 144, 156, 275, 298, 427, 436, 440, 448, 460

JOURNEY, 195, 198, 202, 206, 210, 215, 226, 227, 230, 242, 244, 245, 263, 267, 268, 269, 272, 273, 274, 279, 281, 282, 283, 316, 326, 327, 328, 359, 360, 363, 370, 371, 372, 420, 421, 422, 432, 433, 436, 438, 443, 444, 448, 449, 457, 463, 514, 542

juron, 32, 77, 97

L

lexème, 31, 161, 499

LGBTQ, 62, 89, 109, 110, 111, 126, 127, 149, 304, 348, 349, 354, 442, 545

LIGHT, 78, 154, 155, 210, 328, 430, 432, 448, 449, 450, 454, 457, 486, 489, 538, 541, 548, 549, 606

litote, 51, 52, 144, 147, 152, 153

littérature, 51, 122, 146, 209, 212, 217, 293

LOSS, 58, 59, 130, 182, 245, 248, 266, 268, 269, 272, 274, 326, 328, 437, 438, 443, 457, 465, 474, 484, 543, 544

M

MACHINE, 137, 221, 225, 226, 266, 267, 322, 324, 327, 339, 342, 344, 345, 378, 381, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 394, 395, 400, 420, 431, 447, 448, 464, 480, 484, 485, 521, 524

maladie incurable, 127, 169

maladie vénérienne, 105, 126

manipulation, 55, 64, 87, 94, 227, 252, 264, 295, 558

mapping, 165, 195, 198, 200, 203, 204, 206, 207, 208, 223, 224, 232, 241, 248, 261, 265, 269, 272, 313, 451

matrice lexicogénique, 12, 18, 143, 144, 146, 148, 150, 157, 161, 269, 606

matrice morphologique, 18, 151, 160, 165, 169

matrice paralinguistique, 18, 151, 165, 169

matrice sémantique, 12, 18, 151, 152, 155, 165, 169

medicalese, 115, 116, 117, 145, 156, 275, 427, 436, 448, 460

menstruations, 101, 103, 104, 240

métaphore filée, 179, 180, 212, 316, 317, 353, 361, 369, 374, 375, 381, 384, 394, 405, 407, 417, 421, 422, 423, 426, 430, 437, 462, 479, 482, 489, 491, 499

métaphore multimodale, 165, 319, 332, 369, 413

métaphore ontologique, 204, 215, 224, 225, 226, 378, 413, 461

métaphore orientationnelle, 224, 226

métaphore sonore, 165

métaphore structurelle, 224, 225, 415, 461, 465

métaphore visuelle, 165

métonymie, 62, 63, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 152, 182, 188, 189, 190, 191, 192, 206, 207, 208, 209, 263, 273, 332, 335, 337, 344, 348, 365, 377, 382, 392, 393, 433, 449, 450, 465, 474, 571

Middle-Class Politeness Criterion, 50

minorités, 92, 94, 95

MIP, 312, 313, 315, 572, 575

modulation, 148, 164, 257

morphème, 51, 185

motivation, 51, 56, 57, 58, 67, 73, 82, 95, 113, 114, 174, 197, 204, 217, 261, 313, 370

MOVEMENT, 271, 397, 420, 527

Moyen Âge, 89, 92, 96, 113, 128, 129, 139, 268

N

narration, 25, 113, 137, 290, 488, 490, 491

néologisme, 100, 159, 295, 303, 483

nonce word, 159

N-word, 53, 74, 93, 123

O

OBJECT, 148, 161, 197, 207, 225, 238, 322, 324, 327, 339, 343, 345, 367, 384, 386, 392, 394, 395, 430, 431, 447, 464, 478, 523, 538

