

Aspects rhétoriques dans les chansons de Jacques Brel

Romaanisen filologian
Pro gradu-tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Elokuu 2002
Katri Kivelä

TABLE DE MATIÈRES

1. INTRODUCTION

1.1 But,méthode et corpus.....	5
1.2 Jacques Brel.....	6
1.2.1 Histoire de la chanson.....	6
1.2.2 Jacques Brel dans l’histoire de la chanson française.....	7
1.2.3 Aperçu biographique.....	8
1.2.4 Les grands thèmes.....	10
1.2.4.1 Remarques préliminaires.....	10
1.2.4.2 Les thèmes universels de la chanson dans l’oeuvre de Brel.....	10
1.2.4.3 Les thèmes personnels de Jacques Brel	12
1.3. Concepts essentiels de l’analyse.....	14
1.3.1 Comparaison.....	14
1.3.1.1 Définitions générales	14
1.3.1.2 Les classements de Bouverot et d’Henry.....	15
1.3.2 Métaphore.....	18
1.3.2.1 Définitions générales	18
1.3.2.2 Comparaison et métaphore	19
1.3.2.3 Le classement des métaphores de Christine Brooke-Rose.....	20
2. ANALYSE.....	23
2.1 Les comparaisons dans les chansons de Jacques Brel.....	23
2.1.1 Remarques préliminaires.....	23
2.1.2 Comparaisons classiques.....	24
2.1.2.1 Comparaison qualitative introduite par la conjonction <i>comme</i>	24
2.1.2.2 Comparaison qualitative introduite par d’autres conjonctions.....	29
2.1.2.3 Comparaison quantitative.....	30
2.1.3 Comparaisons sémantiques.....	32
2.1.3.1 Comparaisons avec des verbes comme morphèmes de comparaison.....	32
2.1.3.2 Comparaisons avec des adjectifs comme morphèmes de comparaison....	34
2.1.4 Comparaisons phrastiques.....	35
2.1.4.1 Remarques préliminaires.....	35
2.1.4.2 La juxtaposition simple.....	36
2.1.4.3 La juxtaposition complexe.....	40
2.1.5 Comparaisons à la Brel.....	41

2.2 Métaphores dans les chansons de Brel.....	46
2.2.1 Remarques préliminaires.....	46
2.2.2 Métaphores nominales.....	47
2.2.2.1 Remarques préliminaires.....	47
2.2.2.2 La substitution simple.....	48
2.2.2.3 La formule démonstrative.....	52
2.2.2.4 La copule.....	59
2.2.2.5 Les métaphores de changement et de métamorphose.....	62
2.2.2.6 Le lien génitif.....	64
2.2.3 Métaphores verbales.....	68
2.2.3.1 Remarques préliminaires.....	68
2.2.3.2 Verbes métaphoriques par leur sujet non-animé.....	69
2.2.3.3 Verbes métaphoriques par leur complément d'objet non-animé.....	75
2.2.3.4 Métaphores verbales liées à la nature.....	82
2.2.4 Métaphores adjectives.....	88
2.2.4.1 Remarques préliminaires.....	88
2.2.4.2 La personnification	88
2.2.4.3 La réification d'un être humain.....	90
2.2.4.4 L'animation d'un objet non-animé.....	91
3. CONCLUSION.....	93
BIBLIOGRAPHIE.....	96

1. INTRODUCTION

1.1 But, méthode et corpus

Le but de ce travail est d'étudier quelques aspects rhétoriques de la langue des chansons de Jacques Brel. Comme les limites de cette étude ne nous permettent pas de rédiger un catalogue complet de tous ses procédés d'écriture, nous nous concentrerons à présenter les figures rhétoriques qui semblent, à la lumière d'une enquête préalable, les plus fréquentes dans son oeuvre chansonnière. Nous porterons notre attention principalement sur deux aspects rhétoriques les plus usités dans les textes des chansons de Jacques Brel: la comparaison et la métaphore. Ce sont les domaines dans lesquels Brel avait su montrer son génie pour une poésie forte et impressionnante. L'oeuvre brélieuse se caractérise par un vocabulaire simple et les expressions de la langue de tous les jours. Les images évoquées ne manquent pas de force et d'originalité. Quant aux chansons comme forme d'expression, il y a lieu de noter que l'espace réservé aux paroles est strictement limité; en deux ou trois minutes il faut transmettre le message de façon aussi efficace que possible. Il en résulte évidemment que les images et les expressions choisies doivent être fortes ou bien, comme c'est dans le cas de Jacques Brel, surprenantes, même choquantes, pour qu'elles puissent susciter une réaction et se graver dans l'esprit des auditeurs.

Le corpus utilisé dans cette étude comprend l'oeuvre chansonnière de Jacques Brel dans son intégralité (au total 156 chansons) depuis les premiers textes de jeunesse, parmi lesquels figurent aussi quelques textes inédits, jusqu'aux derniers textes publiés. Après une étude minutieuse des textes, il a été possible de discerner, parmi les quelques 20 000 mots examinés, un total de 787 figures rhétoriques différentes qui constitueront l'objet de la présente étude. Les figures ont été réparties d'après les classifications de Danielle Bouverot et d'Albert Henry quant aux comparaisons et d'après la classification de Christine Brooke-Rose

quant aux métaphores. L'étude des comparaisons combine les approches de Danielle Bouverot et d'Albert Henry.

