

**Les métaphores et les comparaisons  
dans *Bruges-la-Morte* et *Le Rouet des brumes*  
de Georges Rodenbach**

**Analyse sémantique et thématique**

**Anne Parantainen**

**Mémoire de maîtrise  
Institut des langues  
romanes et classiques  
Université de Jyväskylä**

**Mars 2001**

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Romaanisten ja klassisten kielten laitos
Tekijä Parantainen Anne Kristiina	
Työn nimi Les métaphores et les comparaisons dans Bruges-la-Morte et Le Rouet des brumes de Georges Rodenbach	
Oppiaine Romaaninen filologia	Työn laji pro gradu -tutkielma
Aika Maaliskuu 2001	Sivumäärä 75
<p><b>Tiivistelmä - Abstract</b></p> <p>Pro gradu -tutkielmani tarkoituksena on tutkia metaforia ja vertauksia belgialaisen symbolistikirjailijan Georges Rodenbachin (1855 – 1898) kahdessa teoksessa. Toinen teoksista on romaani <i>Bruges-la-Morte</i> (1892) ja toinen on 24 tarinan kokoelma <i>Le Rouet des brumes</i>. Tarinat on alun perin julkaistu eri lehdissä vuosina 1895 – 1900. Koska metafora ja vertaus ovat retoriikkaan kuuluvia vaikuttamisen keinoja, joita pohdittiin jo antiikin aikoina, aloitan näiden kielten kuvioiden tarkastelun antiikin filosofien näkemyksistä. Teoriaosassa luon katsauksen myös symbolismiin ja sen ilmenemiseen belgialaisessa kirjallisuudessa.</p> <p>Analyysini jakautuu kahteen osioon: semanttiseen ja temaattiseen analyysiin. Semanttisessa tutkimuksessani käsittelen metaforia (794 kpl) ja vertauksia (387 kpl) erikseen. Analysoin ne ranskalaisen Pierre Fontanierin luoman luokittelun perusteella, jossa hän jakoi metaforat viiteen erilaiseen semanttiseen luokkaan. Sovellan tutkimuksessani samaa luokittelua myös vertauksiin. Esiteltyäni yhden metafora-/vertausluokan annan joitakin aineistossani esiintyviä osuvia esimerkkejä, jotka mielestäni kuvaavat hyvin kyseistä luokkaa. Lopputulos osoittaa, että aineistoni sekä metaforat että vertaukset jakautuvat hyvin epätasaisesti Fontanierin luokittelussa. Metaforien ja vertausten jakaumassa on joitakin yhtäläisyyksiä, mutta vertausten tulosta ei voi ennustaa metaforien perusteella, tai päinvastoin. Metaforissa Rodenbach suosii elollista ja fyysistä asiaa tarkoittavia sanoja, jotka korvaavat elottoman asian. Vertauksissa tärkeimmän ryhmän muodostavat elotonta, fyysistä asiaa kuvaavat sanat, joita verrataan johonkin elottomaan.</p> <p>Temaattisessa analyysissäni käsittelen metaforia ja vertauksia yhtenä kokonaisuutena. Luokittelen ne 15 erilaiseen ryhmään sen perusteella mihin aihepiiriin kielen kuvio viittaa. Etenen aihe aiheelta, ja esimerkkien avulla pyrin antamaan mahdollisimman monipuolisen kuvan niistä metaforista ja vertauksista, jotka kirjailija on ottanut kyseisestä aihepiiristä. Luonto, elollisen fyysinen toiminta sekä psyykinen toiminta ovat kolme merkittävintä teemaa. Kirjailijalla on runsaasti myös mm. taide-, eläin-, uskonto- ja kuolema-aiheisia kielikuvia.</p> <p>Analyysistäni käy ilmi myös, kuinka metaforat ja vertaukset jakautuvat aineiston muodostavassa kahdessa eri teoksessa. Sekä semanttinen että temaattinen jakauma on jonkin verran erilainen romaanissa ja tarinakokoelmassa, mutta yleisesti ottaen vaihtelut eivät ole huomattavia: kirjailija näyttää suosivan romaanissaan ja tarinoissaan samoja aihepiirejä ja samoja semanttisia keinoja.</p>	
Asiasanat métaphore, comparaison, thème, Rodenbach	
Säilytyspaikka Aallon kirjasto	
Muita tietoja	

## TABLE DES MATIÈRES

<b>1. INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
1.1. Le but, le corpus et la méthode .....	1
1.2. L'histoire de la rhétorique .....	1
1.3. Les tropes.....	4
1.4. La métaphore.....	4
1.5. La comparaison .....	6
1.6. Les formes de la métaphore et de la comparaison.....	7
1.7. Le symbolisme dans la littérature belge à la fin du XIX <sup>e</sup> siècle .....	10
1.8. Georges Rodenbach.....	13
1.9. La présentation de <i>Bruges-la-Morte</i> et <i>Le Rouet des brumes</i> .....	14
<b>2. ANALYSE</b> .....	<b>17</b>
2.1. Remarques préliminaires .....	17
2.2. Analyse sémantique .....	17
2.2.1. Les métaphores .....	17
2.2.1.1. La métaphore physique d'une chose animée à une chose inanimée.....	18
2.2.1.2. La métaphore d'une chose inanimée physique à une chose inanimée, souvent purement morale ou abstraite.....	20
2.2.1.3. La métaphore morale d'une chose animée à une chose inanimée.....	22
2.2.1.4. La métaphore d'une chose inanimée à une chose animée .....	24
2.2.1.5. La métaphore d'une chose animée à une chose animée .....	26
2.2.2. Les comparaisons.....	27
2.2.2.1. La comparaison d'une chose inanimée physique à une chose inanimée, souvent purement morale ou abstraite.....	29
2.2.2.2. La comparaison physique d'une chose animée à une chose inanimée .....	30
2.2.2.3. La comparaison d'une chose inanimée à une chose animée .....	31
2.2.2.4. La comparaison d'une chose animée à une chose animée .....	33
2.2.2.5. La comparaison morale d'une chose animée à une chose inanimée .....	34
2.3. Analyse thématique .....	35
2.3.1. La nature .....	37
2.3.2. L'activité physique des animés .....	41
2.3.3. La vie mentale .....	42
2.3.4. L'anatomie .....	44
2.3.5. L'art .....	46
2.3.6. La communication orale .....	49
2.3.7. La religion.....	51
2.3.8. La vie de famille.....	53
2.3.9. Les animaux .....	55
2.3.10. Les sens physiques.....	58
2.3.11. La mort.....	61
2.3.12. L'état ou phénomène physique.....	63
2.3.13. Le voyage.....	64
2.3.14. La chasse.....	65
2.3.15. Autres.....	66
<b>3. CONCLUSION</b> .....	<b>68</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>72</b>

## 1. INTRODUCTION

### 1.1. Le but, le corpus et la méthode

Le but de notre travail est d'analyser les métaphores et les comparaisons repérées dans le roman *Bruges-la-Morte* (1892) et dans 24 contes de Georges Rodenbach. Les contes ont été publiés en 1901 dans le recueil *Le Rouet des brumes*, qui rassemble les derniers contes de l'écrivain, initialement parus dans des journaux ou des revues de 1895 à 1900<sup>1</sup>. Les deux derniers contes du recueil en annexe ne sont pas inclus dans notre corpus. Le corpus, consistant dans le roman et les 24 contes, comprend 241 pages et environ 60 220 mots (79 pages et environ 18 610 mots dans *Bruges-la-Morte*, 162 pages et environ 41 610 mots dans *Le Rouet des brumes*). Notre analyse sémantique se base sur la classification en cinq catégories de Pierre Fontanier<sup>2</sup> (*Les figures du discours*, v. ci-dessous p. 5). Après l'analyse sémantique, nous présenterons le résultat de notre analyse thématique.

### 1.2. L'histoire de la rhétorique

L'art de persuader, soit la rhétorique, naquit à Syracuse et à Athènes au V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>3</sup> Dans ces États-cités grecques, la réussite et la liberté d'un individu dépendait souvent de son aptitude à parler d'une façon convaincante au tribunal et aux réunions politiques<sup>4</sup>. Ainsi surgit un besoin d'analyser les discours publics et de distinguer les faits qui contribuaient à un résultat favorable ou défavorable du point de vue de l'orateur<sup>5</sup>. Naquit le corps de métier des *sophistes*<sup>6</sup> qui possédèrent la connaissance de bien parler et l'enseignèrent aux hommes<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Chevrier, A. 'Postface. "Par de mystérieux corridors..." Les contes poétiques et fantastiques de Georges Rodenbach', Morel, J.-P., éd. *Georges Rodenbach, Le Rouet des brumes*. Biarritz 1997, 226 – 227

<sup>2</sup> Pierre Fontanier, professeur de grammaire générale à l'École Centrale de l'Ardèche, fut l'un des derniers grands rhétoriciens classiques en France au XIX<sup>e</sup> siècle. *Les Figures du discours* rassemblent ses textes publiés de 1821 à 1830, Vickers, B. *In defence of rhetoric*. Oxford 1997 (1999), 302 ; Genette, G. 'Introduction. La rhétorique des figures', Fontanier, P. *Les figures du discours*. Champs. Paris 1997, 5 – 6

<sup>3</sup> Kennedy, G.A. *A new history of classical rhetoric*. Princeton 1994, 3

<sup>4</sup> Vickers 6 – 7

<sup>5</sup> *Id.* 1

<sup>6</sup> Les sophistes, hommes savants, furent des enseignants ambulants qui apprenaient aux citoyens grecs les moyens de réussir dans la vie, depuis le V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. La rhétorique fut comprise dans l'enseignement. Les sophistes étaient les premiers à faire des études systématiques sur la technique de

La rhétorique ne fut pas seulement favorisée et promue mais aussi critiquée par de nombreux philosophes. Selon Platon,<sup>8</sup> la rhétorique se basait sur des méthodes mensongères faisant appel aux bas niveaux de l'âme<sup>9</sup>. Son élève Aristote<sup>10</sup> fut d'avis qu'il était tout à fait acceptable de profiter de moyens rhétoriques dans les discours politiques, juridiques et épideictiques<sup>11</sup>. Dans son œuvre *la Rhétorique*, écrite vers 350 av. J.-C., Aristote présente les trois éléments du discours : l'orateur, le sujet, et l'auditeur. D'après Aristote, les moyens de l'orateur de convaincre l'auditeur concernent l'*éthos* (l'impression d'honnêteté), le *pathos* (émouvoir l'auditeur), et le *logos* (les arguments forts).<sup>12</sup> L'analyse des moyens rhétoriques mena à l'invention de la théorie des tropes (v. la chapitre suivante) par des grammairiens stoïciens<sup>13</sup> au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>14</sup> Trois siècles après Aristote, Cicéron<sup>15</sup> distingua cinq phases dans la réalisation d'un discours : 1) *inventio* - rassembler des idées et des arguments ; 2) *dispositio* - arranger la documentation ; 3) *elocutio* - travailler sur le style considérant le rythme et la décoration de la langue avec des tropes et des figures ; 4) *memoria* - retenir le plan ; 5) *actio* - présenter le discours<sup>16</sup>. Tout au début de notre ère, Quintilien, un enseignant important de la rhétorique à Rome, souligna le style, la

---

la persuasion, Taylor, C.C.W. 'Sophists', *OCD*<sup>3</sup> = Hornblower, S. – Spawforth, A. éd. *The Oxford Classical Dictionary*<sup>3</sup>. Oxford 1996, 1422

<sup>7</sup> Kennedy 3

<sup>8</sup> Platon (environ 429 - 347 av. J.-C.), un philosophe grec et le fondateur de l'Académie, une école philosophique. Platon souligna l'importance de la morale et de la justice dans la vie d'un individu et dans la société. Dans ses œuvres Platon refusa de donner des réponses faciles et ainsi força le lecteur à tirer ses propres conclusions, Annas, J. 'Plato', *OCD*<sup>3</sup> 1190 – 1191

<sup>9</sup> Sihvola, J. 'Selitykset, retoriikka', Aristote 193 – 233, 195

<sup>10</sup> Aristote (384 – 322 av. J.-C.), un scientifique renommé qui s'initia notamment aux sciences naturelles, à la politique et à la rhétorique, et qui fonda une école in Lukeion, à Athènes. Les idées d'Aristote sur la rhétorique sont fondamentales encore aujourd'hui, Nussbaum, M.C. 'Aristotle', *OCD*<sup>3</sup> 165 – 166 ; Covino, W.A. – Jolliffe, D.A. *Rhetoric. Concepts, Definitions, Boundaries*. Boston 1995, 29

<sup>11</sup> Le discours épideictique comprend la louange, le blâme, les conseils. Dans un sens large *épidictique* n'exclut que les discours délibératifs et judiciaires. *TLF* = Imbs, P. Quemada, B. éd. *Trésor de la langue française*. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle 1 – 16. Paris 1971 – 1994, 8.1, s.v. *épidictique*

<sup>12</sup> Sihvola 195 – 196

<sup>13</sup> Les Stoïciens, école philosophique ascète formée vers 300 av. J.-C. à Athènes, recherchèrent la vérité absolue, la vertu dogmatique et le contrôle total des sentiments, Kennedy 90 – 91

<sup>14</sup> *Id.* 91

<sup>15</sup> Cicéron : Marcus Tullius Cicero (106 – 43 av. J.-C.), un penseur, politicien et avocat romain qui créa la base de l'humanisme européen. Il fut considéré par ses contemporains et par la postérité comme le meilleur orateur de l'Antiquité et le vrai intermédiaire de la rhétorique. Son ouvrage rhétorique le plus connu est *De oratore* où il présenta son idée d'une société idéale, et souligna l'érudition d'un bon orateur. Oksala, T. 'Marcus Tullius Cicero', Haapanen, P. *Cicero – puhetaidosta*. Brutus, johdanto ja selityksiä. Loimaa 1990, 6 – 10 ; Haapanen, P. *Cicero = Haapanen, P. Cicero – puhetaidosta*. Brutus, johdanto ja selityksiä. Loimaa 1990, 4, 16, 19

<sup>16</sup> Haapanen, *Cicero* 19 – 20, 34

technique, et avant tout la morale de l'orateur<sup>17</sup>. Les qualités morales et spirituelles de l'orateur devinrent encore plus importantes avec le christianisme<sup>18</sup>. Pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, et surtout avec l'influence de St. Augustin<sup>19</sup>, la rhétorique était favorisée dans les cercles chrétiens. Les prédicateurs considéraient les orateurs antiques comme hérétiques, mais furent d'avis que les prêtres aussi avaient besoin de l'éloquence dans les sermons.<sup>20</sup> St. Augustin, qui suivit souvent la philosophie de Cicéron, souligna quand même que le plus important fut de transmettre le message de la *Bible* d'une façon compréhensible et authentique.<sup>21</sup>

L'intérêt pour la rhétorique classique commença à diminuer au V<sup>e</sup> siècle jusqu'à ce qu'elle ne redevînt actuelle avec la Renaissance au XV siècle, en particulier dans les états-cités italiens. Sur le modèle de la rhétorique de l'antiquité, on rechercha à unir la beauté et la philosophie dans l'expression. Pendant la Renaissance, on développa notamment l'éloquence épistolaire, panégyrique, poétique et religieuse<sup>22</sup>. En plus, la rhétorique fut appliquée aux domaines de la peinture, la sculpture, l'architecture et la musique<sup>23</sup>. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la rhétorique se dirige vers de nouveaux domaines. Par exemple l'interaction langagière, le langage dans différents disciplines, de même que le rôle du sexe et de l'origine ethnique sur l'interaction, intéressent les rhétoriciens modernes.<sup>24</sup>

---

<sup>17</sup> Quintilien : Marcus Fabius Quintilianus (environ 35 – 96 ap. J.-C.), d'origine espagnole, le premier professeur de rhétorique nommé par l'empereur. Dans les années 90 Quintilien écrivit *De institutione oratoria* où il traita l'éducation d'un orateur depuis l'enfance jusqu'à adulte, Kennedy 177 ; Austin, R.G. – Winterbottom, M. 'Quintilian', *OCD*<sup>3</sup> 1290

<sup>18</sup> Covino – Jolliffe 73, s.v. *Pisteis*

<sup>19</sup> Augustin, St : Aurelius Augustinus (354 – 430) orateur nord-africain qui enseigna la rhétorique à Carthage, à Rome et à Milan. Sa mère était catholique mais lui-même ne se convertit au christianisme qu'à l'âge de trente ans. Il fut ordonné l'évêque d'Hippo en 391. Dans son œuvre principale, *De Doctrina Christiana* (parue entre 397 et 427), il analysa la Bible sous l'angle rhétorique, Matthews 215 – 216 ; Kennedy 265 – 267

<sup>20</sup> Covino – Jolliffe 39, s.v. *Classical Rhetoric* ; *Id.* 65 s.v. *Medieval Rhetoric*

<sup>21</sup> Kennedy 266, 268, 270

<sup>22</sup> Haapanen, 'Roomalaisten' = Haapanen, P. 'Roomalaisten korkein taito. Johdanto antiikin retoriikkaan' Palonen, K. – Summa, H. éd. *Pelkkää retoriikkaa*. Tampere 1998, 23 – 50, 45 – 46 ; Covino – Jolliffe 65, s.v. *Medieval Rhetoric*

<sup>23</sup> Vickers 340, 361

<sup>24</sup> Palonen, K. – Summa, H. 'Johdanto : Retorinen käänne?', Palonen, K. – Summa, H. éd. *Pelkkää retoriikkaa*. Tampere 1998, 15 ; Covino – Jolliffe 68

### 1.3. Les tropes

Les tropes sont des figures du discours dont le but est d'embellir, de décorer et de rendre le message plus convaincant. Il y a trope quand un mot ou une expression n'est pas employé dans son sens habituel, mais renvoie à un autre sens. Par exemple dans la phrase *Le livre est une perle*, le mot *perle* est un trope. On distingue différents tropes selon le rapport qui existe entre le mot tropique (*perle*) et le mot auquel il renvoie (*livre*).<sup>25</sup> Les différents tropes peuvent être répartis en tropes en un seul mot ou en tropes en plusieurs mots<sup>26</sup>. La répartition et le nombre des tropes varie d'un chercheur à l'autre<sup>27</sup>. Fontanier classe la métaphore dans la catégorie des tropes en un seul mot<sup>28</sup>, tandis que par exemple la métaphore prolongée, soit l'allégorisme est un trope un plusieurs mots (v. ci-dessous p. 10)<sup>29</sup>. La comparaison est une figure du discours, mais elle ne satisfait pas les critères posés aux tropes, car elle ne change pas de sens, ce qui rend la comparaison un non-trope<sup>30</sup>.

### 1.4. La métaphore

Il s'agit d'une métaphore quand un mot est détaché de son contexte habituel pour décrire une autre idée qui devient plus frappante, ou plus compréhensible grâce à ce mot détaché. C'est la ressemblance et l'analogie entre les deux idées qui permettent d'unir l'une à l'autre.<sup>31</sup> La métaphore est souvent expliquée comme une comparaison sans mots explicatifs<sup>32</sup>. *Il est un escargot* présente une métaphore, tandis que *Il est comme un escargot* contient une comparaison.

Fontanier donne trois classifications différentes pour les métaphores. Selon la catégorisation grammaticale, une métaphore peut être un nom, un adjectif, un

---

<sup>25</sup> Molinié, G. *Dictionnaire de rhétorique*. Les Usuels de Poche. 8074. Paris 1992, 329, s.v. *trope* ; Covino – Jolliffe 89, s.v. *Tropes and Schemes*

<sup>26</sup> Fontanier 75

<sup>27</sup> Covino – Jolliffe 89, s.v. *Tropes and Schemes* ; Molinié 329, s.v. *trope*

<sup>28</sup> Fontanier 77, 99

<sup>29</sup> *Id.* 115

<sup>30</sup> *Id.* 377 ; Silk, M.S. 'Metaphor and simile', *OCD*<sup>3</sup> 966 – 967 ; Le Guern, M. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris 1973, 55

<sup>31</sup> Arist. = Aristoteles, *Retoriikka. Runousoppi*. Teokset 9. Tr. Myllykoski, P. – Hohti, P. Classica. Tampere 1997, 1410b ; Fontanier 99 ; Le Guern 57 ; Bouverot, D. 'Comparaison et métaphore', *Le Français Moderne* 37/1969, 133

<sup>32</sup> Le Guern 54

participe, un verbe, ou un adverbe. La catégorisation sémantique distingue les métaphores physiques et morales. Si l'on compare deux objets physiques, animés ou inanimés, entre eux, il y a métaphore physique. Dans une métaphore morale, on compare quelque chose d'abstrait, de métaphysique, ou de moral, avec quelque chose de physique, ou vice-versa.<sup>33</sup>

Troisièmement, Fontanier propose une répartition des métaphores en cinq catégories différentes :

**1. La métaphore d'une chose animée à une chose animée.** Dans ce cas quelque chose d'animé est comparé avec une autre chose animée, par exemple un être humain est comparé avec un être non-humain ; l'un possède quelque chose qui n'est pas typique de l'autre. Dans la phrase *Mon père hiberne*, il est évident que les hommes n'hibernent pas et le verbe est ainsi une métaphore.

**2. La métaphore d'une chose inanimée physique à une chose inanimée, souvent purement morale ou abstraite.** Un exemple de la métaphore de ce type est *La maison de son âme*. Une maison est une chose physique, mais ici le mot signifie quelque chose d'abstrait et de spirituel qui ne peut pas exister concrètement.

**3. La métaphore d'une chose inanimée à une chose animée.** Il s'agit de décrire les choses vivantes avec des mots, qu'on utilise avec les choses inertes. C'est le cas dans *L'enfant était le soleil des grands-parents*.

**4. La métaphore physique d'une chose animée à une chose inanimée, c'est à dire les choses inanimées prennent les qualités physiques des animés, comme dans *Le vent a balayé les feuilles*.** L'action de *balayer* est un fait caractéristique des êtres animés.

**5. La métaphore morale d'une chose animée à une chose inanimée.** Dans ce cas il s'agit de quelque chose d'inanimé et de moral, mais l'on utilise un terme, qui fait penser à une chose animée, intelligente et libre, comme dans *L'amour méprise les mensonges*.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Fontanier 99 - 101

<sup>34</sup> *Id.* 101 - 103



Dans notre analyse, nous suivrons cette dernière classification en cinq catégories, vu que c'est la classification la plus détaillée des *Figures du discours*. Elle donne également une possibilité d'étudier les métaphores et les comparaisons d'une façon sémantique.