omission, 144, 147, 149, 160, 162, 163, 337

onomastique, 187

onomatopée, 143, 149, 258

P

parabole, 393, 419, 428

paradigmatique, 251

PART-FOR-WHOLE, 144, 146, 149, 152, 153, 166, 167, 187, 191, 192, 464

PEACE, 155, 195, 271, 449, 450, 451, 539, 543, 549

périphrase, 51, 144, 145, 147, 149, 150, 152, 155, 164

persistance du tabou, 33, 104, 112, 114, 124, 125, 132, 294

personnification, 145, 186, 187, 208, 225, 273, 283, 284, 324, 328, 410, 412, 413, 415, 420, 424, 451, 452, 453, 455, 461, 479

phonème, 77, 145, 148, 160, 163, 167, 354

phonétique, 145, 163, 166, 167

phonologie, 148, 157, 163

pléonasme, 399

politesse, 28, 38, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 57, 59, 60, 98, 114, 168, 558, 568, 573, 578

POLITICS, 92, 94, 380, 382

politiquement correct, 18, 53, 57, 65, 66, 74, 83, 84, 85, 86, 87, 94, 110, 251, 258, 267, 274, 279, 284, 305, 440, 473

polysémie, 28, 214, 333

potentiel X-phémique, 281, 336, 337, 339, 341, 345, 373, 384, 398, 399, 400, 404, 431, 443, 458, 459, 463, 465, 470, 499, 500

procréation, 89, 96, 106, 109, 168

productivité, 17, 19, 143, 150, 152, 169, 174, 205, 217, 218, 222, 230, 233, 248, 249, 262, 269, 324, 330, 333, 338, 349, 357, 380, 386, 431, 432, 437, 456, 461, 465, 497

prosodie, 165, 469

PUZZLE, 424, 425, 426, 485, 491, 498, 536

Q

quiproquo, 108, 247, 338, 342, 358, 473, 477

R

réduplication, 145, 160

registre, 65, 144, 298

religion, 12, 29, 30, 32, 35, 77, 83, 92, 93, 96, 106, 109, 112, 113, 129, 130, 131, 135, 201, 269, 273, 328, 372, 373, 393, 432, 437, 449, 450, 459, 486

REST, 131, 155, 268, 269, 272, 274, 410, 414, 433, 449, 450, 451, 465, 529, 542, 549

S

sacralité, 26, 28, 32, 88, 93, 373

saillance, 12, 153, 167, 208, 214, 216, 217, 249, 259, 295, 330, 347, 350, 366, 387, 417, 442, 458, 472, 482, 483, 498, 499, 502

sarcasme, 15, 38, 44, 71, 299, 305, 382, 390, 394, 409, 414

sème, 152, 176, 177, 181

sens figuré, 27, 157, 173, 176, 183, 217, 223, 245, 247, 275, 319, 340, 377, 461

sens littéral, 173, 176, 182, 183, 213, 218, 220, 242, 245, 246, 247, 248, 343, 373, 461

SEWING, 318, 392

sexisme, 349, 363, 385, 487

SHOW, 65, 73, 142, 144, 222, 314, 343, 369, 376, 416, 509, 517, 519, 533
sida, 31, 62, 126, 127
sigle, 110, 127, 143, 147, 149, 160, 161, 313
signifiant, 147, 152, 155
signifié, 155, 176
silence, 53, 56, 60, 106, 139, 496
slang, 65, 100, 107, 142, 346, 356, 360, 366, 399, 448, 455, 459, 461, 563, 567
SLEEP, 176, 190, 209, 262, 269, 272, 273, 274, 338, 391, 411, 450, 451, 465, 474, 507, 522, 529, 531, 549, 569
SOURCE-PATH-GOAL, 19, 20, 55, 59, 72, 86, 87, 96, 97, 102, 106, 130, 157, 189, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 210, 212, 217, 224, 227, 229, 232, 235, 236, 238, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 249, 251, 253, 254, 255, 261, 263, 264, 272, 273, 281, 285, 289, 314, 316, 317, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 333, 337, 339, 344, 346, 351, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 367, 371, 372, 373, 379, 382, 384, 397, 402, 404, 414, 420, 421, 422, 425, 432, 436, 457, 463, 465, 473, 474, 492, 495, 497, 500, 521, 528, 561, 606
sous-domaine, 16, 30, 94, 95, 96, 106, 109, 112, 135, 136, 305, 319, 320
SPORTS, 264, 281, 350, 352, 353, 354, 358, 378, 425, 489, 551
stéréotype, 65
STUDYING, 232, 373, 376
subjectivité, 13, 201, 229, 319, 330, 500
substitution, 144, 146, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 163, 180, 191, 257
suicide, 135, 136, 448, 548, 570
superstition, 34, 52, 58, 88, 89, 112, 113, 126, 130
SUSPECT, 226, 415, 416, 418, 424, 485, 491, 498, 532
syllepse, 150, 182, 183, 213, 245, 331, 332, 365, 372, 373, 477, 491
synecdoque, 71, 127, 144, 148, 149, 152, 182, 187, 188, 191, 192
synesthésie, 208, 489
synonyme, 29, 97, 173, 176
syntaxe, 79, 334
syphilis, 31, 122, 126, 429