### 1.5. La comparaison

En définissant la comparaison, normalement on n'ignore pas la métaphore<sup>35</sup>. Depuis l'époque de l'Antiquité on distingue entre ces deux figures du discours ; c'est seulement le point de vue qui varie<sup>36</sup>. Le point de départ est la ressemblance, qui est le facteur unificateur entre la métaphore et la comparaison<sup>37</sup>. Aristote fut le premier à présenter des définitions significatives<sup>38</sup>. Selon lui, la comparaison constitue une métaphore qui exprime l'analogie d'une manière plus longue, moins agréable et moins directe que la vraie métaphore. Il considéra la métaphore comme plus expressive que la comparaison.<sup>39</sup> Quintilien développa l'idée d'Aristote en définissant la métaphore comme une comparaison raccourcie<sup>40</sup> ayant perdu l'outil de comparaison (*comme, semblable à*, etc.). C'est la définition classique selon plusieurs sources.<sup>41</sup> Contrairement à la métaphore, la comparaison n'impose pas un transfert de signification ; les mots employés par la comparaison ne perdent aucun des éléments de leur signification propre<sup>42</sup>. La comparaison garde son sens propre parce que le comparant seulement rapproche au comparé, sans le substituer, ce qui fait la comparaison logique. Selon Le Guern, la comparaison vise l'imagination par l'intermédiaire de l'intellect, tandis que la métaphore s'adresse à la sensibilité par l'intermédiaire de l'imagination. Le caractère concrète de la comparaison ne lui donne

---

<sup>35</sup> Arist. 1410b ; Molinié 300 - 301, s.v. *similitude* ; Le Guern 52, 54 ; Silk 966 – 967, s.v. *metaphor and simile* ; Vigh, A. 'Comparaison et similitude' *Le Français Moderne* 28/1975, 214.

<sup>36</sup> Silk 966 – 967 s.v. *metaphor and simile* ; Molinié 300 - 301, s.v. *similitude* ; Le Guern 54 ; Bouverot 132 – 133, 224

<sup>37</sup> Bouverot 133 ; Le Guern 57

<sup>38</sup> Silk 966 – 967, s.v. *metaphor and simile*

<sup>39</sup> Arist. 1410b

<sup>40</sup> Quint. = Quintilien. *The Institutio oratoria of Quintilian* 3. With an English translation by H.E. Butler. The Loeb Classical Library. London Cambridge 1921 (1959). 8.6.8-9

<sup>41</sup> Le Guern 54 ; Molinié 300, s.v. *similitude* ; Henry, A. *Métonymie et métaphore*. Bibliothèque Française et romane. Série A. Manuels et études linguistiques 21. Paris 1971, 53

<sup>42</sup> Le Guern 55

pas la même force de persuasion que l'analogie présentée par la métaphore, écrit Le Guern.<sup>43</sup>

Dans *Les Figures du discours*, Fontanier distingua les comparaisons morales, animales, physiques et historiques selon la nature de la chose dont elles sont tirées<sup>44</sup>. C'est une classification valable des comparaisons. Nous avons pourtant appliqué, dans notre analyse des comparaisons, la classification des métaphores (v. au-dessus p. 5), afin de comparer la distribution de ces deux figures du discours.

### 1.6. Les formes de la métaphore et de la comparaison

La comparaison consiste d'un terme comparé (ce qu'on compare), d'un comparant (auquel on compare) et d'un terme introducteur, signalant la ressemblance de ces deux signifiants. Souvent, le comparant est introduit par une conjonction. À côté de *comme*, on se rencontre par exemple *ainsi que* et *de même que*.<sup>45</sup> Le comparatif est un autre moyen d'exprimer la comparaison. Le comparatif de supériorité construit avec *plus... que* et le comparatif d'infériorité avec *moins... que*. Le comparatif d'égalité peut prendre des formes comme *autant que*, *aussi* et *à l'égal de* : *Je t'adore à l'égal de la vouête nocturne*.<sup>46</sup>

Le contenu sémantique de quelques verbes autorise l'emploi comme terme introducteur de comparaison. *Sembler*, *ressembler*, *avoir l'air*, *paraître* et *faire l'effet de* sont des verbes dits d'état qui ont comme substitut possible *être apparemment*. En revanche, les verbes comme *simuler*, *imiter* et *être l'émule de* contiennent l'idée de *sembler volontairement*. Une partie des verbes présentent l'analogie comme le résultat d'un jugement subjectif. Dans la phrase apparaît l'auteur du jugement, le plus souvent sous la forme de l'impersonnel *on*. Par exemple *On dirait ton regard d'une vapeur couverte*. Souvent, le mode du verbe est le conditionnel.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Le Guern 56 – 57

<sup>44</sup> Fontanier 377 – 378

<sup>45</sup> Bouverot 134 ; Le Guern 62

<sup>46</sup> Bouverot 138 – 139

<sup>47</sup> *Id.* 143 – 145

L'adjectif peut aussi servir comme le mot outil. *Pareil, semblable, tel et comparable* sont parmi les adjectifs les plus usités. *Mon esprit est pareil à la tour qui succombe.*<sup>48</sup>

Parfois, la distinction entre la métaphore et la comparaison n'est pas claire. La classification varie d'un chercheur à l'autre. Par exemple selon Bouverot, le suffixe *-eux* de l'adjectif exprime une analogie d'apparences entre le terme de base et le substantif qu'il qualifie, ce qui peut bien rendre le suffixe un outil de comparaison entre deux signifiants<sup>49</sup>. Nous considérons pourtant un adjectif en *-eux* comme une figure sans le rôle d'introducteur de comparaison.

Où maint livre *cadavéreux*  
Dort comme une antique momie<sup>50</sup>

De la même manière, Henry classe un suffixe en *-ique* comme un outil d'équivalence, si l'adjectif exprime un trait caractéristique d'une chose. Dans la phrase suivante, quelque chose a une ironie semblable à celle du satan :

Elle avait une ironie *satanique*.

Le trait caractéristique peut apparaître dans une construction génitive où quelque chose est déterminé avec une qualité typique d'une autre chose. La rigidité est caractéristique des statues.

Elle avait une rigidité *de statue*.<sup>51</sup>

Même si l'idée de comparaison est présente aussi dans ces deux phrases d'exemple, nous pensons que les figures du même genre sont plutôt des métaphores que des comparaisons.

Quelques termes de parenté, comme *sœur* et *cousin*, peuvent en même temps remplir la place de l'outil de comparaison et de servir de la métaphore<sup>52</sup>. Dans notre analyse, les termes de parenté sont considérés seulement comme métaphores.

---

<sup>48</sup> Bouverot 145 – 146

<sup>49</sup> *Id.* 146

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Henry 61

Voie lactée ô ~~sœur~~ lumineuse  
Des blancs ruisseaux de Chanaan  
Et des corps blancs des amoureuses<sup>53</sup>

Dans la comparaison, le but est de garder deux choses séparées ; on essaie seulement d'indiquer la ressemblance entre ces choses, à travers d'un ou de plusieurs mots explicatifs. En revanche, la métaphore donne l'impression que quelque chose *est* quelque chose ; l'idée est d'unir deux réalités sans des termes explicatifs qui empêcheraient l'assimilation.<sup>54</sup> Cette assimilation peut se produire à travers d'un verbe, de façon que les deux éléments, le comparé (A) et le comparant (B), soient présents. Il s'agit de la métaphore *in praesentia*.<sup>55</sup>

	A		B
	La femme	est	une chatte.
	L'homme	devient	un lion.
La chaleur	me	rend	un animal aquatique.

Le comparé et le comparant peuvent former aussi un syntagme où ils remplissent des fonctions différentes, par exemple les fonctions du sujet et du verbe.

La porte de l'hôtel **sourit** terriblement<sup>56</sup>

Dans l'apposition, qui est la métaphore *in praesentia* aussi, le verbe est exclu et remplacé par une virgule, un double point, un tiret ou trois points :

L'ennui... cet **aigle** aux yeux crevés  
La nuit, maussade **hôtesse**<sup>57</sup>

Dans la métaphore *in absentia* seul apparaît le terme métaphorique (B). Il s'agit d'une *substitution simple* quand le comparé est substitué au terme métaphorique, comme dans la phrase suivante, où le serpent renvoie à une personne malhonnête.<sup>58</sup>

<sup>52</sup> Dubois, J. – Edeline, F. – Klinkenberg, J.-M. – Minguet, P. – Pire, F. – Trinton, H. *Rhétorique générale*. Paris 1982, 115

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Le Guern 55, 58 ; Bouverot 224

<sup>55</sup> Henry 81 ; Le Guern 62

<sup>56</sup> Bouverot 132 ; Dubois, J. – Edeline, F. et al., 116

<sup>57</sup> Bouverot 132 ; Dubois, J. – Edeline, F. et al., 115

<sup>58</sup> Henry 81 ; Le Guern 56, 62

Le **serpent** me mentit.

Souvent, la métaphore est exprimée par la construction génitive, avec *de* ou d'autres prépositions, ou avec adjectif possessif.<sup>59</sup>

L'**auberge** *de* mon cœur  
Le **révolver** à cheveux blancs

D'après Henry, une analogie peut être construite à l'aide de la répétition :

*On ne fait pas un atelier de peinture avec n'importe quelle chambre,  
on ne fait pas un champ de bataille avec n'importe quel endroit.*

Il s'agit d'une comparaison phrastique qui peut servir, et à la comparaison, et à la métaphore.<sup>60</sup> Nous pensons qu'une répétition n'est pas un moyen suffisamment clair d'exprimer la comparaison, et ainsi, nous analyserions les figures de la proposition au-dessus comme métaphores.

Il faut bien noter que la métaphore prolongée est un allégorisme, un trope en plusieurs mots, et ainsi exclue de notre analyse. L'allégorisme peut continuer pendant une proposition et n'offre qu'un seul sens, le sens figuré, comme dans la phrase : *J'entends la douce nuit qui marche*. La signification d'ensemble de la phrase ne peut pas être concrète dans le monde réel, c'est seulement le sens figuré qui est possible. En revanche, les figures séparées, à l'intérieur de la phrase, sont incluses dans notre analyse. Par exemple ici, *entends* et *marche* sont des métaphores.<sup>61</sup>

### 1.7. Le symbolisme dans la littérature belge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle

Le symbolisme naquit en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans l'ambiance où régnaient des idées du positivisme : la réalité concrète est supérieure à la métaphysique, tout est possible à expliquer rationnellement, et la vérité est à trouver à l'aide de la science. C'est contre cette mentalité positiviste que naquit le symbolisme, un mouvement des influences convergentes, adopté aussi bien dans la littérature que dans la peinture et la

---

<sup>59</sup> Henry 81 ; Dubois, J. – Edeline, F. et al., 116

<sup>60</sup> Henry 62

<sup>61</sup> Bouverot 132 ; Fontanier 116

musique. Les symbolistes refusaient à voir le monde comme rationnel et la vérité comme un résultat des choses classifiables. Les symbolistes pensaient que la vérité se cachait derrière les signes (les symboles) et les représentations extérieures, non dans leurs sens propres. On devrait chercher la vérité notamment dans la mystique, la rêverie et dans les états différents de la conscience. La quête de la communication avec la nature était essentielle, de même que la sensibilité et les sens physiques jouaient un rôle important. La philosophie allemande de l'époque et surtout l'école freudienne contribuèrent à la valorisation de l'inconscient. Selon la première définition du symbolisme, paru en 1886 dans le *Figaro*, le monde visible n'est qu'un reflet du monde spirituel et qu'un poète est un déchiffreur des signes.<sup>62</sup>

Dans la littérature, c'était en effet la poésie que les écrivains symbolistes choisissaient pour leur moyen d'expression. L'essentiel était de chercher des analogies entre des choses, par exemple entre l'homme et la nature. Souvent, il s'agissait de rapprocher deux réalités différentes, comme l'*espérance* et l'*étoile*. Le privilège fut accordé à la connotation, autrement dit à ce qui le signe suggère. En plus de la suggestion, les poètes symbolistes se détachaient du monde concret à l'aide de la musicalité de la langue, qui se compose du rythme, de l'harmonie et de la sonorité, avec le vers libre. Les poètes s'efforçaient d'exprimer des impressions et la fluidité éphémère et fluctuante, tout comme les peintres du même mouvement.<sup>63</sup>

La floraison de la littérature française en Belgique commença vers 1880. La Belgique éprouva une effervescence littéraire qui refléta la jeunesse, la liberté, le dynamisme et la soif de création. Les méditations sur la nature, l'humanité et l'idéal, n'avaient pas réussi à secouer l'apathie générale qui régnait dans les lettres belges. C'était le mouvement symboliste qui contribua essentiellement au réveil de la littérature belge et révéla à l'étranger l'existence d'une Belgique littéraire. Le symbolisme offra aux Belges les cadres adéquats pour une création passionnée. Les premiers signes de ce nouveau mouvement en Belgique se furent imposés par des revues, dont les plus importants furent *La Jeune Belgique*, *L'Art moderne* et *La Wallonie*. Ces publications, animées par le désir de faire de neuf, encouragèrent à créer une littérature originale et

---

<sup>62</sup> Darcos, X. *Histoire de la littérature française*. Paris 1992, 331 – 332 ;  
 Décote, G. – Dubosclard, J. éd. *Itinéraires littéraires*. XIX<sup>e</sup> siècle. Paris 1988, 399 - 400

<sup>63</sup> Darcos 331 – 332 ; Décote - Dubosclard 399 - 400

ainsi renforcèrent l'identité littéraire du pays. Les revues regroupèrent des écrivains qui devinrent plus tard célèbres comme des représentants principaux du symbolisme belge, par exemple Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach et Max Elskamp – tous les quatre avocats.<sup>64</sup>

Même si la plupart des symbolistes belges vinrent de la bourgeoisie, cela ne les empêchait pas de critiquer la société de l'époque où dominait l'esprit matérialiste et utilitaire. Face aux problèmes sociaux, les écrivains s'engagèrent dans les points litigieux politiques et sociales. En ce qui concerne leur travail artistique ils se sentaient en exil dans leur milieu bourgeois où la littérature fut considérée comme une activité suspecte, quasiment honteuse.<sup>65</sup>

Les symbolistes belges cherchaient de l'inspiration et des influences parmi des écrivains français. Surtout le naturaliste Victor Hugo, aussi bien que les deux maîtres du symbolisme français, Charles Baudelaire et Paul Verlaine, étaient admirés dans les cercles littéraires de Belgique. L'impact des thèses de Stéphane Mallarmé sur l'éclosion poétique de Belgique est indéniable.<sup>66</sup> Les milieux littéraires de Paris attiraient des auteurs belges et plusieurs entre eux avaient des contacts étroits avec leurs frères français<sup>67</sup>. Des symbolistes belges se sentaient libérés dans l'ambiance libérale de Paris, ce qui inspira leur création<sup>68</sup>. À Paris, leur patriotisme augmenta ce qu'on pourrait voir dans leurs écritures<sup>69</sup>.

Le symbolisme belge et français se sont mêlés dans une certaine mesure, déjà pour la langue commune, le voisinage géographique, et les relations étroites entre des écrivains. Le symbolisme de Belgique forme quand même clairement son propre mouvement qui a ses singularités de thèmes, d'images, de symboles et de ton, reflétant la culture et les circonstances particulières du pays. Les conditions historiques et géographiques, sociologiques et morales marquent la production des auteurs.<sup>70</sup> Par

---

<sup>64</sup> Gorceix 1998a = Gorceix, P. éd. *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*. Œuvres poétiques. Bruxelles 1998, 11 – 13, 31 ; Gorceix 1998b = Gorceix, P. 'Avant-propos' Gorceix, P., éd. *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*. Œuvres poétiques. Bruxelles 1998, 7 – 9

<sup>65</sup> Gorceix 1998a:14 - 15

<sup>66</sup> *Id.* 14, 25

<sup>67</sup> Bertrand J.-P. éd. *Le monde de Rodenbach*. Bruxelles 1999, 3 – 4 ; Gorceix 1998a:15

<sup>68</sup> Bertrand 3 – 4

<sup>69</sup> *Ibid.* ; Gorceix 1998a:15, 63

<sup>70</sup> Gorceix 1998a:25, 30

exemple la culture ancestrale apparaît dans les thèmes liés à l'architecture, aux béguinages, aux beffrois et aux villes. Un facteur déterminant, c'est que de nombreux poètes symbolistes furent d'origine flamande<sup>71</sup>. Comme ailleurs, le symbolisme belge, se manifesta principalement par la poésie dans le domaine de la littérature<sup>72</sup>. Le succès et l'originalité du symbolisme belge n'a pas seulement renforcé l'identité culturelle mais aussi l'identité nationale du pays<sup>73</sup>.

### 1.8. Georges Rodenbach

Georges Rodenbach (1855 – 1898) fut un des plus célèbres symbolistes belges de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Docteur en droit, connu pour son éloquence et ses succès comme avocat,<sup>74</sup> Rodenbach fut essentiellement écrivain. Il revendiqua bruyamment, avec plusieurs autres avocats-écrivains, les droits des artistes contre les préjugés courants dans son pays<sup>75</sup>. Rodenbach s'installa à Paris en 1888,<sup>76</sup> mais resta toujours attaché à son pays natal, la Flandre, sur laquelle il continua à écrire<sup>77</sup>. Il maîtrisa plusieurs genres : il fut romancier, conteur, dramaturge, journaliste, critique – et avant tout poète<sup>78</sup>. Parmi ses ouvrages les plus importants sont les recueils poétiques *La Jeunesse blanche* (1886) et *Le Règne du silence* (1891), le roman poétique *Bruges-la-Morte*, publié d'abord en roman-feuilleton dans *Le Figaro* en 1892, et la pièce *Le Voile*, présentée à Paris en 1894<sup>79</sup>. *Bruges-la-Morte* est considéré comme l'ouvrage principal de l'auteur<sup>80</sup>. L'immense succès du roman tient à ce que Rodenbach a eu l'idée d'ancrer la fiction dans un contexte qui renvoie à la réalité locale, artistique et culturelle de la ville de Bruges<sup>81</sup>.

---

<sup>71</sup> Gorceix 1998a:25 – 26

<sup>72</sup> *Id.* 25 ; Gorceix 1998b:7

<sup>73</sup> Gorceix 1998a:77

<sup>74</sup> Verhaeren, E. 'Georges Rodenbach', Bertrand, J.-P. éd. *Le monde de Rodenbach*. Archives du Futur. Bruxelles 1999, 12

<sup>75</sup> Verhaeren 13 ; De Grève, C. *Georges Rodenbach*. Bruges-la-Morte. Collection dirigée par Daniel Blampain. Un livre. Une œuvre. Bruxelles 1987, 19

<sup>76</sup> De Grève 22

<sup>77</sup> Verhaeren 15

<sup>78</sup> Bertrand 7 – 9 ; De Grève 29 ; Laude, P. *Rodenbach – Les décors de silence*. Essai sur la poésie de Georges Rodenbach. Archives du Futur. Bruxelles 1990, 7

<sup>79</sup> Verhaeren 14 ; De Grève 14, 29, 35, 42

<sup>80</sup> Laude 7 ; Bertrand 7 ; De Grève 5 - 6

<sup>81</sup> Gorceix 1998a:64



### 1.9. La présentation de *Bruges-la-Morte* et *Le Rouet des brumes*

*Bruges-la-Morte* raconte l'histoire de Hugues Viane, un homme de quarante ans, qui a perdu sa femme cinq ans auparavant. Pendant ces cinq années de veuvage, le mari n'a pas réussi à guérir de sa perte, mais a consacré sa vie à honorer le souvenir de sa femme morte. Après cette mort, Hugues ne peut supporter qu'un lieu triste et silencieux qui n'est pas trop en contradiction avec son état d'âme. Il choisit Bruges, une petite ville religieuse et mélancolique. Dans sa demeure Hugues garde de nombreux souvenirs concrets de sa femme, comme des robes et des portraits, mais l'objet plus important est la tresse de la défunte. Le veuf honore ces choses jusqu'à ce qu'il les considère comme reliques qu'on doit traiter avec un respect extrême. La vie de Hugues est bouleversée quand il rencontre Jane, une danseuse ressemblant extérieurement à sa femme défunte. Hugues, voulant croire que Jane est totalement identique à sa femme, établit une relation amoureuse avec elle. Cette relation mensongère chancelle quand Jane montre son vrai caractère, qui, à la grande déception de Hugues, diffère considérablement de celui de la défunte. Jane apprend qu'elle n'est qu'un double de la femme de Hugues, et le conflit est inévitable.

Les 24 contes du corpus sont intitulés *Déménagement*, *L'Amour et la Mort*, *L'Ami des miroirs*, *Couples du soir*, *Presque un conte de fées*, *La Ville*, *Suggestion*, *Cortège*, *Le Chasseur des Villes*, *Un soir*, *L'Inconnu*, *Hors saison*, *L'Orgueil*, *Un inventeur*, *L'Accomplissement*, *Une passante*, *Buis bénit*, *Au collège*, *Les Chanoines*, *Les Grâces d'état*, *L'Idole*, *L'Amour des yeux*, *L'Idéal* et *Curiosité*. Ce sont de petites histoires de 5 à 10 pages. Selon Bertrand, la proximité de l'amour et de la mort est un thème répétitif, presque le fil rouge du recueil<sup>82</sup>. En général, l'ambiance des contes est mélancolique. Même si quelques contes ont une nuance légère ou humoristique ils touchent pourtant aux sujets sensibles.<sup>83</sup> Il y a toujours quelque chose d'exceptionnel chez les personnages principaux. Chevrier prétend que le thème de la folie serait omniprésent dans la production de Rodenbach<sup>84</sup>. Nous avons retrouvé ce thème dans 15 histoires étudiées. Ces 15 contes racontent personnes qui ont un désordre ou un traumatisme psychique dominant leur vie. Dans *L'Amour et la Mort*, *Couples du soir*

---

<sup>82</sup> Bertrand 97

<sup>83</sup> Chevrier 271

<sup>84</sup> *Id.* 273

et *La Ville* il s'agit de couples dont les sentiments amoureux s'approchent de la folie. Thérèse de *L'Amour des yeux* prétend qu'elle est dans les yeux de son ancien fiancé même si celui-ci l'a quittée et est maintenant mort. *L'Ami des miroirs* présente un homme obsédé par les miroirs, tandis que l'obsession pour les femmes domine la vie d'un mari dans *Chasseur des villes*. *Presque un conte de fées*, selon son titre, ressemble plutôt à un conte de fées qu'à une histoire réaliste, et raconte une femme considérée comme un peu folle parce qu'elle s'occupe de cygnes. *Suggestion* traite une folie brusque : tout à coup un mari, ne supportant plus les plaintes de sa femme, la tue. Dans sa solitude, le Poète d'*Un soir* a l'habitude d'endommager ses prochains ; il jouit de mener autrui à sa perte. La grossesse d'une femme fort arriérée et difforme bouleverse la vie d'un village dans *L'Inconnu*. *Un Inventeur* est un conte d'un homme qui invente une « Machine à silence » parce qu'il est hypersensible aux bruits et qu'il se sent frustré de la vie privée à cause des bruits. La langueur après l'amour d'un homme mène une femme à la folie dans *L'Accomplissement*. Le personnage principal de *L'Idole* est une narcissique qui a renoncé à la vie normale pour garder sa beauté. La vue des cadavres provoque chez un croque-mort un choc traumatique dans *Curiosité*.

En revanche, dans les neuf autres contes nous avons repéré des sujets variés : *Déménagement* et *Cortège* représentent avant tout le thème des adieux et des sentiments de la mélancolie et de la nostalgie : le personnage principal de *Déménagement* doit quitter sa maison, et la fille de *Cortège* renonce à tout espoir de voir revenir son fiancé. Un flâneur des rues de Paris de *L'Idéal* s'éprend des cheveux d'un roux exceptionnel d'une passante. *Hors saison* est un conte sensuel où une femme mariée de quarante ans a honte de sa grossesse tardive et essaie de la cacher à ses trois filles. Dans *Les Grâces d'état* le mémoire d'un mari qui s'est suicidé hante la veuve. Rodenbach se prononce sur l'hypocrisie de l'élite aristocratique et catholique de l'époque dans *L'Orgueil*<sup>85</sup>. *Une passante* est une belle histoire d'amour romantique où le passé de la femme est un secret total pour l'époux. Le thème religieux et surtout l'idée du péché dominant dans les contes *Buis bénit*, *Au collègue* et *Les Chanoines* : l'égoïsme d'une béguine, l'intérêt des collégiens pour la sexualité, et l'avidité d'un député-évêque ne sont pas tolérés par la communauté religieuse et attirent une punition.

---

<sup>85</sup> Chevrier 251

L'œuvre de Rodenbach est caractérisée par un style poétique et fantastique, typique du roman et des contes étudiés<sup>86</sup>. L'abondance des figures du discours rend le corpus intéressant comme objet d'analyse rhétorique.

---

<sup>86</sup> Laude 7 ; Chevrier 223 – 224

## 2. ANALYSE

### 2.1. Remarques préliminaires

Pour identifier les métaphores et les comparaisons, nous avons consulté le *Trésor de la langue française* (1971 - 1994). Si un mot est déjà attesté dans le *TLF* dans un sens métaphorique ou de comparaison, correspondant à celui du roman ou des contes, ce mot n'est pas inclus dans l'analyse. De plus, les exemples du *TLF* datant du XX<sup>e</sup> siècle ne sont pas considérés, vu que le roman et les contes parurent de 1892 à 1900. Si un mot, au sens métaphorique ou de comparaison, se rencontre plusieurs fois dans le corpus, nous l'avons compté chaque fois et inclus dans le total. Parfois, une figure exprime simultanément une comparaison et une métaphore, comme dans la phrase (...) *le mystère d'eux-mêmes, qui est comme l'obscur alcôve excitante de l'Amour* (*Le Rouet* p. 87). Dans le rôle de la comparaison, l'*alcôve* renvoie au mystère, tandis qu'au sens métaphorique, l'*alcôve* définit l'Amour. Malgré son caractère ambigu, le mot ne peut pas appartenir à tous les deux groupes dans notre analyse ; ici, comme dans les cas pareils, la figure est une comparaison en premier lieu.

### 2.2. Analyse sémantique

#### 2.2.1. Les métaphores

L'ordre de traitement des métaphores et des comparaisons procède du type le plus fréquent au type moins fréquent. La répartition est la suivante :

TABLE 1.

## Métaphores

	<i>Bruges-la-Morte</i>	<i>Le Rouet des brumes</i>	Total
La métaphore physique d'une chose animée à une chose inanimée	153	157	310
La métaphore d'une chose inanimée physique à une chose inanimée, souvent purement morale ou abstraite	124	149	273
La métaphore morale d'une chose animée à une chose inanimée	55	70	125
La métaphore d'une chose inanimée à une chose animée	18	44	62
La métaphore d'une chose animée à une chose animée	<u>3</u>	<u>21</u>	<u>24</u>
Total	353	441	<u>794</u>

## 2.2.1.1. La métaphore physique d'une chose animée à une chose inanimée

Le total des métaphores différentes montre que le plus souvent, Rodenbach donne aux choses inanimées des traits physiques des êtres animés, aussi bien dans le roman que dans les contes. Dans le corpus, la métaphore de ce groupe est souvent exprimée par un verbe, comme dans la phrase suivante du conte *Couples du Soir* :

(1) Des clairons nostalgiques, au loin, s'éplorent. Sans doute que les amants aiment ces mélancolies, puisqu'ils ont choisi de s'acheminer par ici. (*Le Rouet* p. 29)

Dans le conte le narrateur, assis à sa fenêtre, observe des couples amoureux. Des clairons mélancoliques renforcent l'impression de tristesse. Rodenbach utilise le verbe pronominal *s'éplorer*, qui signifie 'fondre en pleurs'. En général, le sujet de *s'éplorer* est une personne. Le *TLF* connaît aussi un sens métaphorique où ce verbe a été utilisé pour décrire une chose concrète, l'eau, le brouillard qui se transforme en rosée.<sup>87</sup> Dans notre exemple, il s'agit pourtant d'une chose abstraite ; c'est seulement dans les pensées de l'observateur que les clairons semblent fondre en pleurs. *Clairons* est une

---

<sup>87</sup> *TLF* 8.26 s.v. *s'éplorer*

personnification<sup>88</sup>, qui est un trope fréquent avec les métaphores qui prennent des qualités physiques ou psychiques des animés. Le sujet *tour* est une personnification dans l'exemple suivant :

(2) Un jour, il arriva que la foudre s'abattit sur la tour de la cathédrale, la tour à jour, évidée, **attifant** le ciel comme d'une dentelle (*Le Rouet* p. 60).

C'est une phrase prise dans le conte *Cortège*. Au sens propre, le verbe *attifer* veut dire 'parer', 'habiller', au sens figuré *attifer* signifie 'enjoliver', 'ornier avec un goût plus ou moins sûr'. C'est normalement une personne qui est le sujet d'*attifer*.<sup>89</sup> Ici, une chose inerte et concrète, la tour, est le sujet qui orne le ciel. La tour sombre à jour contre le ciel bleu est si décorative qu'elle semble vraiment l'enjoliver avec des vêtements de dentelle.

Dans *Bruges-la-Morte* Rodenbach décrit l'état du personnage principal avec un adjectif :

(3) Et sans réfléchir à rien : ni aux allures désordonnées où il s'abandonnait depuis une heure, ni à la déraison de son nouveau projet, ni à l'anomalie d'assister à une représentation théâtrale malgré le grand deuil dont il était **vêtu** éternellement, il se dirigea sans hésiter vers le bureau, demanda un fauteuil et pénétra dans la salle (*Bruges* p. 34).

Hugues vient de voir Jane, une femme identique à son épouse morte, et ne peut que la suivre jusqu'au théâtre. Hugues pense qu'il y a une contradiction entre le théâtre, un lieu de divertissement, et le grand deuil qu'il porte comme un vêtement, mais ceci ne l'empêche pas à la suivre. Selon le *TLF*, on peut utiliser l'adjectif *vêtu* au sens métaphorique quand l'objet de *vêtu* est une chose, un animal, ou un élément de la nature. Or, parce que le *TLF* n'indique aucun exemple où *vêtu*, comme adjectif ou participe passé, soit associé à une chose abstraite,<sup>90</sup> nous interprétons que *vêtu* est une métaphore. A notre avis, l'écrivain veut renforcer l'impression d'un homme pour qui le deuil est aussi habituel et proche que les vêtements sur la peau.

La phrase suivante comporte plusieurs verbes métaphoriques :

---

<sup>88</sup> La personnification consiste à faire d'un être abstrait et idéal ou inanimé et insensible un autre être qui est vivant, physique, et possède des sentiments, c'est à dire une personne, Fontanier 111

<sup>89</sup> *TLF* 3.864 s.v. *attifer*

<sup>90</sup> *TLF* 16.1085 s.v. *vêtu*

(4) Puis tranquilisé, les persiennes et les portes closes, il se décida à son ordinaire promenade du // crépuscule, bien qu'il ne cessât pas de pluviner, bruine fréquente des fins d'automne, petite pluie verticale qui larmoie, tisse de l'eau, faufile l'air, hérissé d'aiguilles les canaux planes, capture et transit l'âme comme un oiseau dans un filet mouillé, aux mailles interminables (*Bruges* pp. 22 - 23)!

Les cinq verbes expriment des faits concrets qui sont typiques pour les êtres vivants<sup>91</sup>. La pluie qui tombe est comparée aux actions humaines : L'eau de la pluie coule comme les larmes. Les canaux, les lacs, les flaques, c'est à dire l'eau dans laquelle la pluie tombe sont vues comme des tissus que la pluie fait grandir. L'air est également considéré comme un tissu, mais avec un trou qui est rempli du fil de la pluie, soit *faufilé*. Pendant la pluie, la surface des canaux est inégale, comme si la pluie y laissait tomber des aiguilles. Les trois métaphores *tisser*, *faufiler* et *hérissé* contiennent ici l'idée d'un objet tranchant. À la fin, l'auteur utilise un terme relatif à la guerre, la chasse et la pêche : la pluie *capture* l'âme. Normalement, le sujet de *capturer* est un être animé.<sup>92</sup>

#### 2.2.1.2. La métaphore d'une chose inanimée physique à une chose inanimée, souvent purement morale ou abstraite

L'autre catégorie fréquente est celle d'une métaphore physique et inanimée, qui prend les qualités d'une chose abstraite ou morale. Le substantif est de loin la partie du discours la plus usité dans ce groupe. L'état d'esprit du personnage principal d'*Un soir* est décrit avec une essence :

(5) C'est l'attrance du gouffre, la douceur homicide du **mancenillier** (*Le Rouet* p. 74).

*Un soir* raconte l'histoire d'un homme, du Poète, qui se sent isolé et qui, pour se venger et se divertir, exerce un certain type de sport mental : il a un désir maladif de détruire la vie d'autrui. Ce n'est pas par la force, mais par de petits mots qu'il fait écrouler le monde d'une personne. Sa méthode est douce en apparence, mais en réalité fort cruelle : Un soir, le Poète demande à un marchand de charbon pourquoi celui-ci ne s'est pas encore asphyxié, et le marchand perd l'envie d'exercer son

---

<sup>91</sup> TLF 5.161 s.v. *capturer* ; Id. 8.687 s.v. *faufiler* ; Id. 9.782 s.v. *hérissé* ; Id. 10.1012 s.v. *larmoier* ; Id. 16.266 s.v. *tisser*

métier. La phrase de l'exemple illustre bien le monde des idées du Poète, pour qui la mort est une obsession. Le *mancenillier* est un arbre de l'Amérique centrale et de l'Amérique du Sud. Son fruit est vénéneux et son ombre passe pour causer un sommeil mortel.<sup>93</sup>

Dans le *Cortège* une jeune fille offre la bague reçue de son ancien fiancé dans un tas de métal, matériel pour un nouveau bourdon de la ville. En entendant le carillon du bourdon nouveau la jeune fille, en se souvenant de toute l'histoire de son amour, sent que toute la ville la connaît.

(6) Toute sa vie s'ébruitait, là-haut... (*Le Rouet* p. 64)

Avec le carillon, la jeune fille revit aussi bien le début heureux de la relation que le chagrin causé par le départ du fiancé. Elle a l'impression que la cloche raconte à toute la ville les événements de son histoire avec le carillon, que la délaissée trouve parfois gai et violent, parfois lointain et inexorable. *S'ébruiter*, qui est synonyme de 'se répandre dans le public', 'être connu', a normalement soit une chose concrète (ex. un exploit) soit abstraite (ex. la vérité) comme sujet<sup>94</sup>. La vie de la jeune fille n'est pourtant pas en réalité connue de tous ; elle imagine que son passé est diffusé avec le carillon, ce qui rend *s'ébruiter* une métaphore ici. D'autres verbes pareils rencontrés dans ce groupe sont notamment *émerger*, *se cailler* et *tomber*.

L'*automne* est une saison où la nature se prépare à l'hiver. La vie d'un homme est souvent comparée aux quatre saisons.<sup>95</sup> Pour Hugues, le personnage principal de *Bruges-la-Morte*, le veuvage avait signifié de quitter l'été et d'entrer en *automne*. Une figure présentant une analogie entre le *veuvage* et l'*automne* n'est pas connu dans les exemples du TLF<sup>96</sup>.

(7) Mais le veuvage avait été pour lui un *automne* précoce (*Bruges* p. 25).

---

<sup>92</sup> TLF 5.161 s.v. *capturer*

<sup>93</sup> TLF 11.280 s.v. *mancenillier*

<sup>94</sup> TLF 7.606 s.v. *s'ébruiter*

<sup>95</sup> TLF 3.996, s.v. *automne*

<sup>96</sup> TLF 3.996 s.v. *automne* ; *Id.* 16.1088 s.v. *veuvage*



Un autre exemple caractéristique de cette catégorie se rencontre dans la phrase suivante où une fenêtre prend une signification abstraite.

(8) Mais si les yeux sont les fenêtres de l'âme, il est certain qu'une autre âme y émergeait aujourd'hui que dans ceux, toujours présents, de la morte (*Bruges* p. 69).

Les yeux comme miroir de l'âme est une comparaison déjà connue<sup>97</sup>, tandis que le *TLF* ne connaît pas d'expression où les yeux soient comparés avec les *fenêtres*. Au sens concret la *fenêtre* signifie une ouverture dans un mur, qui permet à la lumière de pénétrer à l'intérieur. Au sens figuré, la *fenêtre* est une ouverture vers de nouveaux horizons permettant la communication avec le monde extérieur.<sup>98</sup> Tout comme on peut voir l'intérieur d'une maison par la fenêtre, Hugues voit de nouvelles choses en regardant les yeux de Jane. En fait, il y imagine percevoir l'âme de sa femme morte.

### 2.2.1.3. La métaphore morale d'une chose animée à une chose inanimée

Les mots qui renvoient à une chose inanimée, même si elles désignent normalement une personne dans un sens psychique, sont les métaphores morales d'une chose animée à une chose inanimée. Des adjectifs se rencontrent souvent dans ce groupe. Comme dans la première catégorie, une personnification est générale avec ces métaphores. Dans *L'Ami des miroirs*, un homme est obsédé par les miroirs. Il se regarde en essayant de créer l'idée la plus détaillée possible de lui-même. L'homme ne fait pas confiance en les miroirs qu'il rencontre dans la rue et qu'il considère comme mensongers. Les miroirs ont perdu leur qualité inanimée pour lui ; ils sont devenus des êtres humains, qui vivent, le guettent, mentent et sont même *hypocrites*. L'homme a besoin de miroirs sincères qui puissent refléter une image précise et positive de lui-même ; un seul miroir ne lui suffit pas, il en a besoin par dizaines ou par centaines.

(9) Un goût grandissant des riches miroirs lui vint, par haine de ces miroirs pauvres des devantures, miroirs hypocrites, miroirs // malades qui l'avaient fait se croire malade lui-même (*Le Rouet* pp. 23 - 24).

---

<sup>97</sup> *TLF* 12.416 s.v. *œil*

<sup>98</sup> *TLF* 8.750 s.v. *fenêtre*

Normalement, on peut utiliser l'adjectif *hypocrite* à propos d'une personne<sup>99</sup>. Ici, les miroirs sont *hypocrites* et l'adjectif répond bien aux critères de la métaphore morale d'une chose animée à une chose inanimée.

Un autre exemple de ce groupe est attesté dans le conte *La Ville*, qui décrit la vie d'un couple dans une ville mélancolique. Ils ont quitté Paris et leurs époux pour s'installer dans une ville lointaine et pour commencer une nouvelle vie ensemble.

(10) Ils s'étaient décidés tout à coup, las des cachotteries, mensonges, rapides échanges, brefs baisers – toute cette misère de l'adultère, dont un vrai amour a honte, comme un roi qui, pour être sauf, s'habille en mendiant (*Le Rouet* p. 43).

Leur ancienne vie était assombrie par leur amour moralement interdit. Ils ont été obligés de se cacher, au lieu de déclarer publiquement leurs sentiments. Ici, une chose inanimée, l'amour, a les sentiments humains : il souffre de la situation humiliante. D'après le *TLF*, la construction verbale *avoir honte*, qui désigne un sentiment de pénible humiliation, est utilisé avec un sujet animé<sup>100</sup>, ce qui rend le mot une métaphore. À côté de l'adjectif, un verbe est une métaphore fréquemment attesté parmi les figures de ce genre. Par exemple les sapins *rêvent*, la caprice de l'heure *décide* et l'ouïe *s'affole*.<sup>101</sup>

Une nuit, Hugues de *Bruges-la-Morte* est en proie à la peur de perdre sa maîtresse Jane. Dans cet état d'âme, il voit l'angoisse des cygnes à cause du vent fort et soudain et il se demande :

(11) Pour quel deuil ces crêpes de la nuit *superstitieuse* (*Bruges* p. 89)?

Il interprète le chant d'un cygne comme signe de mort. Il s'agit de la superstition de Hugues, mais dans l'exemple le moment de l'événement, la nuit, s'est transformée en une personne *superstitieuse*. D'après le *TLF*, l'adjectif *superstitieux* désigne une personne ou un fait caractéristique pour une personne, comme dans *Le peuple a un respect superstitieux*<sup>102</sup>.

<sup>99</sup> *TLF* 9.1041 s.v. *hypocrite*

<sup>100</sup> *TLF* 9.909 s.v. *honte*

<sup>101</sup> Morel 22, 104, 112

<sup>102</sup> *TLF* 15.1109 s.v. *superstitieux*

Plus tard dans le roman, il y a une chevelure qui veut se venger. Normalement, on utilise l'adjectif *vindictif* quand on parle d'une personne, ou d'un trait de caractère, ou du comportement d'une personne<sup>103</sup>.

(12) Elle avait porté la main, elle sur la chevelure vindicative, cette chevelure qui, d'emblée – pour ceux dont l'âme est pure et communie avec le Mystère – laissait entendre que, à la minute où elle serait profanée, elle-même deviendrait *l'instrument de mort* (*Bruges* p. 105).

#### 2.2.1.4. La métaphore d'une chose inanimée à une chose animée

Dans cette catégorie une chose inerte substitue à un être animé. Dans notre corpus, le mot de substitution est toujours un substantif. La métaphore *arbuste* fut repérée dans *Le Chasseur des villes*, le conte où un homme analyse sa chasse aux femmes. Le chasseur compare la femme à un buisson :

(13) Les uns n'aiment qu'un certain genre de femmes, des brunes ou des blondes, la svelte aux maigreurs d'*arbuste*, la grasse aux chairs de bel animal (*Le Rouet* p. 69).

L'auteur contraste d'un côté les brunes et les blondes, de l'autre côté les minces et les potélées. L'*arbuste* est un petit arbrisseau, qui, dans un sens métaphorique, considéré comme l'opposé de l'arbre, peut représenter la jeunesse ou l'absence de maturité<sup>104</sup>. Ici, la signification de l'*arbuste* renvoie plutôt à la taille, à la minceur de la femme.

Ursule, une femme difforme et retardée, est le personnage principal de *L'Inconnu*. Elle vit isolée, mal-aimée, mais sans attention spéciale, dans un village avec une vieille tante, jusqu'à ce qu'elle tombe enceinte par un inconnu, ce qui bouleverse la paix du village. Pour décrire Ursule et sa grossesse, Rodenbach écrit :

(14) Elle était trop horrible, vraiment. Une vieille femme observa d'un air entendu : « C'est une tumeur ». (*Le Rouet* p. 79)

Les voix et toute l'apparence d'Ursule effrayent les villageois. Ils considèrent Ursule comme folle et pensent qu'elle ressemble à un monstre plutôt qu'à une personne. Leur

<sup>103</sup> TLF 16.1162 s.v. *vindictif*

<sup>104</sup> TLF 3.402 s.v. *arbuste*

attitude envers elle est incompréhensive et discriminante, reflétant leurs préjugés envers des handicapés. Le fait qu'Ursule est enceinte provoque des préjugés supplémentaires : la vieille femme appelle le fœtus une *tumeur*. Nous l'interprétons comme une expression fort péjorative parce qu'elle est associée à une maladie ; dans le corps, il y a des *tumeurs* bénignes, mais aussi bien des *tumeurs* malignes, formées de cellules atypiques et monstrueuses, envahissant les tissus voisins<sup>105</sup>.

Dans le roman, Rodenbach décrit les cheveux de Hugues et la fourrure des cygnes comme suit :

(15) Les tempes étaient dégarnies, les cheveux pleins de cendre grise (*Bruges* p. 25).

Hugues vit son « automne précoce » et les cheveux sont un signe évident de la vieillesse qui s'approche. Le *TLF* ne connaît pas d'acception métaphorique du substantif *cendre* faisant référence à une chose vivante<sup>106</sup>. Dans la phrase, la chose inerte la *cendre* désigne les cheveux, qui font partie d'un être animé. Même si les cheveux sont seulement une partie de l'ensemble vivant, c'est à dire de la personne, on peut classifier la *cendre* comme une métaphore appartenant à ce groupe.

De la même façon, nous avons interprété la description du cygne.

(16) Et cette eau elle-même, malgré tant de reflets : coins de ciel bleu, tuiles des toits, neige des cygnes voguant, verdure des peupliers du bord, s'unifie en chemins de silence incolores (*Bruges* p. 50).

Ici, la *neige* désigne la fourrure blanche des cygnes. La fourrure évoque la neige par sa blancheur et son éclat. Le *TLF* présente une métaphore où la *neige* renvoie aux cheveux blancs d'une personne,<sup>107</sup> mais comme il s'agit d'un cygne dans notre exemple, nous identifions *neige* comme métaphore.

---

<sup>105</sup> *TLF* 16.738 s.v. *tumeur*

<sup>106</sup> *TLF* 5.373, s.v. *cendre*

<sup>107</sup> *TLF* 12.71, s.v. *neige*

### 2.2.1.5. La métaphore d'une chose animée à une chose animée

La métaphore la moins fréquente aussi bien dans le roman que dans le recueil de contes fut celle où un être animé remplace un autre être animé. Presque exclusivement, un animal substitue à un homme ; seules deux fois un être spirituel décrit un homme. Dans un dialogue avec son ami, un homme de *Chasseur des villes* se révèle un chasseur des femmes qui considère les femmes comme animaux. En parlant des femmes l'homme utilise des termes de chasse comme *dépister, la battue, être à l'affût, le fusil*.<sup>108</sup> Il explique que le vrai chasseur ne mange pas son gibier, c'est à dire qu'il ne couche pas avec les femmes qu'il chasse, peu importe les caractéristiques de la femme.

(17) Il n'aime pas le gibier, ni **perdreau**, ni **faisan**, ni **lièvre**, // ni **chevreuil** (*Le Rouet* pp. 66 - 67).

Tous les quatre noms référant à des espèces animales sont interprétés comme des métaphores nouvelles. Ces animaux sont demandés parce qu'ils sont considérés comme des viandes délicieuses : Le *lièvre*, qui est un excellent coureur et associé notamment à la chasse, est un plat normal à table<sup>109</sup>. Aussi bien le *faisan* que le *chevreuil* sont appréciés comme viande<sup>110</sup>, et avec le *perdreau* on prépare par exemple le rôti et le pâté<sup>111</sup>. Pour un chasseur de femmes, la ville est comme une forêt pleine de gibier divers, tout comme il y a des femmes divers dans les rues.