T

TEACHING, 373, 376
terminologie, 83, 84, 198, 211, 297, 478
THE END, 130, 133, 177, 190, 223, 242, 268, 269, 272, 326, 356, 359, 381, 418, 422, 424, 433, 441, 444, 445, 446, 477, 486, 514, 520, 534, 535, 542, 545, 546, 576
TOURISM, 360, 363, 436
tradition judéo-chrétienne, 89, 90, 91, 96, 103, 104, 129, 130, 135, 269, 432, 450
TRAVEL, 326, 327, 359, 360, 363, 432, 436
troncation, 143, 145, 147, 160, 162

V

VIOLENCE, 264, 265, 271, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 316, 324, 328, 341, 345, 357, 370, 371, 378, 379, 380, 384, 404, 406, 407, 410, 411, 412, 416, 419, 420, 431, 480, 486, 560
vulgarisation, 478, 480

W

WAR, 63, 118, 134, 179, 204, 207, 213, 215, 228, 243, 247, 248, 264, 265, 266, 267, 278, 281, 324, 328, 341, 378, 379, 380, 387, 404, 407, 410, 412, 416, 420, 431, 480, 486, 487

WASTE, 397, 400, 429, 430, 442, 484, 527

WHOLE-FOR-PART, 146, 192, 464

WORK, 39, 73, 119, 141, 222, 235, 236, 242, 249, 264, 265, 266, 267, 296, 338, 344, 359, 364, 365, 366, 367, 374, 413, 417, 442, 447, 454, 481, 509, 514, 515, 519, 522, 532, 533, 544, 546, 547, 550, 556

X

xénisme, 157

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Les « stratégies pour la politesse » de Brown et Levinson 45

Figure 2 : Schématisation des X-phémismes en fonction de l'intention et de l'interprétation 81

Figure 3 : Les moyens de création d'euphémismes dans les nécrologies (Crespo Fernández [2006(3) : 110]) 151

Figure 4 : Tableau récapitulatif des matrices pour la création d'X-phémismes 166

Figure 5 : Schéma représentant le continuum entre synecdoque, métonymie, et métaphore (à partir de Jamet [2009 : 43]) 192

Figure 6 : Schéma représentant les étapes nécessaires à la projection bidirectionnelle (Crespo Fernández [2008 : 102]) 243

Figure 7 : Les propriétés de la métaphore : une taxonomie en trois dimensions (à partir de Steen [2011 : 40]) 250

Figure 8 : *The basic theory* (Fauconnier et Turner [2002 : 46]) 253

Figure 9 : Intégration conceptuelle de A SURGEON IS A BUTCHER (Grady, Oakley et Coulson [1999 : 101-124]) 255

Figure 10 : Conceptualisation des sujets tabous (Casas Gomez [2009 : 737]) 257

Figure 11 : Résumé des métaphores de la violence et du voyage et effet sur le patient (Semino et al. [2015 : 63]) 282