Un autre phrase contenant une métaphore de cette catégorie se rencontre dans le commentaire final de l'avocat du *Suggestion*. Après avoir écouté l'histoire d'un homme accusé de la mort de sa femme, son avocat dit :

(18) « Dieu aussi est un **poète** (*Le Rouet* p. 57). »

C'est la couleur rouge de la lanterne au-devant de la locomotive, qui évoque d'abord le sang chez le mari et ensuite le provoque à pousser sa femme sur la voie. D'après l'avocat, l'explication sur la lanterne semble plutôt poétique que raisonnable et ne

<sup>108</sup> Morel 67, 69

<sup>109</sup> TLF 10.1207 s.v. *lièvre*

<sup>110</sup> TLF 8.612 s.v. *faisan* ; Id. 5.689 s.v. *chevreuil*

<sup>111</sup> TLF 13.63 s.v. *perdreau*

pourrait pas convaincre le jury. En revanche, l'impulsion et les conséquences du fait pourraient être comprises par les *poètes* – et par Dieu – parce que leur logique diffère de celle des hommes. Ainsi, l'avocat distingue deux groupes, les hommes et les *poètes*, et place Dieu parmi les *poètes*, présentant une analogie entre les *poètes* et Dieu. Dans le *TLF*, aussi bien *Dieu* que le *poète* sont décrits avec un substantif *créateur*, mais une combinaison comme ici n'est pas connue<sup>112</sup>.

Nous revenons aux moments d'angoisse de Hugues Viane au moment où la relation entre Hugues et Jane commence à se défaire :

(19) A la longue, il conçut quelques soupçons ; il l'épia ; alla, le soir, rôder autour de sa demeure, *fantôme* nocturne dans cette Bruges endormie (*Bruges* p. 85).

Les définitions du *TLF* pour le *fantôme* sont 'une apparition fantastique', 'un être surnaturel', 'un esprit', 'une personne décédée se manifestant de façon surnaturelle'. Le *TLF* indique des exemples littéraires où un *fantôme* apparaît la nuit et terrifie des gens.<sup>113</sup> Hugues est une figure agitée qui vit entre le monde des vivants et le monde des morts. Physiquement il est présent dans le monde des vivants, mais mentalement il vit dans le mémoire de sa femme, sans aucun intérêt aux choses qui n'évoquent pas la femme. Maintenant, l'analogie la plus importante, Jane, est en danger à disparaître, ce qui risque provoquer l'effondrement du monde imaginaire de Hugues. On peut bien imaginer, qu'il se sent un *fantôme* parmi les gens.

### 2.2.2. Les comparaisons

Nous avons identifié 27 moyens différents d'exprimer la comparaison dans le corpus. La conjonction *comme* est le moyen le plus fréquent représentant 63,0 % du total (58,6 % dans *Bruges-la-Morte*, et 66,0 % dans *Le Rouet des brumes*). La partie du verbe *sembler* est de 11,6 % et les formes différentes du verbe dire (*on pouvait dire*, *on dirait*, *on aurait dit*, *on eût dit*) servent de l'outil de comparaison dans 5,0 % des cas. D'autres formes de comparaison repérées, dont le nombre n'est que entre 1 et 9, sont par exemple les adjectifs *semblable*, *pareil*, *tel*, et les verbes *évoquer*, *faire songer*, *rappeler*, *paraître*, *prendre pour*, *on aurait cru*, *égaler*. Quelquefois, une construction

---

<sup>112</sup> *TLF* 6.440 s.v. *dieu* ; *Id.* 13.637 s.v. *poète*

nominale introduit le comparant, dans notre corpus *la ressemblance de ... avec, à la façon de, à la manière de, la sensation de, l'impression + adjectif*. Parfois, le substantif est associé avec le verbe avoir : *avoir l'air de, avoir l'impression de*. Seuls cinq fois, la comparaison est exprimée avec le comparatif, de supériorité ou d'infériorité. Nous avons exclu de notre analyse des comparaisons les mots introduits par la forme négative *ne ... que* si elle ne contient pas l'idée de comparatif (*aussi ... que, plus/moins ... que*). C'est le cas dans la phrase *Et cela ne pesa pas davantage qu'un cadavre d'enfant*<sup>114</sup>.

TABLE 2

## Comparaisons

	<i>Bruges-la-Morte</i>	<i>Le Rouet des brumes</i>	Total
La comparaison d'une chose inanimée physique à une chose inanimée, souvent purement morale ou abstraite	68	120	188
La comparaison physique d'une chose animée à une chose inanimée	41	55	96
La comparaison d'une chose inanimée à une chose animée	18	50	68
La comparaison d'une chose animée à une chose animée	8	13	21
La comparaison morale d'une chose animée à une chose inanimée	<u>9</u>	<u>5</u>	<u>14</u>
Total	144	243	<u>387</u>

Dans notre analyse, nous avons marqué les trois éléments de comparaison comme suit :

Le terme que l'on compare (comparé)	Toutes ces GLACES communiquent
L'outil de comparaison	<i>comme</i>
Le terme auquel on compare (comparant) <sup>115</sup>	des <b>rues</b> ... <sup>116</sup>

<sup>113</sup> TLF 8.654 s.v. *fantôme*

<sup>114</sup> Morel 7

<sup>115</sup> Le Guern 52

<sup>116</sup> Morel 25

### 2.2.2.1. La comparaison d'une chose inanimée physique à une chose inanimée, souvent purement morale ou abstraite

Contrairement aux métaphores, la comparaison la plus usitée est celle qui exprime une chose abstraite ou concrète sans vie avec un terme d'une chose inanimée physique. Les figures de ce genre représentent 48,6 % du total des comparaisons repérées. Un petit groupe d'hommes cause de l'amour dans le conte *L'Amour et la Mort*. L'un des hommes partage une expérience ancienne avec ses amis : il a consolé au lit la sœur de sa maîtresse, chagrinée par la mort de sa tante. Sur le fait, la sœur se comporte comme si de rien n'avait été.

(20) Pourtant, observa de Hornes, le *Cantique des Cantiques* associe déjà, lui aussi, l'amour et la mort. "L'amour est fort comme la mort ; et la JALOUSIE est dure *comme le sépulcre*." (*Le Rouet* p. 16)

La phrase contient deux comparaisons, dont la première compare l'amour à la mort, une combinaison souvent rencontrée dans la littérature<sup>117</sup>. Par contre, la deuxième comparaison, où la jalousie et le *sépulcre* sont juxtaposés, apporte une comparaison nouvelle. Le *sépulcre* signifie 'tombeau' et 'monument funéraire'<sup>118</sup>. Malgré le comportement indifférent de la sœur de sa maîtresse, de Hornes pense que la sœur est secrètement jalouse et que le sentiment ne la quitte jamais – il est aussi durable que le *sépulcre*.

Notre autre exemple est lui aussi relatif au thème de la mort. La femme de *Suggestion* a été poussée devant un train par son mari, et le décès de la femme semble inévitable.

(21) Depuis des jours, elle agonisait, mais sans possibilité de salut, marquée à la gorge par deux BLESSURES de sang caillé, qui *semblaient* déjà les *scellés* de la mort... (*Le Rouet* p. 52)

Le *scellé* empêche l'accès au contenu d'un objet. Nous sommes habitués à voir des scellés par exemple sur une lettre ou un conteneur. Ici, une *blessure* évoque une *scellé*,

---

<sup>117</sup> TLF 2.819 s.v. *amour*

<sup>118</sup> TLF 15.371 s.v. *sépulcre*



ce qui est une juxtaposition inconnue selon le *TLF*<sup>119</sup> : les deux blessures montrent que, en pratique, la femme est déjà inaccessible pour toujours, bien qu'en théorie, elle soit encore vivante.

Le sonnerie continu de Bruges est comparé avec la *fumée* :

(22) Cela lui faisait mal, ces cloches permanentes (...) tout le jour balançant leurs encensoirs noirs qu'on ne voyait pas et d'où se déroulait *comme* une fumée de sons (*Bruges* p. 77).

La *fumée*, un mélange de gaz et de vapeur d'eau, considérée normalement comme une chose concrète et visible<sup>120</sup>, ressemble ici aux sonneries. Ils bouillonnent des cloches comme la *fumée* des encensoirs. Le terme que l'on compare, c'est à dire le *sonnerie*, n'est pas écrit dans la phrase mais il y est comme sous-entendu, parce qu'il s'agit d'une *fumée de sons*. En général, le terme que l'on compare est mentionné avec le terme auquel on compare, dans notre corpus.

#### 2.2.2.2. La comparaison physique d'une chose animée à une chose inanimée

Nous continuons avec la musique de Bruges et présenterons un exemple des orgues pourvus d'un trait humain et physique :

(23) Et aussi les ORGUES, à Notre-Dame et à Saint-Walburge, le dimanche, quand ils semblaient draper par-dessus les fidèles des velours noirs et des catafalques de sons (*Bruges* p. 36).

Aux oreilles de Hugues la musique des orgues est tellement intense qu'il peut « voir » le pouvoir des sons comme velour sur les fidèles. *Drapeer* est un fait qui exige normalement une personne comme sujet<sup>121</sup>, ce qui n'est pas le cas ici.

Le personnage principal de *Déménagement* se plonge dans son passé au moment d'emballer ses choses pour le déménagement. Il se sent mélancolique en relisant de vieilles lettres.

---

<sup>119</sup> *TLF* 15.158 s.v. *scellé*

<sup>120</sup> *TLF* 8.1323 s.v. *fumée*

(24) Tout le PASSÉ qui se lève réapparaît incolore et *comme en pleurs* (*Le Rouet* p. 6).

Au lieu de pleurer lui-même en répétant les anciens événements, le personnage principal imagine que c'est le passé qui est en larmes. Le *TLF* ne connaît que des cas où une personne et la pluie sont *en pleurs*<sup>122</sup> ; une chose abstraite versant des larmes comporte ainsi une comparaison nouvelle.

Dans l'autre exemple nous revenons au conte *Suggestion* et prenons le moment où l'accusé essaye de dire pourquoi il a tué sa femme. Il parle de ses moments sombres, provoqués par une lanterne d'une locomotive.

(25) La NUIT parut une blessée (*Le Rouet* p. 56).

Pour l'accusé, la lanterne était rouge comme une blessure saignante ; il voyait la couleur rouge partout, et la nuit lui semblait une femme saignante. La lanterne lui suggère la mort et il ne peut pas s'empêcher de réaliser sa vision. Ici, une personne entière, une femme *blessée*, ressemble à une chose inanimée, tandis que dans l'exemple précédent c'est le fait humain et physique de pleurer qui renvoie à une chose inerte.

### 2.2.2.3. La comparaison d'une chose inanimée à une chose animée

Les cygnes, les animaux centraux du roman *Bruges-la-Mort*<sup>123</sup>, jouent aussi un rôle important dans *Presque un conte de fées*. Dans le conte, les cygnes sont semblables aux objets inanimés :

(26) Pourtant, elle demeura en peine de ses CYGNES. (...) Ils sont *comme des navires* ensablés, échoués dans une anse que la marée n'atteint plus. (*Le Rouet* p. 37)

Le personnage principal du conte, la Muse, ne réussit pas à trouver de l'eau, soit un domicile, pour ses cygnes. Rodenbach décrit la situation difficile des cygnes en les comparant à des *navires* ensablés. Le *navire* contient surtout l'idée d'une

---

<sup>121</sup> *TLF* 7.497 s.v. *draper*

<sup>122</sup> *TLF* 13.564 s.v. *pleur*

embarcation<sup>124</sup>. De la même façon, les cygnes sont faits pour glisser sur l'eau, et s'ils sont privés de leur élément naturel ils souffrent.

Le même conte contient deux autres mots de comparaison, identifiables à ce groupe. En cherchant un étang pour ses cygnes, la Muse rencontre un bel adolescent, et ils tombent amoureux l'un de l'autre.

(27) La Muse lui enseigna le rythme par le battement de ses SEINS – *pareil au battement de la mer et des astres* - lui enseigna aussi les rimes par les boutons jumeaux de roses-thé, les couronnant (*Le Rouet* p. 40).

Un trait caractéristique aussi bien pour la *mer* que pour l'*astre* est la pulsation : les vagues sont le battement de la *mer*<sup>125</sup>, et la variation périodique de l'éclat en fonction de la température et de la dimension provoque le battement d'une étoile<sup>126</sup>. Rodenbach compare ces deux pulsations différentes au battement du cœur humain ; le mouvement montant et baissant des seins de la Muse ressemble à celui des *astres* et de la *mer*.

L'idée centrale dans *Bruges-la-Morte* est celle que Hugues cherche des analogies entre sa femme morte et la ville. Le veuf essaie de voir son ancienne épouse dans le tombeau de la princesse Marie de Bourgogne dans l'église Notre-Dame, dans les solitaires rues, dans l'eau des canaux, dans le carillon continu et avant tout dans l'atmosphère de la ville mélancolique<sup>127</sup>. D'un autre côté, Hugues remarque son propre ressemblance à la ville à maintes reprises. Les similitudes entre Jane et l'épouse morte exaltent Hugues temporairement, ce qui éloigne Hugues de la ville mentalement. Or, la relation avec Jane ne marche pas et c'est pourquoi il est prêt à retourner à son ancien habitude qui correspond à l'esprit chaste de la ville.

(28) Mais il ferait pénitence. Il redeviendrait ce qu'il fut. Déjà IL recommençait à être *pareil à la ville*. (*Bruges* p. 75)

---

<sup>123</sup> Berg, C., éd. *Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte*. Espace Nord. Bruxelles 1986, 61, 73, 88 ; Duyckaerts, F. 'Préface.' Berg, C., éd. *Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte*. Espace Nord. Bruxelles 1986, 11

<sup>124</sup> TLF 12.32 s.v. *navire*

<sup>125</sup> TLF 4.287 s.v. *battement* ; Id. 11.665 s.v. *mer*

<sup>126</sup> TLF 4.287 s.v. *battement* ; Id. 14.39 s.v. *pulsation*

<sup>127</sup> Berg 25 - 28

La *ville* est un ensemble qui consiste d'un grand nombre de choses différentes, animées et inanimées<sup>128</sup>. Nous considérons pourtant cet ensemble de la *ville*, auquel Hugues ressemble, comme une chose inanimée, et ajoutons ainsi le mot parmi les comparaisons d'une chose inanimée à une chose animée.

#### 2.2.2.4. La comparaison d'une chose animée à une chose animée

Tout comme dans les métaphores, le plus souvent, une personne est remplacée par un animal dans cette catégorie. Trois fois un trait de *Dieu* décrit celui de l'homme, et une fois les voix des sœurs du couvent ont la douceur des *anges*. À la fin du roman, Barbe considère Jane comme *envoyée du diable*, un terme classifié comme figure aussi. Dans le conte *Le Chasseur des villes*, l'auteur présente de nombreuses fois une analogie entre des femmes et des animaux, à l'aide des métaphores et des comparaisons. Cette fois, la femme est comparée à un oiseau et un sanglier :

(29) Celui qui poursuit LES JEUNES VIERGES *correspond au chasseur qui ne se plaît qu'à chasser les canards sauvages*. Celui qui s'obstine après LA PASSANTE SEVERE *correspond au chasseur de sanglier...* (*Le Rouet* p. 69)

En fait, c'est le *chasseur* aux femmes qui est comparé avec le *chasseur* aux animaux, mais indirectement les objets de la chasse, les femmes et les animaux sont comparés entre eux. Dans les deux phrases, l'homme parle de deux types de femmes : les jeunes vierges et les femmes sévères. Pour souligner la différence entre ces deux types, il les compare avec deux animaux différents. Les jeunes filles sont comme des oiseaux, des *canards sauvages*, dont le caractère typique est la capacité de voler et dont l'élément naturel est l'eau. Quand un oiseau renvoie à une personne il signifie souvent la légèreté ou la gaieté de la personne. Par contre, les femmes sévères sont assimilées ici aux *sangliers*, qui sont des animaux sauvages vivant dans une forêt. Les *sangliers* ne sont pas associés à la bonne humeur, au contraire, ils ont une signification d'irascibilité au sens figuré. Quand on juxtapose ces deux animaux sauvages on comprend que tous les deux sont difficiles à apprivoiser et qu'on les chasse pour préparer un repas.<sup>129</sup> Avant tout on comprend pourtant la différence que l'auteur voit

<sup>128</sup> TLF 16.1153 s.v. *ville*

<sup>129</sup> TLF 5.96 s.v. *canard* ; *Id.* 12.463 s.v. *oiseau* ; *Id.* 15.43 s.v. *sanglier*

entre les jeunes vierges et les femmes sévères. Non seulement l'apparence, le comportement et l'environnement sont différents mais la mentalité l'est aussi.

Les béguines<sup>130</sup> qui marchent à la proximité de l'église sont comparées avec des animaux :

(30) Seules quelques BÉGUINES peuvent logiquement circuler là, à pas frôlants, dans cette atmosphère éteinte ; car elles ont moins l'air de marcher que de glisser, et ce sont plutôt des cygnes, les sœurs des cygnes blancs des longs canaux (*Bruges* p. 61).

La comparaison est basée sur une ressemblance physique et spirituelle entre les béguines et les *cygnes*. La marche des béguines ressemble plutôt à un glissement parce que leurs pieds sont cachés sous une robe. Les têtes sont couvertes de cornettes. Dans la littérature, chez plusieurs écrivains, la blancheur du *cygne* symbolise l'éclat, la pureté, l'innocence, et la virginité<sup>131</sup>. Les choses associées à un *cygne* blanc conviennent bien à désigner les béguines, les *sœurs* du Saint-Esprit, comme Rodenbach les nomme dans *Le Règne du silence*<sup>132</sup>.

Comme déjà constaté dans l'introduction, quelques termes de parenté peuvent bien avoir le rôle du mot introducteur dans la comparaison. Ici, la *sœur* exprime nettement l'analogie, mais, en même temps la *sœur* est une figure. Selon notre ligne, le mot est un comparant, autrement dit une figure.

#### **2.2.2.5. La comparaison morale d'une chose animée à une chose inanimée**

La partie des comparants animés et moraux, renvoyant aux comparés inanimés, est minimale. En général, les figures sont des sentiments ou d'autres d'états d'âme, même des faits, par exemple le *sacrilège*, la *fantaisie*, le *mépris*, l'*amour*. Nous revenons aux moments mélancoliques de *Déménagement* :

(31) Le papier jauni a la couleur du vieux linge. Et l'ENCRE pâlie *semble* d'elle-même vouloir retourner au néant. Ah ! Les vieilles lettres ! (*Le Rouet* p. 6)

---

<sup>130</sup> En Belgique, la *béguine* est une femme qui vit en communauté religieuse sous une règle monastique mais sans former de vœux perpétuels, *TLF* 4.354, *s.v. béguine*

<sup>131</sup> *TLF* 6.653 *s.v. cygne*

En regardant les vieilles lettres le personnage principal comprend le caractère éphémère des choses. Avec des années, les couleurs forts sont devenues pâles, ce qui fait imaginer au personnage au moment d'avenir où ces couleurs seront complètement invisibles. *L'encre* est comme un être dont l'objectif n'est qu'exister sur papier pendant une période et de disparaître ensuite. *L'encre* semble *vouloir* quelque chose, ce qui rend l'expression une comparaison nouvelle<sup>133</sup>.

Dans *Bruges-la-Morte* le lecteur rencontre souvent des descriptions de la façon de Hugues d'éprouver la ville :

(32) C'est pour cela qu'il avait choisi Bruges, Bruges d'où la MER s'était retirée, comme un grand bonheur aussi (*Bruges* p. 50).

L'eau est associée notamment à la naissance, au commencement de la vie<sup>134</sup>. Ces choses pourraient déterminer Bruges, « la Venise du Nord »<sup>135</sup>, à cause de ses canaux innombrables. Pour Hugues, Bruges représente pourtant des choses relatives à la mort. Il pense qu'il est naturel que la mer a quitté Bruges<sup>136</sup>, pour la tristesse qui y règne. Hugues n'y rencontre le *bonheur* non plus, seulement des personnes calmes et mélancoliques qui menent une vie chaste et religieuse. Aux yeux de Hugues, la mer est comme le *bonheur* – ni l'une ni l'autre n'a réussi à survivre dans cette ville morte. La juxtaposition de la mer, une chose inanimée, et du *bonheur*, un sentiment caractéristique des personnes<sup>137</sup>, comporte une idée nouvelle.

### 2.3. Analyse thématique

L'analyse sémantique des métaphores et des comparaisons nous a motivés à les étudier davantage, du point de vue thématique. Nous avons discerné des thèmes différents dans le corpus et divisé le vocabulaire en 15 groupes. La division des mots dans les groupes n'est pas explicite parce que, dans notre analyse, un mot ne peut

<sup>133</sup> TLF 16.1335 s.v. *vouloir*

<sup>134</sup> TLF 7.583 s.v. *eau*

<sup>135</sup> WWW 'Bruges, la Venise' = 'Bruges, la Venise du Nord', <http://fr.sports.yahoo.com/foot/euro2000/organisation/files-3-fr.html>. Le 12 mars 2001.

<sup>136</sup> En 1134, le lien naturel de Bruges avec la mer s'inlisa à cause d'une grande marée, WWW, 'Bruges' = 'Bruges', <http://membres.tripod.fr/Belgo/Bruges.html>. Le 14 mars 2001.

<sup>137</sup> TLF 4.668 s.v. *bonheur*

appartenir qu'à un groupe même s'il pouvait être classifié sous deux ou plusieurs thèmes. Les catégories ne sont pas équivalents, car, en général, la priorité est donnée aux thèmes des animaux, de la mort, de la religion et de la nature. Par exemple l'adjectif *pieux* appartient aussi bien à la religion qu'à la vie mentale humaine, mais dans notre analyse cette figure est considérée comme un mot religieux. En revanche, les thèmes du mouvement physique animé de même que de l'état ou du phénomène physique ont toujours une position secondaire s'il y a un thème « concurrent » : *L'enterrement* renvoie et à la mort et au mouvement physique, mais le premier a la priorité. De même, les vocabulaires du voyage et de la chasse impliquent sans doute le mouvement physique, mais celui-ci n'est pas aussi important dans notre analyse. Nous présenterons les thèmes par rang de fréquence :

TABLE 3.