Figure 12 : Évolution du nombre de séries télévisées sur les chaînes publiques, les chaînes câblées, et les services en ligne aux États-Unis entre 2002 et 2017 292

Figure 13 : Tableau indiquant le nombre d'occurrences de métaphores du sexe relatives à chaque domaine source dans les séries du corpus 321

Figure 14 : Graphique indiquant le pourcentage d'occurrences de métaphores du sexe relatives à chaque domaine source dans les séries du corpus 322
Figure 15 : Tableau indiquant le nombre d'occurrences de métaphores de la maladie relatives à chaque domaine source dans les séries du corpus 323
Figure 16 : Graphique indiquant le pourcentage d'occurrences de métaphores de la maladie relatives à chaque domaine source dans les séries du corpus 324
Figure 17 : Tableau indiquant le nombre d'occurrences de métaphores de la mort relatives à chaque domaine source dans les séries du corpus 325
Figure 17 : Graphique indiquant le pourcentage d'occurrences de métaphores de la mort relatives à chaque domaine source dans les séries du corpus 326
Figure 18 : Tableau indiquant les correspondances entre les domaines sources et les domaines cibles 327
Figure 19 : Graphique représentant le nombre d'occurrences relevées par série 329
Image 1 : Ted déguisé en « *hanging chad* », *HIMYM 1x06* 381
Figure 20 : Occurrences de « *fix* » dans le corpus de séries médicales 387
Image 2 : De gauche à droite, *The Grim Reaper / Death*, Nathaniel, SR., *Life* (*SFU 2x01*) 453
Figure 21 : Participants dans les films et séries télévisées à deux niveaux de communication (Dynel [2012(2) : 172]) 467