## Thèmes

Thèmes	<u>Bruges-la-Morte</u>			<u>Le Rouet des Brumes</u>			<u>Total</u>
	Total	Mé.	Comp.	Total	Mé.	Comp.	
Nature	70	49	21	134	73	61	204
Activité physique des animés	82	67	15	65	48	17	147
Vie mentale	57	48	9	73	68	5	130
Anatomie	43	39	4	56	51	5	99
Art	23	11	12	56	29	27	79
Communication orale	36	25	11	30	21	9	66
Religion	42	21	21	23	16	7	65
Vie de Famille	13	6	7	41	17	24	54
Animaux	10	4	6	43	24	19	53
Sens physiques	23	15	8	29	22	7	52
Mort	24	15	9	27	12	15	51
État ou phénomène physique	24	20	4	18	13	5	42
Voyage	7	1	6	23	8	15	30
Chasse	4	3	1	25	15	10	29
Autres	39	29	10	41	24	17	80
<b>Total</b>	<b>497</b>	<b>353</b>	<b>144</b>	<b>684</b>	<b>441</b>	<b>243</b>	<b>1181</b>

### 2.3.1. La nature

Le thème étendu de la nature représente 17,3 % des figures étudiées. Dans notre analyse, tout ce qu'on peut trouver dans la nature sans les artefacts de l'homme, sont inclus dans la catégorie de la nature. L'exception sont le *jardin*, le *verger*, la *vigne* et le *champ*, qui normalement ressemblent pourtant plutôt à la nature, malgré la griffe de l'homme. Aussi les produits qu'on cultive dans le jardin et sur le champ (céréales, fruits, etc.) sont classifiés comme une partie de la nature. De la même façon, termes relatifs aux métaux attestés dans le corpus renvoient en général aux produits déjà manipulés mais nous les considérons comme produits naturels, s'ils y existent sans raffinage. De tels métaux sont par exemple le *cuivre*, l'*or*, l'*argent*, le fer et la matière verrière de *marbre*. Les animaux et les hommes font partie de la nature mais ils sont traités sous des titres séparés.

Un élément typique dans le corpus est l'eau et le système fluvial. Rodenbach compare par exemple la glace (le miroir) et l'amour à l'*eau*<sup>138</sup>. La *mer*, le *puits* et le *source* renvoient notamment à une personne, et les chanoines sont pris d'un *mare* de haine<sup>139</sup>. Ce n'est pas seulement sous forme liquide qu'existe l'eau mais aussi comme brouillard et cristal.

(33) De loin, d'en bas, dans la cour, quelle mélancolie de voir, à des visages jeunes, ce bandeau de *frimas*, ce pansement de *neige* (*Le Rouet* p. 132) !

En général, la *neige* signifie le couleur blanc des cygnes dans notre corpus. Dans cette phrase prise dans le conte *Au collège*, le *frimas* et la *neige*, qui sont tous les deux des matières blanches et froides<sup>140</sup>, peuvent illustrer le couleur ou le froid. Le personnage principal se souvient comment les collégiens tombaient souvent malades et devaient rester à l'infirmerie, un lieu triste, « l'antichambre de l'Éternité ». Les garçons qui souffraient fréquemment de la migraine et du mal de dents étaient une vue affligée avec les bandeaux et pansements blancs et frais aux visages. À côté de la fraîcheur et de la blancheur des bandeaux et des pansements, le *frimas* et la *neige* nous suggèrent

<sup>138</sup> Morel 21, 47

<sup>139</sup> *Id.* 141

<sup>140</sup> *TLF* 8.1263 s.v. *frimas* ; *Id.* 12.71 s.v. *neige*



la froideur mentale avec qui les collégiens étaient traités et qu'ils éprouvaient à l'infirmerie.

En plus, l'eau se rencontre souvent dans les phénomènes naturels. Par exemple les cheveux *inondent* les épaules<sup>141</sup>, les lettres sont une *marée*<sup>142</sup>, un logis *s'évapore*<sup>143</sup>, et les sonneries sont une *pluie* de fer et de cendres<sup>144</sup>. D'autres phénomènes naturels sont les saisons (le *printemps*), les heures (la *nuit*) et les conditions liées à la météorologie, comme l'*embellie* et la *gelée*, aussi bien que le produit de l'orage :

(34) Chenue se dit qu'il suffirait, après avoir pratiqué une imperceptible communication avec les voisins pour introduire les bruits divers de chez eux dans son appareil d'établir s'anéantiraient dans l'espace comme la **foudre** dans l'eau d'un puits... (*Le Rouet* p. 106)

Chenue d'*Un Inventeur* souffre tellement des voix des voisins qu'il commence à inventer un appareil qui éliminerait les bruits. Il compare les voix aux *foudres*, puissantes décharges d'électricité naturelles, qui peuvent causer des dommages, même tuer<sup>145</sup>. La comparaison à la *foudre* illustre bien l'effet des bruits sur Chenue.

Dans le corpus sont attestés aussi des phénomènes associés aux corps célestes, comme le *halo* et le *clair de lune*. Des astres, comme le *soleil* et le *satellite*, renvoient en général aux personnes, mais par exemple une arme est comparée avec la *lune* dans *Bruges-la-Morte* :

(35) Et l'arc, d'où la mort vient, lui-même leur paraît doux comme le **croissant de la lune** (*Bruges* p. 80) !

Au sanctuaire d'art Hugues admire un des tableaux où est décrit la tuerie des onze mille Vierges<sup>146</sup>. Malgré le sang et les soldats ennemis, les Vierges ont l'air heureux et

---

<sup>141</sup> Berg 43

<sup>142</sup> Morel 5

<sup>143</sup> *Id.* 123

<sup>144</sup> *Id.* 129

<sup>145</sup> TLF 8.1136 s.v. *foudre*

<sup>146</sup> Selon la légende des 11 000 Vierges, à la fin du III<sup>e</sup> et au début du IV<sup>e</sup> siècle vécut une jeune fille nommée Ursule, fille du roi breton. Elle voulait demeurer vierge et s'enfuit à son prétendant, prince païen, avec dix autres vierges. Elles rendirent en pèlerinage à Rome. Au retour vers Cologne les 11 vierges souffrirent le martyre par les Huns, parce qu'elles refusaient de trahir leur foi, *WWW*, Berghen = Vanden Berghen, C. éd. 'Sainte Ursule et les Onze Mille Vierges', <http://www.kyberco.com/Rotasolis/ursule.htm>. Le 14 mars 2001.

tout tranquille ; devant la mort elles sont certaines de bientôt arriver à la joie céleste. Grâce à cette certitude, même l'arc du soldat se transforme en quelque chose d'agréable, en *croissant de la lune*, aux yeux des Vierges. La comparaison est frappante parce que la forme en demi-cercle de l'arc ressemble à un *croissant de la lune*<sup>147</sup>.

Des mots liés à la topographie se rencontrent également. Par exemple l'amour et la mort sont les deux *versants d'une montagne* dans un conte<sup>148</sup>, tandis que dans *Un soir le gouffre* désigne la ruine d'une personne<sup>149</sup>. Dans le roman, le temps coule en *pente*, sur un *lit sans pierres*<sup>150</sup>. À la fin du roman, l'*archipel* renvoie aux personnes :

(36) Les congréganistes défilèrent, portant des pedestaux avec des statues, des Sacré-Cœur ; tenant des bannières d'or endurci, comme des vitraux ; puis les groupes candides, le verger des robes blanches, l'*archipel* des mousselines où l'encens déferlait à petites vagues bleues – concile de vierges-enfants autour d'un Agneau pascal, blanc comme // elles et fait de neige frisée (*Bruges* pp. 100 – 101).

Les personnes dans la procession du Saint-Sang portent des robes blanches en mousseline. Quand Hugues regarde, depuis son habitation, le défilé des groupes dans la rue, il lui semble aussi bien un verger des robes qu'un ensemble irrégulier d'îles, soit un *archipel*<sup>151</sup>.

Sous le thème de la nature, la flore est la sous-catégorie la plus usitée. En plus de la *rose*, qui se rencontre huit fois, d'autres fleurs sont notamment l'*azalée*, le *lierre* et le *lis*. Le *blé* et le *chanvre* représentent des plantes cultivées<sup>152</sup> et désignent, comme les fleurs, une personne dans notre corpus. Des cinq fruits nommés, quatre, le *citron*, le *grappe*, l'*abricot* et le *gourde*, renvoient aux seins d'une femme et sont attestés dans les contes. Quant au bois, on rencontre par exemple l'*acajou* et le *taillis*.

(37) Quelque chose avait bougé dans le *taillis* du mystère (*Le Rouet* p. 174).

---

<sup>147</sup> TLF 3.403 s.v. *arc* ; *Id.* 6.530 s.v. *croissant*

<sup>148</sup> Morel 18

<sup>149</sup> *Id.* 74

<sup>150</sup> Berg 42

<sup>151</sup> TLF 3.434 s.v. *archipel*

<sup>152</sup> TLF 4.577 s.v. *blé* ; *Id.* 5.517 s.v. *chanvre*

La phrase est prise dans *L'Idéal* et présente la phase où l'observateur d'une femme aux cheveux extraordinaires commence à découvrir qu'elle essaie de vendre ses cheveux chez un coiffeur. Le *taillis*, qui est un petit bois composé d'arbres différents, souvent négligé et difficile à marcher<sup>153</sup>, décrit ici la confusion de l'observateur. Il a eu des difficultés de marcher dans le *taillis*, c'est à dire de trouver la logique dans la conduite de la femme. Maintenant il commence à entrevoir que la femme est si pauvre qu'elle essaie de gagner son pain avec ses cheveux.

Le corpus contient de nombreuses métaphores et comparaisons qui renvoient aux matériaux du sol, par exemple aux minerais. En général, ils font référence à la couleur de l'élément : le *cuivre* désigne la couleur des cheveux roux et des feuilles automnales, aussi bien que l'*ambre* désigne la chevelure blonde<sup>154</sup>. L'*argent* et le *bronze* décrivent pourtant le voix de Jane dans le roman<sup>155</sup> et le *fer* décrit les sonneries<sup>156</sup>. Des quolibets dirigés à l'éleveur des cygnes sont comme des *pierres*<sup>157</sup>. D'autres matériaux du sol sont par exemple l'*argile* et le *poussière*, qu'on se rencontre dans *poussière de sons* et dans *poussière d'éternité*<sup>158</sup>. Hugues cherche constamment quelque chose de familier dans sa maîtresse.

(38) Quand il prenait dans ses mains la tête de Jane, l'approchait de lui, c'était pour regarder ses yeux, pour y chercher quelque chose qu'il avait vu dans d'autres : une nuance, un reflet, des perles, une flore dont la racine est dans l'âme – et qui y flottaient aussi peut-être (*Bruges* p. 43).

Ce n'est pas Jane elle-même dont Hugues essaie de faire la connaissance, mais il veut avec désespoir reconnaître des traits de son ancienne femme dans sa maîtresse, et ici, dans ses yeux. Tout trait familier est un soulagement à Hugues, un moyen de tenir à la défunte. Les nuances et les reflets identifiés sont des *perles*. Une *perle*, qui est une petite concrétion sphérique formée dans la coquille d'un mollusque, est recherchée pour la fabrication des bijoux, et ainsi d'une grande valeur. Au sens figuré, un *perle* signifie quelque chose fort apprécié.<sup>159</sup> Dans notre exemple, Hugues cherche les

---

<sup>153</sup> TLF 15.1324 s.v. *taillis*

<sup>154</sup> Morel 86, 113

<sup>155</sup> Berg 36

<sup>156</sup> Morel 129

<sup>157</sup> *Id.* 35

<sup>158</sup> Berg 20, 51

<sup>159</sup> TLF 13.104 s.v. *perle*

*perles* dans les yeux de Jane, comme un vrai chercheur des *perles* essaye de les trouver dans la mer.

### 2.3.2. L'activité physique des animés

Les termes relatives à l'action physique d'un être animé forment une catégorie importante dans notre analyse. Le plus souvent, il s'agit d'une action qui désigne une personne. L'action physique comprend ici le vocabulaire qui décrit l'activité concrète et en général appropriée, telles que le travail, le sport et le jeu – tout ce qui implique un mouvement physique et qui est clairement lié à ces sujets. Ceci veut dire qu'aussi les simples activités comme *prendre*, *aller*, *venir* et *passer* sont incluses dans ce groupe. La majorité des mots sont des verbes mais aussi de nombreux substantifs sont repérés.

La catégorie est très variée. Une partie des verbes contiennent l'idée du mouvement à pied, d'une place vers une autre : la vie *descend*, le brouillard *entre*, le mensonge *échappe*, la destinée *marche*.

(39) Il lui semblait que sa destinée, comme Jésus, *marchait* sur la mer, au loin... (*Le Rouet* p. 159)

Thérèse de *L'Amour des yeux*, en regardant les navires, commence à rêver des aventures sur la mer et dans des pays lointains. La réalisation de la rêve lui semble difficile, mais elle pense que c'est quand même possible, tout comme Jésus a réalisé l'impossible : la marche sur la mer<sup>160</sup>. Le sujet est une chose inanimée abstraite, la destinée, qui ne peut pas normalement avoir *marcher* comme verbe<sup>161</sup>.

D'autres verbes n'évoquent pas nécessairement le mouvement à pied mais plutôt à la main : *rejoindre*, *nouer*, *déployer*, *accueillir*.

---

<sup>160</sup> Bible = *La Sainte Bible* qui comprend l'Ancien et le Nouveau Testament traduits sur les textes originaux hébreu et grec par L. Segond. Berne 1910 (1974), Mc 6:49

<sup>161</sup> TLF 11.376 s.v. *marcher*

(40) On s'amusa d'autant plus de l'aventure qu'on avait connu son long désespoir, ses regrets sans éclaircie, toutes ses pensées uniquement **cueillies** et **nouées** en bouquet pour une tombe (*Bruges* p. 45).

Quand la liaison de Hugues avec la danseuse est découverte, les citadins commencent à en bavarder et à répandre des cancans malveillants. Parler de Hugues devient un passe-temps pour les habitants de la ville. Ils connaissent sa dévotion pour la femme décédée. La dévotion avait été comme constamment *cueillir* et *nouer* des fleurs pour la tombe de la défunte. En réalité, les « fleurs » *cueillies* et *nouées* étaient des pensées du regret. Dans l'usage habituel, l'objet des verbes *cueillir* et *nouer* ne peut être qu'une chose concrète. Aussi, *nouer* une chose abstraite, par exemple une relation, est possible, mais pas comparable à l'expression *nouer les pensées*.<sup>162</sup>

La plupart des images a une connotation relative au travail : *enfouir*, *dévider*, *balayer*, *faufiler*, *semmer*. Quelquefois, l'action se dirige vers une autre personne (*sauver* quelqu'un) ou au sujet de la phrase (*s'habiller*). Des substantifs parmi les termes du travail sont par exemple le *salaire*, la *grève* et le *servage* - l'auteur nomme la relation entre la femme et l'homme comme un *servage*. Dans un conte, les sons comblent le silence comme des *pelletées* comblent la fosse.<sup>163</sup>

Quelques mots suggèrent le travail de bureau, par exemple le verbe *décalquer*. Les substantifs comme le *filigrane* et le *scellé* peuvent être considérés comme des figures du travail de bureau. Parmi les mots renvoyant au jeu il y a notamment des jouets. Par exemple des chanteuses sont comparées aux *poupées de bois*, dans le roman. Le vocabulaire relative au sport est petit. Dans *Un soir*, le « hobby » du Poète de choquer des gens est nommé un *sport mental*.

### 2.3.3. La vie mentale

Les sentiments, l'attitude, l'état psychique et l'action ou réaction mentale jouent un rôle considérable parmi les métaphores et les comparaisons. De même, les choses abstraites relatives à l'esprit humain (ex. l'*âme*) et les qualités morales des

<sup>162</sup> TLF 6.575 s.v. *cueillir* ; Id. 10.564 s.v. *nouer*

<sup>163</sup> Morel 28, 135

personnes, (ex. la *pudeur*) sont classifiées sous ce même thème. La *mélancolie*, la *honte*, la *docilité*, la *tristesse* et la *hostilité* sont quelques exemples des sentiments rencontrés. Le sentiment de la *pitié* se rencontre à maintes reprises. Dans trois figures la mort sent la *pitié*. Le plus souvent, il s'agit des sentiments pénibles, mais aussi des sentiments de plaisir, comme l'*amour* et le *bonheur*, sont attestés. Même les sentiments de bonheur extrême se rencontrent dans le corpus, par exemple l'*ivresse* et l'*extase*. Quelquefois, un sentiment est exprimé par un verbe : Madame Cantin de *Hors saison* éprouve un autre épanouissement à l'âge de quarante ans. Elle se sent jeune et heureuse, même son jardin s'épanouit, comme s'il se réjouissait avec elle : « Le jardin *s'exaltait* (*Le Rouet* p. 85). » Aux yeux de Mme Cantin, la floraison du jardin est comparable à sa propre l'exaltation.<sup>164</sup>

Au contraire des autres béguines, sœur Monique de *Buis bénit* refuse de couper des buis de son jardinet pour la messe du dimanche des Rameaux, même si c'est la Grande-Dame du couvent qui en a donné l'ordre. À la messe, le sentiment de la culpabilité gagne sœur Monique.

(41) La branche de buis bénit qu'elle avait reçue de l'officiant, durant la procession de la grand'messe, lui tourmentait la main maintenant, comme un *remords* (*Le Rouet* p. 125).

Sœur Monique a des difficultés de tenir la branche dans sa main, car la branche est un rappel de son désobéissance qu'elle considère maintenant comme un péché grave. De la même manière que la branche tourmente la main de la sœur, un *remords* – ‘un tourment moral causé par la conscience d'avoir mal agi’<sup>165</sup> – torture l'esprit d'une personne.

Parmi les images de l'action mentale sont repérées notamment les verbes *reconnaître*, *décider*, *penser*, *accepter*, *choisir*, *oublier* et *hésiter*. Dans *L'Idéal*, Montaldo essaie de deviner le mystère d'une femme. Rodenbach écrit : « Son diagnostic *hésitait* (*Le Rouet* p. 172). » ce qui veut dire que Montaldo n'est pas certain pourquoi la femme aux cheveux extraordinaires va dans un magasin.

<sup>164</sup> TLF 8.376 s.v. *exalter*

<sup>165</sup> TLF 14.765 s.v. *remords*

*Vouloir, avoir honte, savoir et avoir peur* désignent une action plus passive, ou plutôt l'état mental, de même que la *conscience*, l'*habitude* et l'*unanimité*. Aux oreilles de Barbe, les sonneries de paroisse sont *unanimes*<sup>166</sup>, ce qui signifie que les cloches semblent sonner harmonieusement. Sous ce thème de la vie mentale sont aussi des qualités psychiques des personnes comme la *pudeur*, la *lascivité* et la *curiosité*.

Une petite partie des mots font penser à une personne qui est mentalement plus ou moins absente. De tels mots renvoient au songe du sommeil, à l'ébriété, à la rêverie et à l'inconscience. Dans *Un Inventeur*, le personnage principal, en regardant les ombres, pense qu'ils trébuchent comme dans l'*ivresse*<sup>167</sup>. Le couple amoureux du conte *La Ville* s'est enfui dans la ville de Bruges. Le couple éprouve l'ambiance de la ville comme lourde et soporifique ; même l'eau des canaux semble perdue dans ses pensées : « Ils allaient, au long des quais où *songe* une eau inanimée (*Le Rouet* p. 44). » Même les produits qui causent un état irréel sont classifiés ici.

(42) Elle avait voulu le baiser comme un *narcotique*, de la *morphine* ou de l'*opium*, un *philtre* immanquable... (*Le Rouet* p. 18)

Dans *L'Amour et la Mort*, de Hornes décrit les moments d'exaltation qu'il avait éprouvés jadis avec la sœur de sa maîtresse : la sœur est triste à cause de la mort de sa tante et cherche la consolation dans les bras de de Hornes. Elle essaie d'éviter la douleur dans l'intimité avec un homme ; les baisers la mèneraient à un état d'âme plus léger et plus facile. Ici, les baisers correspondent au *narcotique*, à la *morphine*, à l'*opium* – les produits qui aident les toxicomanes à fuir la réalité<sup>168</sup>. Le *philtre* est un inspireur de l'amour, mais nous suggère plutôt la magie, parce qu'il s'agit d'un breuvage auquel on attribue des vertus magiques<sup>169</sup>.

#### 2.3.4. L'anatomie

Tout ce qui concerne l'anatomie, les fonctions vitales et l'état physique d'une personne ou d'un animal est classifié sous un seul thème. Ici sont regroupés aussi les

---

<sup>166</sup> Berg 59

<sup>167</sup> Morel 104

<sup>168</sup> TLF 11.1087 s.v. *morphine* ; *Id.* 11.1319 s.v. *narcotique* ; *Id.* 12.548 s.v. *opium*

<sup>169</sup> TLF 13.260 s.v. *philtre*

rare mots des médicaments. Une sous-catégorie est constituée du vocabulaire lié aux parties du corps. Les *yeux*, le *cœur* et surtout le *visage* se répètent aussi bien dans le roman que dans les contes. Une chose concrète et inanimée est acceptée dans cette catégorie également : dans *Un Inventeur* une foudre semble traverser Chenue et il se voit comme une *planche d'anatomie*<sup>170</sup>. Les références au sang et à une personne blessée sont nombreuses, ce qui se manifeste par l'abondance de termes comme *saigner*, la *plaie*, la *blessure* et avant tout le *sang*. Aussi les mots relatifs à l'affection sont identifiés, par exemple les miroirs sont *malades* et la musique est *asthmatique* :

(43) Même un accordéon dans les rues, avec son petit concert *asthmatique* et acidulé, lui tirait des larmes (*Bruges* p. 36).

Depuis la mort de sa femme Hugues a peur de la musique. Il la ressent comme menaçante et ne peut plus jouir de la musique légère dans la rue. L'adjectif *asthmatique* décrit notamment le serrement et la difficulté de respirer, accompagnée d'un bruit sifflant. Le *TLF* présente la figure d'un piano asthmatique, mais comme il s'agit d'un exemple du XX<sup>e</sup> siècle et que l'instrument est l'accordéon dans notre phrase, la métaphore est nouvelle.<sup>171</sup> Aux oreilles de Hugues, la musique de l'accordéon siffle comme une personne asthmatique et c'est probablement lui-même qui commence à respirer avec difficulté en écoutant la musique.

Les *larmes* se rencontrent sept fois dans le corpus. Elles renvoient aux choses différentes, comme à une bague, au carillon, au passé et aux gouttes d'eau. Les associations aux *larmes* sont suggérées aussi bien par le verbe *pleurer* qui est une métaphore dans cinq images et renvoie au temps et au chagrin. En revanche, des verbes comme *sourire* et *rire*, qui expriment en général des sentiments du plaisir, sont aussi attestés. Un autre verbe désignant l'état physique d'une personne est par exemple *dormir*.

(44) Trousseau de mariage retrouvé durant le veuvage et qui dort dans ses plis (*Le Rouet* p. 6) !

---

<sup>170</sup> Morel 102

<sup>171</sup> *TLF* 3.751 s.v. *asthmatique* ; *Id.* 3.751 s.v. *asthme*



En déménageant le personnage principal trouve des choses différentes, entre autres un trousseau de mariage. Le verbe *dormir* décrit l'état de sommeil, le silence et l'immobilité<sup>172</sup>, tandis qu'ici le rôle du verbe est d'exprimer que le trousseau a été oublié dans un tiroir ; il n'a pas été utilisé, même pas touché depuis des années.

Les verbes *vivre*, *survivre* et *vivoter* décrivent tous les trois l'état physique de vivre, mais ils ont des distinguos. Pendant ses promenades nocturnes, Hugues pense que les réverbères *vivotent*.

(45) Dans les rues vides où de loin en loin un réverbère *vivote* (...) (*Bruges* p. 78).

*Vivoter* signifie 'vivre petitement, avec peine, faute de santé'. Le *TLF* donne l'exemple d'un sens figuré, où un feu *vivote*, qui ne correspond pourtant pas suffisamment à notre cas d'un réverbère *vivotant*.<sup>173</sup> L'activité du réverbère s'est ralentie et n'éclaire plus que faiblement la rue.

Nous pensons que la nudité décrit aussi l'état physique d'une personne. La *nudité* se rencontre parfois parmi les métaphores, soit comme adjectif soit comme substantif.

### 2.3.5. L'art

Le nombre du vocabulaire relatif aux arts différents est assez élevé. La littérature se manifeste par exemple par un *roman* qui désigne la vie d'une femme<sup>174</sup> et par des  *récits* qui sont comme des yeux. Thérèse de *L'Amour des yeux* analyse son amour envers le matelot.

(46) Elle n'aima même, en réalité, que ses yeux. Ils étaient pareils aux  *récits* où son enfance s'exalta. (*Le Rouet* p. 160)

Selon le *TLF*, le  *récit* est une présentation orale ou écrite d'événements réels ou imaginaires. Dans la littérature, le  *récit* est une œuvre littéraire narrant des faits vrais

<sup>172</sup> *TLF* 7.436 s.v. *dormir*

<sup>173</sup> *TLF* 16.1225 s.v. *vivoter*

<sup>174</sup> Morel 29

ou imaginaires.<sup>175</sup> La métaphore de la phrase nous donne l'impression que les yeux de l'homme évoquent l'enfance chez Thérèse, que dans les *récits* romantiques de son enfance le héros avait des yeux parils.

Le vocabulaire sculptural est rare, mais par exemple une métaphore où l'amour *sculpte* les couples amoureux, et quelques comparaisons juxtaposant une personne et une *statue*, sont attestées<sup>176</sup>. En ce qui concerne la peinture, on rencontre une métaphore où des arbres *dessinent* et une autre où les talus des fortifications *ébauchent*<sup>177</sup>. Quelques images sont prises dans le domaine de la musique : des chevelures sont comme des *trompettes* et la flamme *chante* aux oreilles de Hugues<sup>178</sup>. Deux bâtiments entiers, le *musée* et la *tour*, représentent l'architecture, une expression de l'art. La *musée* se rencontre trois fois et désigne une ville ou un cimetière.

Un groupe est constitué principalement par des mots qui font référence au travail manuel et décoratif que les femmes font à la maison depuis des siècles : la pluie *tisse* et les splendeurs d'octobre ressemblent aux *tapisseries*<sup>179</sup>. La *dentelle*, un produit typique de Bruges<sup>180</sup>, se rencontre deux fois. Une comparaison présente une analogie entre les jolis jardins des béguines et leurs *dentelles*<sup>181</sup>. Nous avons classifié aussi l'étoffe et les vêtements sous la catégorie de l'art, si on peut les considérer comme un produit artistique. Le bébé d'Ursule dans *l'Inconnu* est comparé à un *paquet de chiffons*<sup>182</sup>, soit de haillons, qui ne suggère pas l'art. Dans *Bruges-la-Morte*, Barbe pense que les tourelles sont comme des *robes argentines*<sup>183</sup>, et l'eau agitée du canal fait penser à un tissu à Hugues :

(47) Or les cygnes, si calmes et blancs d'ordinaire, s'effarèrent, erailant la moire du canal, impressionnables, fiévreux (...) (*Bruges* p. 88).

---

<sup>175</sup> TLF 14.509 s.v. *récit*

<sup>176</sup> Morel 28, 113, 147, 156

<sup>177</sup> *Id.* 27

<sup>178</sup> Berg 32 ; Morel 156

<sup>179</sup> Berg 23 ; Morel 113

<sup>180</sup> La production de la dentelle est significative à Bruges, « capitale belge de la dentelle ». La dentelle y fabriquée est connue sous le nom de *bruges*, TLF 4.1017 s.v. *bruges* ; WWW, 'Bruges, la Venise'

<sup>181</sup> Morel 122

<sup>182</sup> *Id.* 80

<sup>183</sup> Berg 94

La *moire* est une étoffe qui a reçu un apprêt et où semblent onduler les zébrures mates et brillantes<sup>184</sup>. L'impression de la *moire*, l'alternance d'ondulations pareilles, est créée par des vagues sur l'eau tumultueuse à la lumière nocturne des réverbères.

Nous classifions les images liées à la décoration de la peau comme une partie de l'art. En général, il s'agit du maquillage. Le verbe *farder* est attesté comme métaphore plusieurs fois, et, dans un conte, des parterres sont *maquillées* d'automne<sup>185</sup>. Le *tatouage* est identifié trois fois dans des contextes différents. Dans l'un, les débris d'une cloche semblent le *tatouage de l'Enfer*<sup>186</sup>.

Le reste des mots de ce thème sont divers. Le *vitrail*, qui est une composition historiée et faite de morceaux de verre, typique dans des églises et cathédrales<sup>187</sup>, renvoie à la dentelle crochetée par les béguines dans *Buis bénit*<sup>188</sup>. La gorge montant et descendant d'une femme fait penser à un *jet d'eau* à Dronsant d'*Une passante*<sup>189</sup>. Dans *Couples du Soir*, l'observateur se dit, en regardant les amoureux :

(48) Moi, je les regarde, je les accompagne, je les épie, je les envie, je les achève, je les reconstitue, comme des énigmes, les mosaïques rapportées d'un même tombeau (*Le Rouet* p. 29).

L'observateur est fasciné par les couples dans la rue. Il les analyse en essayant de déterminer leurs caractères. Il a appris à discerner les personnes sincèrement amoureux des simulateurs sur la base des gestes et des expressions. En plus d'analyser le caractère, l'observateur imagine leurs paroles et leurs histoires. Ce passe-temps de créer des histoires à l'aide des suggestions minimales est comme assembler de petits cubes pour former une *mosaïque*. La métaphore est expressive dans ce contexte, car la *mosaïque* signifie un assemblage des fragments multicolores de divers matériaux (pierre, émail, verre, etc.) formant un motif décoratif<sup>190</sup>.

---

<sup>184</sup> TLF 11.959 s.v. *moire*

<sup>185</sup> Morel 168

<sup>186</sup> *Id.* 60

<sup>187</sup> TLF 16.1215 s.v. *vitrail*

<sup>188</sup> Morel 122

<sup>189</sup> *Id.* 114

<sup>190</sup> TLF 11.1105 s.v. *mosaïque*

Le corpus présente une comparaison à la bijouterie, attestée dans *L'Idole*. Tout le monde admire la belle madame Desgenêt que Rodenbach compare avec un bijou.

(49) Tout y était sublime, par le dessin et la couleur : des oreilles aux complications de coquillages ; un nez droit, comme au profil des *camées*, mais qui vivait d'une vie pathétique, révélée par une palpitation des ses deux ailes, d'accord, eût-on dit, avec la palpitation des seins (*Le Rouet* p. 154).

Le *camée* est une pierre fine qu'on sculpte déjà depuis l'antiquité. L'idée est de sculpter la pierre en relief pour mettre en valeur ses couches diversement colorées. Souvent, le motif du bijou est un profil féminin.<sup>191</sup> La courbe du nez de madame Desgenêt fait penser à ce bijou apprécié au narrateur et au profile raffiné du *camée*.

### 2.3.6. La communication orale

Le critère de formation de cette catégorie est la communication entre personnes. Il s'agit de transmettre un message, s'exprimer, exercer une action sur une autre personne verbalement. Si l'idée d'une figure est qu'une personne dit quelque chose soit à soi-même soit à une autre personne, nous classifions la figure sous le thème de la communication. La catégorie constitue presque exclusivement des verbes et des verbes nominalisés, par exemple l'*ordonnance*, la *plainte* et la *parole*.

La vieille servante de Hugues, en entrant dans le Béguinage, entend l'eau murmurer comme une voix humaine :

(50) Déjà, ici, le silence d'une église ; même le bruit des minces sources du dehors, dégoulinées dans le lac, arrivant comme une *rumeur* de bouches qui prient (...) (*Bruges* p. 60).

La *rumeur* signifie d'un bruit venant de personnes qui parlent ou crient, mais la *rumeur* peut décrire aussi un bruit de la nature, par exemple de l'eau<sup>192</sup>. Ainsi, sans la continuation *de bouches qui prient*, nous ne pourrions pas inclure la rumeur parmi les comparaisons. Dans la pharse, il s'agit d'une prière, aussi une communication humaine et orale, même si les paroles sont dirigées principalement vers Dieu.

---

<sup>191</sup> TLF 5.71 s.v. *camée*

<sup>192</sup> TLF 14.1356 s.v. *rumeur*

Parfois, il s'agit d'un conflit, par exemple avec les verbes *opposer* et *débattre*. Les verbes comme *dire*, *parler* et *communiquer*, expriment une communication neutrale ne révélant pas par exemple l'attitude, l'intention ou l'état d'âme du locuteur. L'idée du dédain se répète dans quelques figures. Quand Hugues commence à comprendre le caractère mensonger de sa relation amoureuse, il cherche la consolation de la ville, mais n'y trouve que de la joie maligne.

(51) Il y levait les yeux instinctivement comme pour y chercher un refuge ; mais les tours **prenaient en dérision** son misérable amour. Elles semblaient **dire** : « Regardez-nous ! Nous ne sommes que de la Foi ! (...) » (*Bruges* p. 74)

La *dérision* fait référence à la moquerie, à une parole moqueuse<sup>193</sup>. Aux yeux de Hugues, les tours sont pleines de morgue et essaient de témoigner leur propre vertu : elles s'érigent inébranlablement vers le ciel, n'ayant pas succombé devant la tentation du démon, ce qu'Hugues a échoué à faire. Dans un conte, les chanoines ne réussissent pas à plier le cadavre de l'Évêque vers une position horizontale pour le mettre dans un cercueil. Le défunt, qui leur avait causé un choc en gaspillant les fonds de l'église, énerve toujours les chanoines : « Il semblait les *narguer*, les *défier* encore... (*Le Rouet* p. 143). » L'Évêque est comme toujours en vie, suivant ses propres règles et refusant de faire ce qui est convenable. Son attitude moqueuse et rebelle semble se manifester même après la mort. En plus de *défier*, *menacer* est un autre verbe signifiant de défi, rencontré ailleurs dans notre corpus.

Une partie des mots de cette catégorie désignent le conseil, l'ordre, la escroquerie ou l'influence, autrement dit la tentative de faire faire quelque chose à quelqu'un. Un mirage *leurre* la femme dans *Les Grâces d'état*, tandis que l'ami des miroirs pense que les miroirs *mentent*<sup>194</sup>. Dans *Bruges-la-Morte*, la ville *impose*, *dissuade* et *commande*. En outre, les cloches et les pierres *persuadent*<sup>195</sup>, autrement dit essaient de convaincre par une argumentation logique<sup>196</sup>, ce qui est une manière de communication.

(52) Il avait entendu la lente **persuasion** des pierres ; il avait vraiment surpris *l'ordre des choses* de ne pas survivre à la mort d'alentour (*Bruges* p. 27).

<sup>193</sup> TLF 6.1208 s.v. *dérision* ; Id. 11.1058 s.v. *moquerie*

<sup>194</sup> Morel 23, 149

<sup>195</sup> Berg 77, 82

<sup>196</sup> TLF 13.250 s.v. *persuader* ; Id. 13.251 s.v. *persuasion*

Après la mort de sa femme, Hugues a envie de finir sa vie. Dans l'atmosphère mélancolique de la ville, il voit des signes, comme un conseil des murs et la persuasion des pierres, qui le poussent à se suicider. C'est sa religiosité qui l'empêche de réaliser son désir.

Dans ce groupe, quelques verbes renvoient au mécontentement. Dans le roman, le regard des portraits *reproche*, les cloches *gourmandent*, et à plusieurs reprises une *plainte* humaine est unie avec une chose inerte, par exemple avec des peupliers<sup>197</sup>. Le vent s'éleva, l'agitation tourmente les cygnes dans le canal et « Les peupliers du bord se plainquirent (*Bruges* p. 88). » Le verbe renvoie au bruissement des feuilles causé par le vent. Les peupliers sont comme des personnes qui se plaignent pour la calme et l'harmonie rompue.

### 2.3.7. La religion

Aussi bien dans le roman que dans les contes Rodenbach utilise assez souvent des métaphores et des comparaisons liées à la religion. Presque uniquement, ce sont des termes qu'on rencontre dans le christianisme. Les mots réfèrent à des réalités de la vie religieuse : il y a des bâtiments (la *cathédrale*), des instruments (la *patène*), des faits (le *crucifiement*), des êtres spirituels (*Dieu*), des objets (la *relique*), des places (*Ciel de Golgotha*), des miracles (*ressusciter*) et des vêtements (le *froc*). L'abondance des mots bibliques n'est pas étonnant, vu que les événements se passent dans un milieu religieux dans *Bruges-la-Morte* et dans sept contes. En plus, la conduite de Hugues envers le souvenir de sa femme ressemble au culte qu'exercent les béguines dans le couvent de la ville.

L'*ange*, être spirituel essentiel dans la *Bible*<sup>198</sup> se rencontre deux fois dans notre corpus. Dans le conte *Les Grâces d'état* la veuve aimerait consacrer son temps à l'organisation et à la publication des écrits de son mari, qui s'était suicidé, mais...

---

<sup>197</sup> Berg 47, 54, 82, 84, 88

<sup>198</sup> *Bible*, Ge. 16:7, Ex. 23:20, Ex. 14:19, Jg. 13:9, Os. 12:5, Lu. 1:11, Lu. 2:9, 2 Co. 11:14, Ac. 5:19, Ac. 12:7

(53) Elle était trop jeune pour demeurer l'ange des ruines, trop belle et riche pour ne pas susciter des convoitises... (*Le Rouet* p. 147).

La veuve voudrait rester fidèle à la mémoire de son mari en veillant sur son héritage comme un *ange* gardien. Les *anges* ont en général une mission à exécuter<sup>199</sup> ; la tâche de la veuve serait de rendre son mari célèbre, au moyen des manuscrits. La tâche n'attire pourtant pas suffisamment la femme, car elle pense que l'écriture du mari n'est pas d'une grande valeur. Et, avant tout, elle est encore trop jeune et a trop de soif de vivre, pour vivre avec les « ruines », c'est à dire avec les manuscrits.

Une référence aux événements liés à la crucifixion du Christ est attestée plusieurs fois dans tous les deux corpus. Le Christ fut torturé notamment par une *couronne d'épines*<sup>200</sup>, fait qui s'utilise dans une des comparaisons du roman. Barbe, la pieuse servante fidèle de Hugues, vient d'apprendre que son maître a une relation indécente et elle se dépêche à écouter les conseils de son confesseur.

(54) Le prêtre à qui elle raconta tout ce qu'elle venait d'apprendre et qui connaissait depuis des années cette nature simple, droite, vite bourrelée de scrupules grâce auxquels sa pauvre âme obscure apparaissait vraiment comme couronnée d'épines, chercha à la tranquilliser, lui fit promettre de ne rien brusquer (...) (*Bruges* p. 66).

L'information mène la servante à un conflit avec elle-même : d'un côté elle est attachée à son maître et voudrait continuer à travailler pour lui, pour des raisons économiques aussi. De l'autre côté, elle ne peut pas offenser Dieu et ainsi risquer d'arriver à la perte. Son supplice mental fait penser au prêtre à la douleur physique du Christ ; les pensées tourmentent Barbe comme des *épines*.

De nombreuses choses inertes de la ville semblent vivre : des cloches sèment des poussières de sons, des pierres persuadent, la cathédrale rit et nargue,<sup>201</sup> et les tours ont des vêtements comme des personnes :

(55) Les hautes tours dans leurs frocs de pierre partout allongent leur ombre (*Bruges* p. 45).

---

<sup>199</sup> TLF 3.1 s.v. *ange*

<sup>200</sup> Bible, Jn. 19:2

<sup>201</sup> Berg 27, 45

Un *froc* est le vêtement monastique qui couvre les moines de la tête aux pieds<sup>202</sup>. Les tours sont comme de grands moines, entièrement couverts de capes noires. Dans l'ambiance religieuse de la ville, il est logique que le choix du vêtement soit quelque chose que portent des religieux. Par des images de ce genre, le catholicisme est présent partout dans le roman.

Le Malin, l'être biblique qui tente les hommes et les entraîne au mal<sup>203</sup>, est identifié trois fois, sous les noms de *démon*, de *diable*, et de *tentateur*. Dans *Buis bénit*, une des sœurs du couvent brave l'ordre de la sacristine refusant de céder ses branches du buis le dimanche des Rameaux, pour garder la beauté de son jardinet. Plus tard, elle regrette profondément sa désobéissance.

(56) Même son cher jardinet ne la consola pas. Elle le regardait avec horreur, comme son *tentateur*, la cause et l'occasion de sa chute. (*Le Rouet* p. 126)

La sœur pense que, pour perdre son âme, le démon l'avait attirée au péché en s'habillant de fleurs ; il avait pris la forme d'un buis. La sœur ne peut plus jouir de son jardinet intact où elle ne voit plus que son *tentateur*.

### 2.3.8. La vie de famille

Cette catégorie couvre tout ce qui concerne la vie de famille, c'est à dire les personnes et les choses inanimées, concrètes ou abstraites : les membres de famille, les relatives, même les voisins, les fêtes de famille, la maison et les choses qu'on trouve à l'intérieur de la maison et à son voisinage immédiat. Le vocabulaire désignant les membres de famille est divers. Le *frère* signifie dans le roman l'analogie que Hugues veut établir entre lui-même et la ville de Bruges.

(57) Il se retrouvait le frère en silence et en mélancolie de cette Bruges douloureuse, *soror dolorosa* (*Bruges* p. 75).

---

<sup>202</sup> TLF 8.1280 s.v. *froc*

<sup>203</sup> TLF 16.87 s.v. *tentateur*



Selon le *TLF*, l'interprétation de base du mot *frère* est 'celui qui est né du même père et de la même mère', ce qui signifie que les personnes ont quelque chose en commun. En plus de cette explication, le *frère* peut symboliser identification à un groupe de personnes ou d'animaux.<sup>204</sup> Dans notre phrase, Hugues pense qu'il a quelque chose en commun avec la ville – il s'identifie à une chose inerte. Le silence et la mélancolie de la ville correspondent aux signes de la fraternité, qui normalement ne sont attestés qu'à propos des êtres animés.

À la fin du roman les cloches, qui tintent lentement, sont comparées aux *aïeules*<sup>205</sup>. D'autres termes relatifs à la parenté sont les *jumeaux*, les *parents* et le *couple*. Dans *Couples du soir*, se rencontre la combinaison de l'amour et de la mort : « l'Amour et la Mort enlacés, *couple* immortel (*Le Rouet* p. 33) ».

Fête de famille, la noce se répète trois fois dans le conte *L'Amour des yeux*. Le jeune couple ne peut pas se marier, seulement ils imaginent que le prêtre les a mariés : ils passent le *soir de noces*, pendant un *voyage de noces*<sup>206</sup>. Le *voisinage* se rencontre dans trois contes différents. Dans l'un des contes, le carillon est comme le *voisinage* de la mort, dans l'autre, la Mort est le *voisinage* excitant, et dans le troisième conte, les amoureux *avoisinent* l'amour<sup>207</sup>. Les faits de *déménager* et d'*habiter* décrivent aussi la vie de famille dans notre analyse.

Les choses concrètes relatives à la maison constituent la plupart des images de cette catégorie de la vie de famille. Dans ce groupe sont classifiés par exemple les espaces différents d'une maison, comme la *chambre*, l'*alcôve*, le *corridor* et l'*antichambre*, aussi bien que des objets typiques d'une maison, comme la *porte*, l'*asne*, la *clé*, la *fenêtre* et les *miroirs*. L'*alcôve* serve de figure deux fois. Dans le conte *L'Amour des yeux*, les yeux de Jan sont l'*alcôve* de miroirs où Thérèse se donne. Dans *Hors saison*, Mme Cantin retrouve sa sensualité :

(58) Or, entre tous les recommencements, le plus enivrant est celui qui annule les années, illusionne sur l'âge, ressuscite entre deux êtres l'émoi initial, l'électricité des

---

<sup>204</sup> *TLF* 8.1248 s.v. *frère*

<sup>205</sup> Berg 94

<sup>206</sup> Morel 163

<sup>207</sup> *Id.* 18, 28, 46

sens qu'on croyait blasés, le mystère d'eux-mêmes, qui est comme l'obscur alcôve excitante de l'Amour (*Le Rouet* p. 87).

L'*alcôve* est avant tout un enfoncement fait dans une chambre pour y mettre un lit, mais il peut signifier aussi un lieu pour des rapports sexuels<sup>208</sup>. Ainsi, l'*alcôve* peut évoquer des idées de caresse, comme dans les contextes de nos exemples, mais la métaphore *les yeux sont l'alcôve* et la comparaison *le mystère est l'alcôve* sont des pensées nouvelles. La comparaison fait penser à une chambre avec un alcôve merveilleux, mais rejeté et ignoré comme un espace superflu, retrouvé quand même après des années.

Dans ce groupe sont compris aussi les articles ménagers, comme le *linge* et le *chiffon*. La bouche est comparée avec le *goulot d'un flacon* et les yeux sont comme des *plateaux d'une balance*<sup>209</sup>. Dans une comparaison du roman, le chant est comme le *linge* :

(59) Barbe ne se lassait pas d'écouter l'harmonium, les cantiques qui se déployaient tout blancs, comme de beaux *linges* (*Bruges* p. 62).

Barbe, sentant que les cantiques sont moralement quelque chose de très pur, les juxtapose avec de beaux *linges*, qui évoquent la blancheur et la pureté. La couleur blanche symbolise la pureté<sup>210</sup>. Quand on pense au travail de Barbe, la servante de Hugues, la comparaison entre la cantique et le *linge* semble naturelle et conforme à ses idées. L'une de ses tâches est sans doute de s'occuper des *linges*.

### 2.3.9. Les animaux

L'auteur a utilisé la terminologie relative à la faune parmi les métaphores et comparaisons. Les mots de ce groupe désignent presque exclusivement des animaux entiers, mais aussi bien une partie de corps (ex. l'*aile*), un produit, et l'abri des animaux sont attestés dans le corpus. Comme nous l'avons déjà constaté, dans *Bruges-la-Morte* le *cygne* est un animal important. En plus, s'y rencontrent un *corneille*, un *essaim*, des *mouettes*, des *serpents* et des *phalènes* comme figures.

<sup>208</sup> TLF 2.470 s.v. *alcôve*

<sup>209</sup> Morel 17, 94

(60) Les yeux, comme des *phalènes*, ont tout oublié : les angles noirs, les vitres froides, la pluie, au dehors, et l'hiver, les carillons sonnant la mort de l'heure – pour ne plus papillonner que dans le cercle étroit de la lampe (*Bruges* p. 42).