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **5**

ABRÉVIATIONS ET CONVENTIONS **7**

SOMMAIRE **9**

INTRODUCTION GÉNÉRALE **11**

CHAPITRE 1 : PARLER DES SUJETS TABOUS OU L'ART DE L'EXPRESSION X-PHÉMIQUE **23**

1.1. DOMAINES TABOUS ET X-PHEMISMES **24**

1.1.1. DOMAINES TABOUS : ETYMOLOGIE ET DEFINITIONS 24

1.1.1.1. Origine tongienne du terme « tabou » 24

1.1.1.2. Sémantisme du terme « tabou » du tongien à l'anglais contemporain 26

1.1.1.3. Domaines tabous, sujets tabous et lexies taboues 30

1.1.1.4. Persistance des tabous de nos jours 33

1.1.2. DOMAINES TABOUS ET PRESERVATION DE LA « FACE » 35

1.1.2.1. Notion de « face » 35

1.1.2.2. *Face-threatening acts* et *face work* 39

1.1.2.3. Théorie de la politesse 43

1.1.3. X-PHEMISMES : EUPHEMISMES, DYSPHEMISMES ET ORTHOPHEMISMES 50

1.1.3.1. Euphémisme : fonctions et motivations 51

1.1.3.2. Dysphémismes et orthophémismes 66

1.1.3.3. *Euphemism treadmill* 71

1.1.3.4. Euphémismes dysphémiques et dysphémismes euphémiques 77

1.1.3.5. Intention du locuteur et interprétation de l'interlocuteur 81

1.1.4. POLITIQUEMENT CORRECT ET EUPHEMISMES 83

1.1.4.1. Définitions 83
1.1.4.2. Utilité et dangers des euphémismes et du politiquement correct 86
1.2. LES DOMAINES TABOUS DU SEXE, DE LA MORT ET DE LA MALADIE 87
1.2.1. SIMILARITES DE CES TROIS DOMAINES ET RAISONS D'EXCLUSION DES AUTRES 88
1.2.1.1. Origine biblique et/ou superstitieuse 88
1.2.1.2. Lien avec le corps 90
1.2.1.3. Des tabous relativement universels et intemporels 91
1.2.1.4. Tabous secondaires 92
1.2.2. DOMAINE TABOU DU SEXE 95
1.2.2.1. Origines 95
1.2.2.2. Relations sexuelles et parties du corps 96
1.2.2.3. Tabou des relations sexuelles à but non procréatif 106
1.2.3. DOMAINE TABOU DE LA MALADIE 112
1.2.3.1. Origines 112
1.2.3.2. Importance du point de vue dans le tabou de la maladie 115
1.2.3.3. Maladies particulièrement taboues 122
1.2.4. DOMAINE TABOU DE LA MORT 128
1.2.4.1. Origines 128
1.2.4.2. La mort comme tabou ultime ? 133
1.2.4.3. Parler de la mort 138
1.3. CREATION DES X-PHEMISMES 143
1.3.1. CLASSIFICATIONS EXISTANTES 144
1.3.2. NOUVELLE PROPOSITION DE CLASSIFICATION 151
1.3.2.1. Matrices sémantiques 152
1.3.2.2. Matrices lexicales 155
1.3.2.3. Matrices morphologiques, morphosyntaxiques et morpho-phoniques 160
1.3.2.4. Matrices paralinguistiques et non linguistiques 163

1.3.2.5. Tableau récapitulatif....165

1.4. BILAN....168

CHAPITRE 2 : MÉTAPHORE CONCEPTUELLE ET SUJET TABOU....171

2.1. LA CREATION D'X-PHEMISMES PAR LE LANGAGE FIGURE ET LA METAPHORE....171

2.1.1. LANGAGE LITTERAL ET LANGAGE FIGURE....172

2.1.2. LA METAPHORE DANS LES ETUDES TRADITIONNELLES....175

2.1.3. CAS PARTICULIERS....182

2.1.3.1. Catachrèse....182

2.1.3.2. Syllepse....182

2.1.3.3. Comparaison....184

2.1.3.4. Personnification....186

2.1.3.5. Métonymie et synecdoque....188

2.2. *CONCEPTUAL METAPHOR THEORY*....193

2.2.1. DEFINITIONS....194

2.2.1.1. Métaphore linguistique et métaphore conceptuelle : langue et pensée....194

2.2.1.2. Domaine source et domaine cible....197

2.2.1.3. La nature partielle et partiale de la métaphore : souligner et dissimuler (*highlighting and hiding*)....205

2.2.1.4. Métonymie et *CMT*....206

2.2.1.5. Cas particuliers....209

2.2.2. CLASSIFICATION DES METAPHORES....215

2.2.2.1. Degré de figement....215

2.2.2.2. Fonction cognitive....224

2.2.2.3. Nature....226

2.2.2.4. Générique ou spécifique....228

2.2.3. CRITIQUES ET EVOLUTION....230

2.2.3.1. Problèmes de méthodologie 231
2.2.3.2. Influence de la culture et du contexte large 234
2.2.3.3. De l'unidirectionnalité à la bidirectionnalité 240
2.2.3.4. Le modèle à trois dimensions de Steen 247
2.2.3.5. La théorie de l'amalgame conceptuel (*Blending theory*) 252
2.3. METAPHORE, COGNITION, ET SUJETS TABOUS : ETUDES EXISTANTES 256
2.3.1. PROCESSUS COGNITIFS ET X-PHEMISMES 257
2.3.2. ÉTUDES DES METAPHORES DU SEXE 262
2.3.3. ÉTUDES DES METAPHORES DE LA MORT 268
2.3.4. ÉTUDES DES METAPHORES DE LA MALADIE 274
2.4. BILAN 284

CHAPITRE 3 : ANALYSE DES MÉTAPHORES DE LA MALADIE, DE LA MORT ET DU SEXE DANS UN CORPUS DE SÉRIES TÉLÉVISÉES AMÉRICAINES 289