Hugues évoque les moments tendres avec sa femme. C'est avant tout l'ambiance et l'intimité harmonieuse dont il se souvient. Il a oublié ce qui les environnait : les vitres, la pluie, les carillons. Les yeux, qui n'ont pas réussi à garder le souvenir longtemps, sont comme des *phalènes*, papillons de nuit, qui ne vivent que quelques jours<sup>211</sup>.

Dans les contes, des oiseaux différents sont attestés : des *canards sauvages*, des *faisans*, un *perdreau*, des *pigeons*, des *colombes* et des *albatros*.

(61) Un d'eux regarda Thérèse, ralentit le pas, s'approcha, louvoya, tourna autour d'elle comme font les *albatros* autour de la voilure... (*Le Rouet* p. 159)

Dans *L'Amour des yeux* le matelot d'un grand steamer s'intéresse à Thérèse. Il tourne autour l'objet de son intérêt, tout comme font les albatros qu'il voit pendant les voyages en bateau. Quant on pense à la description donnée d'un albatros – un grand oiseau marin, très vorace, et avec un bec crochu à narines tubuleuses<sup>212</sup> – la comparaison devient plus frappante.

Deux genres d'animal domestique, des *chiens* et un *agneau*, sont repérés dans les contes. Dans *Au collège* un homme évoque son enfance angoissante dans un collège religieux. Il se souvient des promenades hebdomadaires obligatoires, dirigées par un « long prêtre osseux, noir comme un *chien de berger* ». Dans la file, le pensionnaire s'assimile à un *agneau* condamné à la mort.

(62) J'avais la sensation que nous étions nous-mêmes conduits en troupeau à la mort ; la sensation obscure qu'à peut-être l'*agneau*, marqué de la croix rouge, qu'on dirige vers l'abattoir... (*Le Rouet* p. 131)

L'*agneau* est associé notamment à une victime à cause de la *Bible* où il est souvent sacrifié. Par exemple, les Juifs avaient l'habitude de sacrifier un agneau à Pâques et le

---

<sup>210</sup> TLF 4.564 s.v. *blancheur*

<sup>211</sup> TLF 12.896 s.v. *papillon* ; Id. 13.218 s.v. *phalène*

<sup>212</sup> TLF 2.443 s.v. *albatros*

Christ est l'*agneau* immolé<sup>213</sup>. Au sens figuré, l'*agneau* illustre la douceur, l'innocence, la naïveté et la timidité<sup>214</sup>, qui conviennent bien à décrire les caractères du collégien dans la file. Tout comme l'*agneau* est trop faible pour pouvoir échapper au couteau mortel, le garçon impuissant se soumet à son rôle triste au collège. Comme le *TLF* ne contient pourtant pas d'analogie pareille entre un garçon et l'*agneau*, nous avons compté cette figure parmi les comparaisons nouvelles.

Le *sanglier*, le *lièvre*, le *chevreuil*, l'*ours* et le *lion* représentent les termes relatifs aux genres de gibier. Montaldo de *L'Idéal* est fasciné par les cheveux d'une passante. Ils lui rappellent deux animaux :

(63) Ce détail auquel il fut sensible ici, c'est la chevelure de cette inconnue, qui lui apparut vraiment extraordinaire ; rousse, mais d'un roux unique, inédit, invraisemblable jusqu'au miracle, un roux comme fait de tous les roux les plus héroïques : poils de *lion*, acajou des forêts en octobre, épis brûlés où s'est transsubstantié tout le soleil, cuivre du plat où saigne dans les siècles la tête de Saint-Baptiste. (...) Et comme elle se nouait à ses tempes, lourde, immense, en écheveau tumultueux, en *serpent* charmé ! (*Le Rouet* p. 168)

Montaldo n'a jamais vu de cheveux de la même couleur. Le roux dans les poils du *lion* est une des teintes qu'il identifie dans la toison du passante. Les boucles ondulent comme un *serpent*. Avec la couleur exceptionnelle, l'écheveau des mèches attire le regard de Montaldo à la façon d'un serpent charmé. Même si tous les deux animaux renvoient souvent aux personnes dans la littérature, ils n'ont pas eu une signification de ce genre avant<sup>215</sup>. Plus tard dans le conte Montaldo cherche des teintes et comparaisons supplémentaires :

(64) Elle offrait ce teint unique des rousses qui est moins de la chair que de la moelle de roseau, un miel frais (*Le Rouet* p. 170).

En plus de l'alimentation, le *miel* fait penser aux animaux parce que c'est un produit direct des abeilles, contrairement par exemple au pain et au vin. Avec cette comparaison, les cheveux prennent aussi des teintes blondes et jaunâtres.<sup>216</sup>

---

<sup>213</sup> *Bible*, Ex. 12:21, Es. 53:7, Lé. 1:3, Lé 3:1, Ap. 12:11, 1 Pi. 1:19

<sup>214</sup> *TLF* 2.166 s.v. *agneau*

<sup>215</sup> *TLF* 10.1249 s.v. *lion* ; *Id.* 15.394 s.v. *serpent*

<sup>216</sup> *TLF* 11.797 s.v. *miel*

Ce n'est pas seulement de l'admiration que Montaldo sent envers la femme inconnue mais aussi de la pitié, à cause de sa toilette misérable et son expression mélancolique. En parlant de la femme, l'auteur fait référence à un *nid* d'un oiseau.

(65) Mais le plus mélancolique, c'était son chapeau, par dessus la triomphante toison : un chapeau tout petit, noir, avec quelques roses décolorées, l'air d'un vieux nid qu'un oiseau sentimental aurait faufile d'un peu de fleurs dans les saisons anciennes et sur lequel, depuis, il avait longtemps plu (*Le Rouet* p. 169).

Si Montaldo compare le chapeau à un vieux nid, à un abri constitué de matériaux divers,<sup>217</sup> le chapeau est évidemment main fait. Le chapeau, que Montaldo trouve touchant, ne peut pas cacher la pauvreté de son propriétaire malgré la décoration jolie. Dans le conte *Un Inventeur*, un immeuble est comparé à une *ruche*<sup>218</sup>, l'abri naturel des abeilles<sup>219</sup>.

### 2.3.10. Les sens physiques

Les figures relatives à la vue, au goût, à l'ouïe et au toucher forment la catégorie des sens physiques. Le toucher est le sens le plus fréquent dans notre corpus. En ce qui concerne l'odorat, nous n'avons identifié aucune figure. Quand il s'agit d'un contact physique dont le but est soit de carasser soit de faire mal, nous pensons qu'il s'agit d'une image du toucher. Le verbe *toucher* se rencontre une fois. La plupart des figures du toucher font penser d'abord à la violence physique, bien qu'il s'agisse parfois d'un contexte agréable, comme dans *L'Accomplissement* où la femme rêve des baisers :

(66) Il semble que ma bouche en fourmille, de baisers ! Ils m'étouffent parfois... (*Le Rouet* p. 111)

Malgré sa beauté, mademoiselle Angis de *L'Accomplissement* ne réussit pas à attirer les hommes, parce qu'elle est pauvre. Elle souffre du manque de la caresse masculine et commence à parler de ses fantaisies à un connaissance. Elle a tellement soif de baisers que dans ses rêves il y en a assez, même trop, jusqu'à ce qu'ils puissent la faire

<sup>217</sup> TLF 12.142 s.v. *nid*

<sup>218</sup> Morel 103

<sup>219</sup> TLF 14.1339 s.v. *ruche*

mourir en empêchant sa respiration. Le fait violent d'*étouffer*<sup>220</sup> est vu ici comme une sensation de plaisir.

Chenue d'*Un Inventeur* éprouve les bruits de la vie normale comme un *supplice* : les bruits l'*assallissent* et ils sont comparés par exemple à une *inquisition* et aux pas du *bourreau*<sup>221</sup>. Dans une description de *Bruges-la-Morte*, la sonnerie des cloches est très pénible à Hugues.

(67) Les cloches (...) le **bousculant**, lui entrant dans la tête, le **violant** et le **violentant** pour lui ôter son misérable amour, pour lui arracher son péché (*Le Rouet* p. 82) !

C'est le moment où le conflit intérieur hante Hugues. Il se sent coupable pour les mauvaises raisons de sa relation aussi bien que pour le péché de concubinage, comme si les cloches puissantes connaissaient son péché et le voulaient punir. Hugues se sent transparent et sans défense devant les cloches dont le carillon semble lui faire violence en entrant dans sa tête, le heurtant, frappant et *violant*<sup>222</sup>. En réalité, l'expérience de violence est causée par les remords qu'il ne réussit pas à faire taire.

Quelques rares mots comme la *caresse* et l'*attouchement*, qui décrivent un contact tendre, contrebalancent le vocabulaire relatif à la violence. Aussi, la comparaison où le couple immortel, l'Amour et la Mort, semble *enlacé*, décrit la tendresse<sup>223</sup>.

Nous classifions le vocabulaire de l'alimentation, de même que les verbes *manger* et *boire* dans cette catégorie, parce qu'ils font référence au goût. Dans un conte, le *pain* fait référence au beau et au rêve quotidien dont la société a besoin<sup>224</sup>. *Le ciel de Passion et de vinaigre* décrit les sentiments forts du Poète du conte *Un soir*<sup>225</sup>. Le *vin* se rencontre deux fois comme métaphore, mais la signification n'est pas la même : Dans la *Curiosité*, le cocher de corbillard ne peut pas oublier la vue dans la morgue et il se demande s'il a bu du *vin* de la mort parce que la vue l'a fait farouche et peureux<sup>226</sup>. Dans *Les Chanoines*, le *vin rouge* illustre les sentiments de rancune et de

<sup>220</sup> TLF 8.266 s.v. *étouffer*

<sup>221</sup> Morel 102, 104 - 105

<sup>222</sup> TLF 4.844 s.v. *bousculer* ; *Id.* 16.1171 s.v. *violenter* ; *Id.* 16.1172 s.v. *violier*

<sup>223</sup> Morel 33

<sup>224</sup> *Id.* 146

<sup>225</sup> *Id.* 71

<sup>226</sup> *Id.* 181

haine envers l'Évêque mort<sup>227</sup>. Dans tous les deux métaphores, le *vin* signifie l'état d'âme bouleversé, un comportement bizarre. Le *vin*, qui est un stimulant alcoolisé et apprécié selon son goût, peut aussi causer des sentiments et une conduite qui n'est pas propre à une personne. D'après le *TLF*, dans l'usage normal, le *vin* n'a pas de connotations à une conduite bizarre.<sup>228</sup> Dans d'autres images du goût, les souffrances sont *bues*, la mer *boit* le soleil, et le concert est *acidulé*<sup>229</sup>.

La vue se manifeste par quelques rares images : la morte *regarde* et les souvenirs sont comme un regard fixe :

(68) Car il en arrivait à être incapable de rester chez lui, effrayé de la solitude de sa demeure, du vent pleurant dans les cheminées, des souvenirs qui y multipliaient autour de lui comme une **fixité d'yeux** (*Bruges* p. 73).

Hugues se sent confus entre les deux relations : celle avec sa femme morte et celle avec Jane. Ni l'une ni l'autre des relations lui offrent la paix. Les souvenirs de la défunte qui le consolait avant, sont devenus pénibles. La *fixité* signifie un état stationnaire et en parlant de la vue, il s'agit de l'apparence de l'immobilité<sup>230</sup>. Les souvenirs sont comme des personnes qui regardent Hugues d'une façon ininterrompue.

Parfois, Hugues *voit* sa femme morte, aussi bien qu'il *entend* et *écoute* sa voix, grâce à l'ambiance favorable de la ville. Il *écoute* sa voix notamment dans la chanson grêle et lointaine des carillons<sup>231</sup>. Naturellement, l'observation n'est pas réelle, Hugues seulement imagine qu'il entend sa femme. Ainsi, les sens physiques se transforment en une chose morale, à un sentiment. De la même manière, le verbe *sentir* peut prendre la signification morale, au lieu de physique. Rodenbach écrit par exemple qu'Hugues *sentait* le brouillard entrer dans l'âme<sup>232</sup>.

---

<sup>227</sup> Morel 141

<sup>228</sup> *TLF* 16.1157 s.v. *vin*

<sup>229</sup> Berg 36, 104 ; Morel 31

<sup>230</sup> *TLF* 8.926 s.v. *fixe* ; *Id.* 8.930 s.v. *fixité*

<sup>231</sup> Berg 26

<sup>232</sup> *Id.* 73

### 2.3.11. La mort

Le thème de la mort joue un rôle important dans le roman et presque dans tous les contes. Il est intéressant que le lecteur n'apprenne pas le nom de l'épouse morte, car elle est appelée *la morte* ou *la Morte* à travers du roman. Une partie considérable des figures repérées suggèrent la mort. Le mot *mort* et le verbe *mourir* se rencontrent souvent comme figure dans le corpus. Le substantif *tombeau* est repéré six fois. Nous avons classifié *fantôme*, qui se rencontre quatre fois, dans cette catégorie, parce qu'on le considère comme une personne morte qui apparaît d'une façon surnaturelle<sup>233</sup>. Quelques mots de ce thème pourraient être classifiés aussi bien sous le thème de la religion, par exemple *catafalque*, *cimetière* et *cercueil*.

(69) C'était sacré, cette chevelure ! c'était la chose même de la morte, qui avait échappé à la tombe pour dormir d'un meilleur sommeil dans ce cercueil de verre (*Bruges* p. 54).

Un *cercueil* de verre est ici le coffret de cristal où Hugues a posé la chevelure. Pour ne pas perdre totalement le rapport physique avec sa femme le veuf a sauvé la tresse qui gît dans la boîte comme le cadavre dans le *cercueil*. De cette manière, Hugues sent que sa femme n'est jamais absente, qu'elle est même vivante, et ne fait que dormir à sa proximité.

Dans le conte *Déménagement* on compare plusieurs fois le déménagement avec l'*enterrement*, par exemple dans la phrase

(70) Oui ! c'était bien comme un enterrement, l'enterrement d'une part de ma vie, - et mes meubles étaient massés à la porte tels que des parents pauvres (*Le Rouet* p. 10).

Après avoir habité la même maison pendant dix années le personnage doit déménager. Quitter des choses chères et le milieu familial est comme quitter un ami. À l'*enterrement* les personnes font leurs adieux au défunt ; au déménagement on le fait à tout ce qui environne : personnes, milieu, habitation, choses qu'on ne peut pas emmener. L'*enterrement* est un ensemble de cérémonies funèbres<sup>234</sup> qu'on peut comparer avec les actions liées au déménagement. En déménageant on termine,

---

<sup>233</sup> TLF 8.654 s.v. *fantôme*



enterre, une phase de la vie, comme si l'on enterrait un proche. Souvent, on peut trouver la même l'ambiance à l'enterrement et au déménagement – se détacher de quelqu'un et de quelque chose qui est cher.

Deux contes contiennent une comparaison d'un *cadavre d'enfant*. Dans *Les Grâces d'état* la veuve détruit l'écriture de son mari mort.

(71) Alors, sans scrupule, et puisqu'il ne fallait pas humilier son nouveau mari en ayant l'air d'attacher du prix à ce qui venait de l'ancien, elle emporta, un soir, toute une pile de manuscrits et alla les jeter à la Seine, comme un petit cadavre d'enfant, comme quelque chose de mort et qui n'était pas né viable (*Le Rouet* p. 149).

Le défunt avait écrit les manuscrits avec ferveur, il avait espéré devenir célèbre grâce à eux, il s'était même suicidé pour se faire remarquer. Les manuscrits étaient ainsi quelque chose de très cher pour le mari, peut-être aussi cher qu'un enfant pour qui il aurait été prêt à sacrifier sa vie. Après le suicide, l'écriture n'avait plus la même valeur parce que les autres ne l'appréciaient pas. L'enfant était mort et son cadavre devait être enterré.

Dans le conte *Une passante* Dronsart se sent tout de suite attiré de sa future femme qu'il voit assise sur un banc dans le jardin du Luxembourg. En voyant son air las, Dronsart se demande :

(72) Était-elle triste d'un chagrin réel, ou subissait-elle seulement les veuvages de l'heure (*Le Rouet* p. 114) ?

Le *veuvage* nous suggère la mort, car il signifie la situation d'une personne dont le conjoint est décédé. Dans les exemples du *TLF*, il s'agit d'une période difficile et solitaire.<sup>235</sup> Dronsart essaie de deviner la raison pour l'air las de la femme : un chagrin réel ou un *veuvage* de l'heure. Nous interprétons le *veuvage* comme une solitude et une mélancolie momentanée qui peut gagner une personne de temps en temps, et qui est difficile à expliquer.

---

<sup>234</sup> *TLF* 7.1210 s.v. *enterrement*

<sup>235</sup> *TLF* 16.1088 s.v. *veuvage*

### 2.3.12. L'état ou phénomène physique

Les phénomènes physiques forment un groupe. Il peut s'agir d'un état, q'une qualité, d'un mouvement, ou d'une réaction chimique ou physique. Normalement, dans les figures de ce groupe, une chose inerte et abstraite prend des qualités des choses physiques. De tels mots se rencontrent notamment dans les métaphores où le chant est *fondue* dans l'espace, le regard est *delayé* dans la terre et la mort *flotte*<sup>236</sup>. Dans une comparaison le tintement vient comme la *chute* d'un bouquet<sup>237</sup>. Le *poids lourd* de l'ombre de la cathédrale renvoie à une lourdeur mentale<sup>238</sup>.

Un exemple de l'état physique est attesté tout au début du roman : Hugues pense à sa situation et ressent douloureusement la solitude, qu'il peut voir même dans le mot qui décrit son état civil.

(73) « Veuf ! Être veuf ! Je suis le veuf ! » Mot irrémédiable et bref ! d'une seule syllable, sans écho. Mot *impair* et qui désigne bien l'être dépareillé. (*Bruges* p. 19)

Normalement, l'adjectif *impair* est utilisé avec les nombres, mais aussi dans le domaine de la musique et dans des jeux. Ici, il est évident qu'Hugues ne réussit pas à trouver une « paire » pour le nom *veuf*, comme on trouve la paire pour le *mari* : une *femme*.

Une figure toute différente, un phénomène violent, décrit l'abondance des appareils électriques dans *L'Idole* :

(74) Car on inaugurerait, ce soir-là, de nouveaux appareils pour la lumière électrique, commandés à un verrier célèbre, qui avait créé des globes comme des tulipes, des anémones, des gloxinias, où la matière embrasée enfouissait son or de pistil ; et c'étaient partout, sur les commodes, les guéridons, les murs, les plafonds, une explosion de fleurs, un feu d'artifice qui s'est posé et s'éternise (*Le Rouet* p. 153).

En réalité, l'*explosion* est un phénomène de désintégration violente et instantanée, souvent accompagné de bruit et d'éclats. L'*explosion* peut signifier aussi une manifestation brusque et bruyante d'un sentiment. Si un éclairage créé par des globes

---

<sup>236</sup> Berg 33, 50, 88

<sup>237</sup> *Id.* 46

<sup>238</sup> Morel 163

différents est décrit avec le mot explosion, la vue doit être bouleversante visuellement. Comme le *TLF* ne connaît pourtant pas le mot dans un contexte pareil, il s'agit d'une métaphore d'une phénomène physique.<sup>239</sup>

### 2.3.13. Le voyage

Le vocabulaire relatif au voyage consiste presque uniquement en substantifs et mots renvoyant principalement à la circulation ferroviaire ou à la navigation, souvent à des parties d'un navire. Dans *L'Amour des yeux* la fille réembarque sans cesse dans les yeux son amant<sup>240</sup>. Dans *Hors saison*, la mère se dit en pensant à ses trois filles : « C'étaient les trois voiles d'un même navire (*Le Rouet* p. 88). » Selon la mère, les filles ont la même apparence et le même caractère ; elles sont toujours d'accord, sentent de la même manière, mettent tout en commun, même en marchant elles se tiennent toujours enlacées, les bras passés à la taille l'une de l'autre, ne formant qu'un. Un troisième exemple de la navigation se rencontre dans *Cortège*, où la bague reçue de l'ancien fiancé est comme la lueur d'or d'un phare, aux yeux de la fille<sup>241</sup>.

Le cocher de corbillard de *Curiosité* pense que les cercueils ressemblent aux malles, dans la gare de l'Éternité<sup>242</sup>. Dans *Bruges-la-Morte*, la station est attestée deux fois.

(75) Et puis, il s'en allait chez Jane, ainsi qu'à la dernière station de son culte (*Bruges* p. 54).

Pendant la journée, Hugues observe certains rituels dans le culte en l'honneur de sa femme. Par exemple, il consacre une partie de son temps à regarder les objets appartenus à sa femme. Après avoir fait la connaissance de Jane, Hugues ajoute encore un rituel à la fin de la journée : la fréquentation d'une femme qui paraît une copie de son épouse morte. Avancer d'un rituel à l'autre est comme un voyage d'une station à l'autre. Formellement, la station désigne un endroit où le voyageur s'arrête

---

<sup>239</sup> *TLF* 8.489 s.v. explosion

<sup>240</sup> Morel 163

<sup>241</sup> *Id.* 59

<sup>242</sup> *Id.* 177

au cours d'un déplacement<sup>243</sup>. La dernière station de Hugues est la plus fascinante parce que dans Jane l'épouse semble vivante, concrète, accessible et touchable.

### 2.3.14. La chasse

La chasse est une activité fort physique qu'on peut considérer comme un travail ou comme un sport<sup>244</sup>, mais nous avons décidé de traiter ce thème sous un titre séparé. Le vocabulaire de notre corpus désigne en général des armes (ex. un *fusil*), des instruments de chasse (ex. un *piège*), et des activités typiques pour la chasse (ex. *dépister*). Rodenbach favorise des termes liés à la chasse dans le conte *Le Chasseur des villes*. Les rues de la ville suggèrent un forêt ; les hommes dans la rue sont comme des chasseurs au gibier, les femmes étant le gibier. Les narines du chasseur aux femmes sont comme ceux d'un *chien de chasse*. La *munition*, le *tir*, le *projectile* et la *balle* décrivent la tactique d'approche du chasseur. Le chasseur se prépare pour une battue dont l'objectif est la volupté du petit danger quand on force le gibier jusqu'au gîte.

(76) Je m'assure du bon état de mes gants, de mon chapeau, de toute ma toilette, comme un chasseur de son fusil et de ses chiens... (*Le Rouet* p. 66)

Le *fusil* et le *chien* sont l'équipement essentiel d'un chasseur<sup>245</sup>. La bonne qualité de l'équipement est importante pour que la chasse soit réussie. De la même manière, le chasseur de notre conte pense que la toilette irréprochable est l'un des éléments qui garantit l'attitude favorable de la part des femmes chassées.

Souvent, le vocabulaire fait penser aussi bien à la chasse qu'à la guerre, et quelquefois seulement à la guerre. Valmy de *L'Amour et la Mort* décrit la mort de la tante de sa maîtresse :

(77) Sur le lit, une femme, déjà livide, les yeux chavirés, la bouche ouverte comme un trou d'ombre que le départ de l'âme a laissé noir, et les bras retombés au long du corps, comme des armes vaincues (*Le Rouet* p. 16).