3.1. METHODOLOGIE ET CHOIX DU CORPUS 290
3.1.1. JUSTIFICATION DU CHOIX DU CORPUS 290
3.1.1.1. Choix d'un corpus de séries télévisées 290
3.1.1.2. La langue des séries : représentative de la conversation naturelle ? 296
3.1.1.3. Présentation détaillée du corpus 300
3.1.2. CONSTITUTION DU CORPUS 308
3.1.2.1. Méthodes existant pour l'identification des métaphores 309
3.1.2.2. Méthodologie choisie pour l'identification, l'interprétation, et l'explication 313
3.2. DONNEES ET RESULTATS 320
3.2.1. RESULTATS DES METAPHORES DU SEXE 320
3.2.2. RESULTATS DES METAPHORES DE LA MALADIE 323
3.2.3. RESULTATS DES METAPHORES DE LA MORT 325
3.2.4. COMPARAISONS 327

3.3. INTERPRETATION DES RESULTATS 329

3.3.1. LES METAPHORES DU DOMAINE SEX DANS LE CORPUS 330

3.3.1.1. FOOD AND DRINKS 331

3.3.1.2. MACHINE / OBJECT 339

3.3.1.3. ANIMALS 345

3.3.1.4. SPORTS 350

3.3.1.5. GAME / LEISURE / PLAYING 355

3.3.1.6. JOURNEY / TRAVEL 359

3.3.1.7. BUSINESS / WORK 364

3.3.1.8. HUNTING 368

3.3.1.9. RELIGION 372

3.3.1.10. TEACHING / STUDYING 373

3.3.1.11. SHOW 376

3.3.1.12. WAR / VIOLENCE 378

3.3.1.13. POLITICS 380

3.3.1.14. DRUGS 383

3.3.1.15. Conclusions 383

3.3.2. LES METAPHORES DU DOMAINE DISEASE DANS LE CORPUS 386

3.3.2.1. MACHINE / OBJECT 386

3.3.2.2. FOOD 396

3.3.2.3. WAR / VIOLENCE / DANGER 404

3.3.2.4. Personnification 412

3.3.2.5. JOURNEY / MOVEMENT 420

3.3.2.6. GAMES 423

3.3.2.7. ANIMALS 427

3.3.2.8. WASTE 429

3.3.2.9. Conclusions 431

3.3.3. LES METAPHORES DU DOMAINE DEATH DANS LE CORPUS 432
3.3.3.1. JOURNEY / TRAVEL 432
3.3.3.2. LOSS 437
3.3.3.3. FOOD 438
3.3.3.4. THE END 444
3.3.3.5. MACHINE / OBJECT 447
3.3.3.6. LIGHT 448
3.3.3.7. REST / SLEEP / PEACE 450
3.3.3.8. *Miscellaneous* 451
3.3.3.9. Conclusions 456
3.4. CONCLUSIONS ET IMPLICATIONS PLUS LARGES 457
3.4.1. CRITERES POUR L'INTERPRETATION X-PHEMIQUE 458
3.4.1.1. Forme de la locution 458
3.4.1.2. Conceptualisation 463
3.4.1.3. Intention 466
3.4.1.4. Interprétation 469
3.4.2. AUTRES FONCTIONS DES METAPHORES DU CORPUS 471
3.4.2.1. Fonction humoristique 472
3.4.2.2. Fonction explicative / didactique 478
3.4.2.3. Fonction de caractérisation des personnages 482
3.4.2.4. Fonction de dramatisation 485
3.4.2.5. Fonction esthétique 487
3.5. BILAN 491

CONCLUSION GÉNÉRALE 495

ANNEXES 505

MÉTAPHORES DU SEXE 507

MÉTAPHORES DE LA MALADIE **521**

MÉTAPHORES DE LA MORT **539**

BIBLIOGRAPHIE **553**

CORPUS **553**

AUTRES ŒUVRES MENTIONNEES **553**

- SERIES TELEVISEES 553
- FILMS 554
- LITTERATURE 554
- DISCOURS ET PUBLICITES POLITIQUES 554

OUVRAGES ET ARTICLES DE REFERENCE **554**

DICTIONNAIRES DE REFERENCE **577**

REVUES EN LIGNE **578**

NUMEROS DE REVUES EN LIGNE **578**

AUTRES **578**

- ARTICLES EN LIGNE 578
- CORPUS EN LIGNE 579
- LOGICIELS 579
- SITES DE PROJETS 579
- SITES DE REFERENCEMENT DE SERIES TELEVISEES 579
- SITES SUR LESQUELS LES SCRIPTS DES SERIES SONT DISPONIBLES 579

INDEX DES AUTEURS **581**

INDEX DES NOTIONS **587**

TABLE DES ILLUSTRATIONS **594**

L'EXPRESSION MÉTAPHORIQUE DES TABOUS : ENTRE EUPHÉMISME ET DYSPHÉMISME. ÉTUDE LINGUISTIQUE D'UN CORPUS DE SÉRIES TÉLÉVISÉES AMÉRICAINES

Ce travail propose d'étudier les relations complexes entre métaphore, tabou et X-phémisme. Plus spécifiquement, il analyse la manière dont les domaines tabous de la maladie, de la mort et du sexe sont représentés par le biais de la métaphore dans un corpus de séries télévisées américaines constitué de *House, M.D.*, *Grey's Anatomy*, *Six Feet Under*, *How I Met your Mother* et *Sex and the City*. Il s'articule autour de trois chapitres. Les deux premiers permettent de définir le cadre théorique. Dans un premier temps, nous définissons le concept de « tabou » et tentons de dégager les origines historiques et sociales des tabous étudiés. Cela nous mène également à définir les X-phémismes – qui sont privilégiés pour mentionner les sujets tabous – et les différentes matrices lexicogéniques qui permettent leur création. Le second chapitre est consacré à la définition de la matrice qui nous intéresse dans le cadre de ce travail : la métaphore. Il adopte une approche cognitiviste et vise essentiellement à exposer le cadre théorique relatif à la métaphore qui est utilisé dans le dernier chapitre. Enfin, le troisième chapitre propose une analyse des métaphores relevées dans le corpus. Il s'agit d'étudier l'influence du domaine source sur la conceptualisation X-phémique et les différentes fonctions que peuvent revêtir ces métaphores. Tout au long de ce travail, nous nous attachons à expliquer en quoi les métaphores sont un outil privilégié pour la création de métaphores relatives à des sujets tabous et à réfléchir sur le statut particulier des métaphores dans les séries télévisées.

Mots-clés : *CMT*, dysphémisme, euphémisme, maladie, métaphore, mort, séries télévisées, sexe, tabou, X-phémisme.

THE METAPHORICAL EXPRESSION OF TABOOS: BETWEEN EUPHEMISM AND DYSPHEMISM. A LINGUISTIC STUDY OF A CORPUS OF AMERICAN TV SERIES

This study explores the complex relations between metaphor, taboos, and X-phemisms. More specifically, it focuses on the representation of the taboos of disease, death, and sex through metaphors in a corpus constituted of five American TV series, *House, M.D.*, *Grey's Anatomy*, *Six Feet Under*, *How I Met your Mother* et *Sex and the City*. It is divided into three chapters. The first two chapters aim to define the theoretical framework. The study starts with a definition of the concept of "taboo" and its social and historical origins. It leads us to a definition of X-phemisms – which are favored to mention taboo topics – and the different word-formation processes that are used for their creation. The second chapter is devoted to the definition of the word-formation process that is central in this study: metaphor. The approach is mainly cognitivist and the aim of the chapter is to define the Conceptual Metaphor Theory. Finally, the last chapter consists in an analysis of the metaphors of the corpus. The aim is to study the influence of the source domains on the creation of metaphorical X-phemisms and the different functions that those metaphors may fulfil. One of the main objectives is to explain why metaphors are favored to create metaphors related to taboo topics and to shed light on the particular status of metaphors in TV series.

Keywords: CMT, death, disease, dysphemism, euphemism, metaphor, sex, taboo, TV series, X-phemism.