---

<sup>243</sup> TLF 15.925 s.v. *station*

<sup>244</sup> TLF 5.589 s.v. *chasseur*

<sup>245</sup> TLF 5.589 s.v. *chasseur* ; Id. 5.582 s.v. *chasse*

L'expression *les armes vaincues* signifie la perte dans une guerre. L'arme peut décrire n'importe quel instrument d'attaque ou de défense. Souvent, elle sert à tuer une personne.<sup>246</sup> Ici, les bras sont comme des armes, qui font penser à un fusil à cause de leur forme allongée<sup>247</sup>. Tout comme dans la guerre, la partie perdue doit déposer les armes. La tante a rencontré sa vainqueur, la mort, ce qui fait tomber ses bras.

### 2.3.15. Autres

La dernière catégorie rassemble des sujets divers dont le nombre est si petit (moins de 13) qu'ils ne constituent pas un propre thème dans notre analyse. Au total 12 figures suggèrent le feu. La chevelure d'une femme est comme une *torche* royale, et une bague ressemble à une *feu fidèle*<sup>248</sup>. La *cedre*, poudre qui reste quand on a brûlé certaines matières organiques<sup>249</sup>, fait référence par exemple au temps et aux cheveux.

Sept fois une figure est un mot de couleur. Dans *Bruges-la-Morte*, le silence est *incolore*, les cantiques sont *blancs*, et la *rougeur* d'âme signifie la honte<sup>250</sup>. Six images de notre corpus font penser à l'argent. De tels mots sont par exemple les adjectifs *riche* et *pauvre*, avec qui l'ami des miroirs décrit ses miroirs<sup>251</sup>. Dans *La Ville*, un cierge est *pauvre*, faisant référence à un peintre qui a perdu son créationnisme<sup>252</sup>. Les figures renvoyant à la magie sont *ensorceler*, le *sortilège* la *philtre* et la *féerie* dont le dernier est rencontré trois fois. Par exemple les béguines du conte *Buis bénit* habitent dans un couvent de *féerie* et de *songe*<sup>253</sup>. La royauté et le gouvernement se rencontrent dans six images. Dans une comparaison l'amour est comme le *roi*, et dans une métaphore la ville *gouverne* Hugues<sup>254</sup>. La *ville* est identifiée plusieurs fois comme une figure, aussi bien que la *rue*, qui est une chose typique dans une ville. Le total de ces deux figures est de huit. Quelques rares images désignent le temps et le lieu : « Elle regardait droit devant elle, au loin, si loin *par delà l'espace, par delà la vie*, eût-on dit (*Le Rouet* p. 170). » Dans une autre comparaison,

<sup>246</sup> TLF 3.502 s.v. *arme*

<sup>247</sup> TLF 8.1344 s.v. *fusil*

<sup>248</sup> Morel 59, 169

<sup>249</sup> TLF 5.373 s.v. *cedre*

<sup>250</sup> Berg 44, 51, 62

<sup>251</sup> Morel 23

<sup>252</sup> *Id.* 48

<sup>253</sup> Morel 123

<sup>254</sup> Berg 77 ; Morel 43

la demeure avait prit « un aspect d'éternité, comme déjà *hors tu temps* (*Le Rouet* p. 123) ». Rodenbach n'a utilisé la terminologie relative à son métier, à la loi, que dans quatre figures. Dans le roman, l'habitude est la *loi* et un sentiment semble *parjuré*<sup>255</sup>.

Dernièrement, nous présenterons les choses isolées et difficiles à classier dans d'autres groupes. Quelques mots désignent une personne entière (la *foule*, la *sosie*), l'âge d'une personne (l'*enfance*, l'*adolescence*), une chose concrète et inanimée (le *câble*, la *bandelette*, l'*éponge*), une chose abstraite (l'*histoire*, la *géographie*).

---

<sup>255</sup> Berg 35, 49

### 3. CONCLUSION

Le style poétique de Georges Rodenbach nous a inspirés à étudier les figures dans sa production. Nous avons choisi deux ouvrages différents pour notre corpus : le roman *Bruges-la-Morte* (1992), considéré comme son chef-d'œuvre, et *Le Rouet des brumes*, recueil des contes initialement publiés entre 1895 et 1900<sup>256</sup>. Nous nous sommes concentrées sur deux figures, les métaphores et les comparaisons. Leur nombre total dans les deux ouvrages est de 1181 (497 dans *Bruges-la-Morte* et 684 dans *Le Rouet des Brumes*), correspondant à 2,0 % du vocabulaire entier du corpus. Le roman contient proportionnellement plus de métaphores et de comparaisons que le recueil de contes : leur partie est de 2,7 % dans le roman et de 1,6 % dans le recueil. Selon notre étude, Rodenbach préfère la métaphore à la comparaison, si le critère en est le nombre ; les métaphores occupent environ deux tiers (67,2 %) des figures étudiées.

Nous avons d'abord étudié les figures d'une façon sémantique, selon la classification sémantique en cinq catégories, créée par le rhétoricien français Pierre Fontanier au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Notre analyse indique la répartition inégale du corpus entre les cinq groupes différents, aussi bien dans les métaphores que dans les comparaisons (v. les tables pp. 18, 28 et les schémas à la page suivante). Parmi les métaphores, Rodenbach favorise les métaphores physiques d'une chose animée à une chose inanimée, mais aussi la métaphore d'une chose inanimée physique à une autre chose inanimée. Rarement, l'auteur remplace une chose animée par une métaphore désignant une autre chose animée. De loin la catégorie la plus importante dans les comparaisons est celle où une chose inanimée prend des qualités d'une chose inanimée physique. En revanche, la comparaison morale d'une chose animée à une chose inanimée n'a pas d'une grande importance.

---

<sup>256</sup> Bertrand 7 ; Chevrier 226 - 227

SCHÉMA 1.

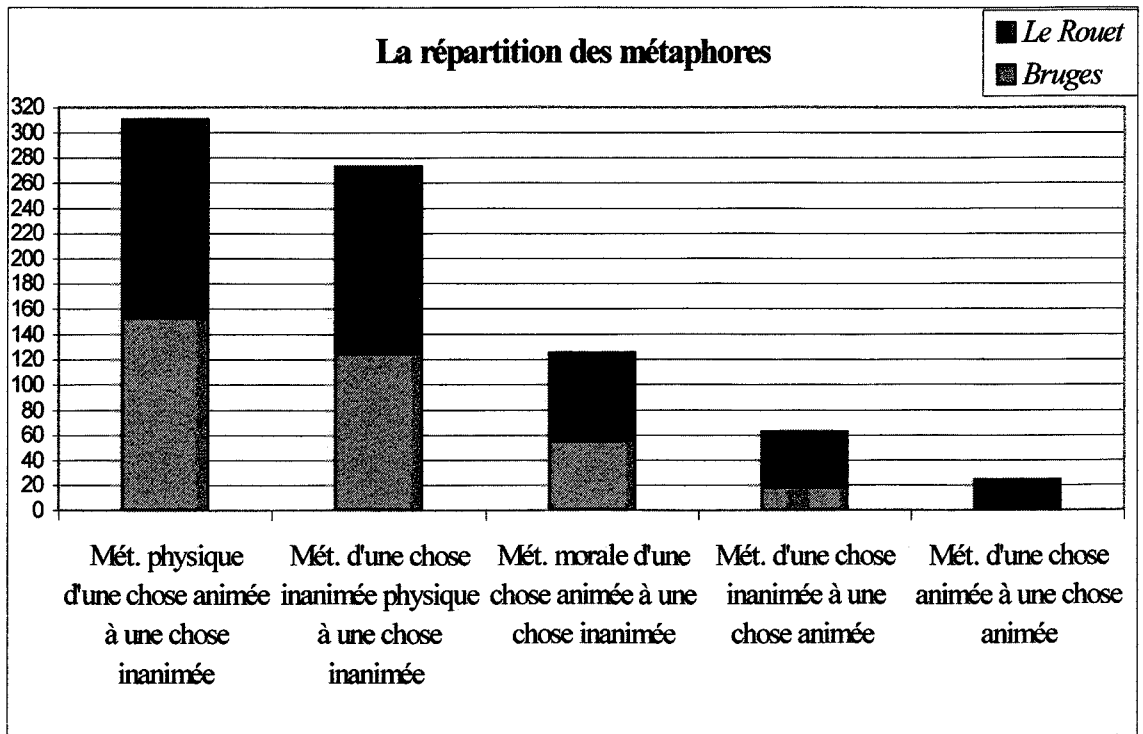
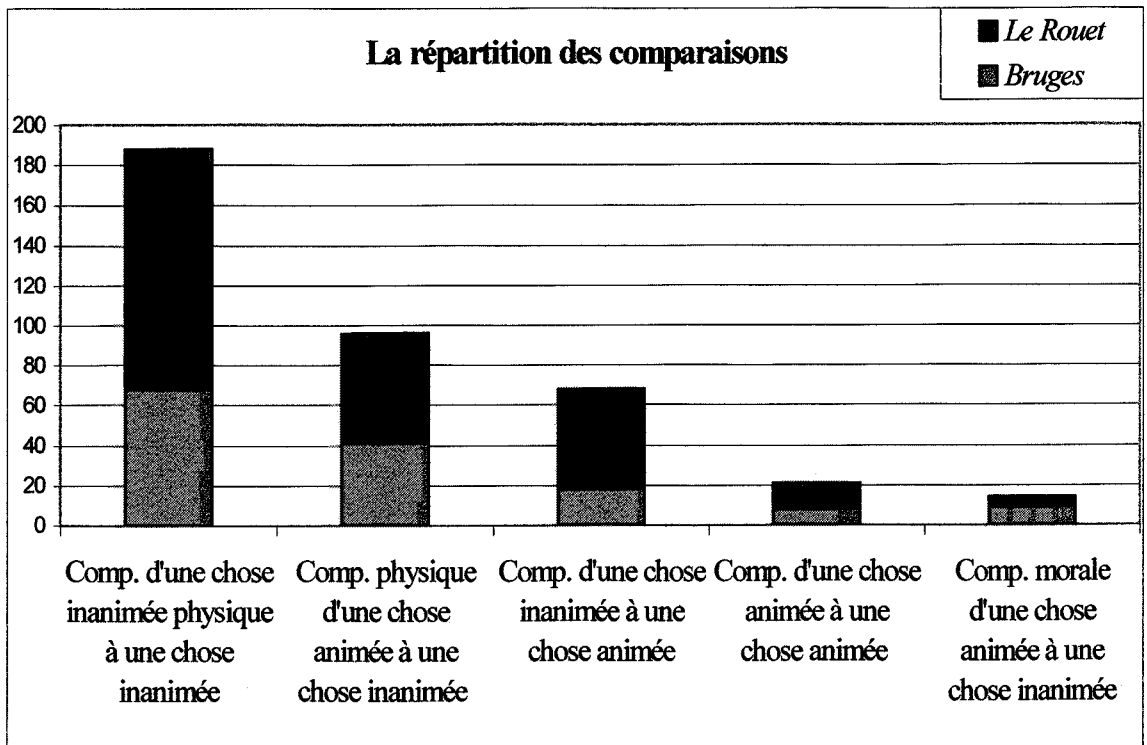


SCHÉMA 2.





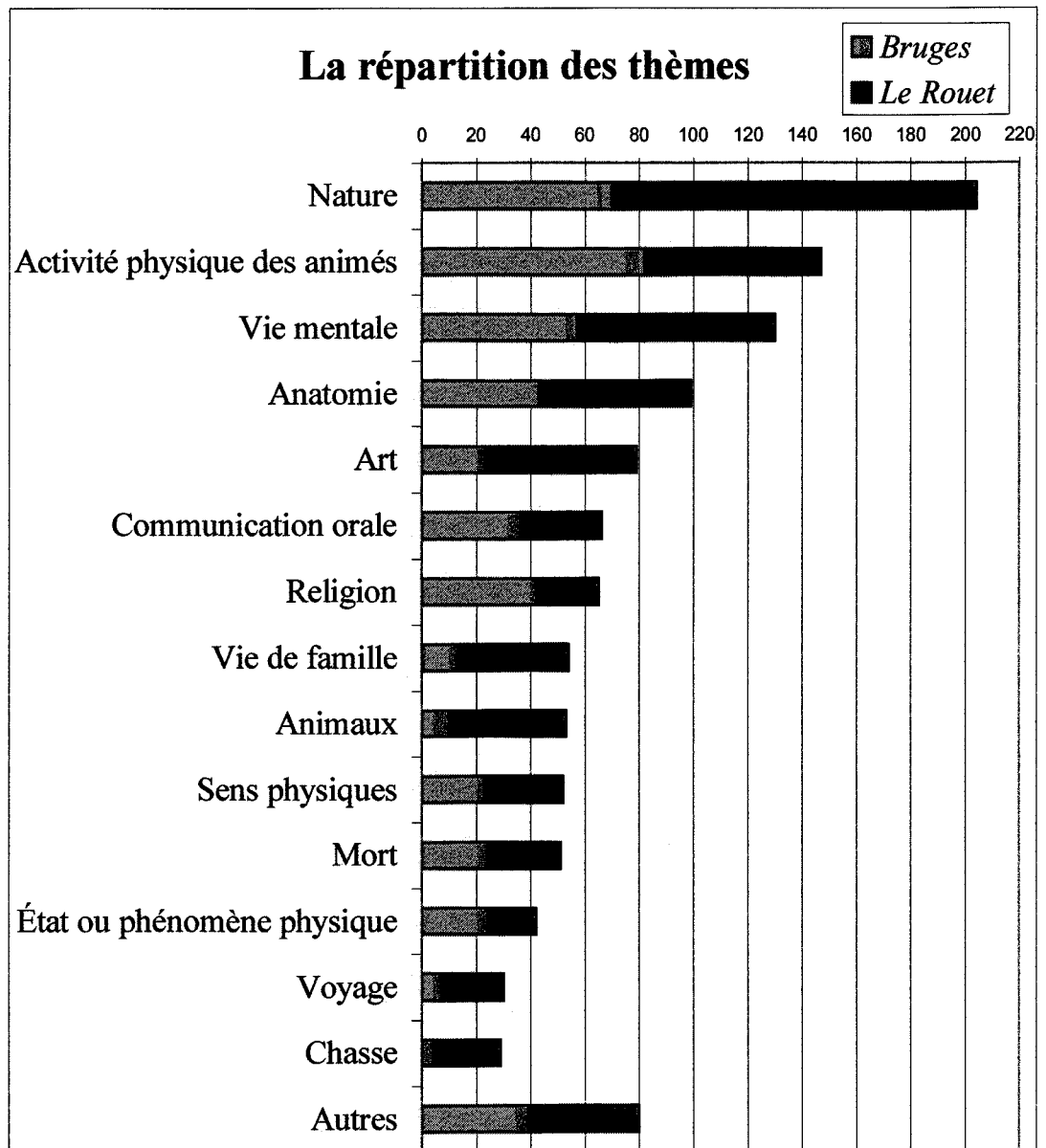
Comme la première partie de notre analyse ne révèle que les relations sémantiques entre le comparé et le comparant, nous nous sommes intéressées aux thématiques des figures. Nous avons retrouvé 14 thèmes différents. En plus, 80 figures des sujets divers sont classifiées sous le groupe « Autres » (v. le table p. 36 et le schéma à la page suivante). Le résultat montre que Rodenbach prend souvent des figures dans la nature, de même que dans l'activité physique et la vie mentale des animés. L'importance de la vie spirituelle est à voir dans la partie du vocabulaire religieux. Le nombre des mots relatifs au thème de la mort indique que les choses de l'autre côté intéressent l'auteur ; nous arrivons ainsi à la même conclusion que Chevrier. Selon lui, en plus de la mort, la folie est l'autre thème typique de Rodenbach.<sup>257</sup> Même si la folie joue sans conteste un rôle important dans tous les deux ouvrages, l'occurrence de ce thème n'est pas significative dans les figures étudiées. Ce sont principalement sous le thème de la vie mentale que nous avons classifié les figures renvoyant à la folie. Des signes du symbolisme – la nature, les sens physiques et les états différents de l'âme<sup>258</sup> – sont présents dans une grande partie des métaphores et comparaisons du corpus. L'importance des thèmes différentes varie du roman aux contes : Dans *Le Rouet des Brumes*, la nature est plus importante que dans *Bruges-la-Morte*, tandis que l'activité physique des animés domine dans le roman. Les images religieuses se rencontrent plus souvent dans le roman que dans le recueil, mais les animaux servent de figure principalement dans les contes.

---

<sup>257</sup> Chevrier 271, 273

<sup>258</sup> Décote – Dubosclard 399

SCHÉMA 3.



Après l'analyse des métaphores et comparaisons, qui ne représentent que des figures par ressemblance, le corpus présente un intérêt pour l'étude d'autres figures. Par exemple l'analyse de la *métonymie* (le trope par correspondance) et de la *synecdoque* (le trope par connexion)<sup>259</sup>, pourrait être le pas suivant dans la découverte des moyens rhétoriques utilisés dans le corpus. L'étude de tropes en plusieurs mots élargirait davantage la vue de l'éloquence de Rodenbach. Facultativement, il serait intéressant à étudier les moyens stylistiques concernant les figures, par exemple leur rôle dans la création de l'impression poétique.

<sup>259</sup> Fontanier 77

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

Berg = Berg, C., éd. *Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte*. Préface de François Duyckaerts. Espace Nord. Bruxelles 1986.

Morel = Morel, J.-P., éd. *Georges Rodenbach, Le Rouetdes brumes*. Postface d'Alain Chevrier. Biarritz 1997.

### Ouvrages consultés

Annas, J. 'Plato', *OCD*<sup>3</sup> 1190 – 1193.

Arist. = Aristoteles, *Retoriikka. Runousoppi*. Teokset 9. Tr. Myllykoski, P. – Hohti, P. Classica. Tampere 1997.

Austin, R.G. – Winterbottom, M. 'Quintilian', *OCD*<sup>3</sup> 1290.

Bertrand, J.-P. éd. *Le monde de Rodenbach*. Archives du Futur. Bruxelles 1999.

*Bible* = *La Sainte Bible* qui comprend l'Ancien et le Nouveau Testament traduits sur les textes originaux hébreu et grec par L. Segond. Berne 1910 (1974).

Bouverot, D. 'Comparaison et métaphore', *Le Français Moderne* 37/1969, 132 – 147, 224 – 238.

Chevrier, A. 'Postface. "Par de mystérieux corridors..." Les contes poétiques et fantastiques de Georges Rodenbach', Morel, J.-P., éd. *Georges Rodenbach, Le Rouetdes brumes*. Biarritz 1997, 223 – 274.

Covino, W.A. – Jolliffe, D.A. *Rhetoric : Concepts, Definitions, Boundaries*. Boston 1995.

Darcos, X. *Histoire de la littérature française*. Paris 1992.

Décote, G. – Dubosclard, J. Éd. *Itinéraires littéraires*. XIX<sup>e</sup> siècle. Paris 1988.

De Grève, C. *Georges Rodenbach. Bruges-la-Morte*. Collection dirigée par Daniel Blampain. Un livre. Une œuvre. Bruxelles 1987.

Dubois, J. – Edeline, F. – Klinkenberg, J.-M. – Minguet, P. – Pire, F. – Trinton, H. *Rhétorique générale*. Paris 1982.

Duyckaerts, F. 'Préface' Berg, C., éd. *Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte*. Espace Nord. Bruxelles 1986, 7 – 10.

Fontanier, P. *Les figures du discours*. Champs. Paris 1977.

Genette, G. 'Introduction. La rhétorique des figures', Fontanier, P. *Les figures du discours*. Champs. Paris 1977, 5 – 17.

Gorceix 1998a = Gorceix, P. éd. *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*. Œuvres poétiques. Bruxelles 1998.

Gorceix 1998b = Gorceix, P. 'Avant-propos' Gorceix, P., éd. *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*. Œuvres poétiques. Bruxelles 1998, 7 – 9.

Haapanen, Cicero = Haapanen, P. *Cicero – puhetaidosta*. Brutus, johdanto ja selityksiä. Loimaa 1990.

Haapanen, 'Roomalaisten' = Haapanen, P. 'Roomalaisten korkein taito. Johdanto antiikin retoriikkaan' Palonen, K. – Summa, H. éds. *Pelkkää retoriikkaa*. Tampere 1998, 23 – 50.

Henry, A. *Métonymie et métaphore*. Bibliothèque Française et romane. Série A. Manuels et études linguistiques 21. Paris 1971.

Kennedy, G.A. *A new history of classical rhetoric*. Princeton 1994.

Laude, P. *Rodenbach – Les décors de silence*. Essai sur la poésie de Georges Rodenbach. Archives du Futur. Bruxelles 1990.

Le Guern, M. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris 1973.

Matthews, J.F. 'Augustine, St', *OCD*<sup>3</sup> 215 – 216.

Molinié, G. *Dictionnaire de rhétorique*. Les Usuels de Poche. 8074. Paris 1992.

Nussbaum, M.C. 'Aristotle', *OCD*<sup>3</sup> 165 – 169.

*OCD*<sup>3</sup> = Hornblower, S. – Spawforth, A. éds. *The Oxford Classical Dictionary*<sup>3</sup>. Oxford 1996.

Oksala, T. 'Marcus Tullius Cicero', Haapanen, P. *Cicero – puhetaidosta*. Brutus, johdanto ja selityksiä. Loimaa 1990, 6 - 10.

Palonen, K. – Summa, H. 'Johdanto : Retorinen käänne?', Palonen, K. – Summa, H. éds. *Pelkkää retoriikkaa*. Tampere 1998, 7 – 19.

Quint. = Quintilien. *The Institutio oratoria of Quintilian* 3. With an English translation by H.E. Butler. The Loeb Classical Library. London Cambridge 1921 (1959).

Sihvola, J. 'Selitykset, retoriikka', *Aristote* 193 – 233.

Silk, M.S. 'Metaphor and simile', *OCD*<sup>3</sup> 966 – 968.

Taylor, C.C.W. 'Sophists', *OCD*<sup>3</sup> 1422.

*TLF* = Imbs, P. Quemada, B. éds. *Trésor de la langue française*. Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle 1 – 16. Paris 1971 – 1994.

Verhaeren, E. 'Georges Rodenbach', Bertrand, J.-P. éd. *Le monde de Rodenbach*. Archives du Futur. Bruxelles 1999, 11 – 22.

Vickers, B. *In defence of rhetoric*. Oxford 1988 (1999).

Vigh, A. 'Comparaison et similitude' *Le Français Moderne* 28/1975, 214 – 233.

WWW, 'Bruges' = 'Bruges', <http://membres.tripod.fr/Belgo/Bruges.html>. Le 14 mars 2001.

WWW, 'Bruges, la Venise' = 'Bruges, la Venise du Nord', <http://fr.sports.yahoo.com/foot/euro2000/organisation/files-3-fr.html>. Le 12 mars 2001.

WWW, Berghen = Vanden Berghen, C. éd. 'Sainte Ursule et les Onze Mille Vierges' <http://www.kyberco.com/Rotasolis/ursule.htm>. Le 14 mars 2001.