1.2 Jacques Brel

1.2.1 Histoire de la chanson

La tradition chansonnière figure parmi les traditions culturelles les plus vieilles, populaires et persistantes de tous les peuples du monde. La chanson française tire son origine du lyrisme médiéval. Les premières chansons furent rédigées, composées et présentées par les troubadours du Midi en occitan et par les trouvères de la France septentrionale en langue d'oïl aux XIIe – XIIIe siècles. Pendant tout le Moyen Âge les chansons furent principalement des poèmes chantés.¹ A l'époque de la Renaissance (XVe – XVIe siècles) fleurirent deux types de chansons: d'une part les chansons populaires interprétées sur les places des villes et d'autres endroits publics et d'autre part les chansons littéraires savantes composées par des poètes des Académies de poésie et de musique. L'invention de l'imprimerie au XVe siècle fut un grand bouleversement pour l'évolution de la chanson; la diffusion des textes de chansons devint plus facile. Grâce à cette invention le premier recueil de chansons vit le jour.² Pendant le XVIIIe siècle et aussi pendant le siècle suivant les chansons littéraires se chantèrent dans les sociétés chansonnières créées pour offrir aux chanteurs l'estrade où présenter leurs chansons, souvent pleines de critique sociale. Après l'interdiction de ces sociétés par Napoléon III commença la période des cafés-concerts. Il y eut des artistes de grand talent comme par exemple Félix Mayol (1872-1941) et Yvette Guilbert (1865-1944). Peu à peu la chanson se transforma en spectacle en devenant de plus en plus commerciale. Au début du XXe siècle, avec les cafés-concerts, aussi les cabarets artistiques sont des lieux de présentation des chansons, surtout littéraires. La tradition de présenter les chansons en liberté

¹ Marc, E. *La chanson française*. Paris 1972:11.

² Tölkki, E. *Jacques Brel – opas ulkomaalaiselle*. Turku 1985:17.

dans les rues persista. Par exemple Edith Piaf (1915-1963) commença sa carrière comme chanteuse de rue à Paris.³ Dans les années 20 et 30 le music-hall gagna du terrain, de nouvelles grandes vedettes se faisant connaître, parmi eux Maurice Chevalier (1888-1972) et Josephine Baker (1906-1975).⁴ Il y a trois dates importantes qui marquent chacune le début d'une nouvelle période stylistique de la chanson française moderne. En 1945 c'était le moment pour la chanson intellectuelle, plus littéraire qu'au music-hall, connue aussi sous le nom du "style rive gauche". En 1953 commença la période de la chanson présentée aux grandes scènes, se caractérisant par l'aspect spectaculaire. En 1958, l'influence du rock commença à se faire sentir aussi sur la chanson française.⁵

1.2.2 Jacques Brel dans l'histoire de la chanson française

Malgré le fait que Jacques Brel fût d'origine belge on le place toujours parmi les grands représentants de la chanson française⁶. Brel est l'un des auteurs-compositeurs-interprètes qui, au cours des années de l'après-guerre, firent leurs débuts dans les petits cabarets de la Rive gauche à Paris; d'autres sont par exemple Georges Brassens, Léo Ferré, Anne Sylvestre etc. On parle souvent du style Rive gauche, qui était un style poétique, littéraire aussi bien qu'un style profondément intellectuel.⁷ Pendant cette époque-là, Brel, par rapport à ses collègues, faisait le plus de tournées à la campagne, ce qui peut bien expliquer sa popularité parmi le peuple partout dans le pays.⁸ A l'époque, avec le progrès des techniques d'enregistrement et de diffusion, le disque et la radio changèrent complètement les conditions du métier. Le but de Jacques Brel n'était pas la vente rapide des disques par tous les moyens, mais le contact avec le public. Il ne voulait absolument pas céder à la tendance de faire simplement des "tubes",

³ Marc 1972:18-20

⁴ Rieger, D. éd. *La chanson française et son histoire*. Tübingen 1988:220-232

⁵ Marc 1972:22

⁶ par exemple Baton, P. *Jacques Brel. Un livre – une œuvre*. Bruxelles 1990:12

⁷ Marc 1972:34

⁸ Todd, O. *Jacques Brel – Une vie*. Paris 1984:105

titres de chanson choisis pour plaire vite au public et devenir rapidement de grands succès. Jacques Brel resta toujours fidèle à son propre style. Il fut, sans aucun doute, l'un des représentants les plus populaires et originaux de la chanson française pendant les années soixante et soixante-dix.

1.2.3 Aperçu biographique

Jacques Brel naquit le 8 avril 1929 à Bruxelles dans une famille bourgeoise de langue française. Son père fut actionnaire dans une usine de cartonnerie. Il aurait été possible pour Jacques de suivre sans problèmes le chemin de son père dans cette entreprise familiale en menant une vie relativement confortable et facile, mais assez tôt il se rendit compte que son avenir serait ailleurs: dans le monde de la chanson. Depuis la jeunesse il avait le goût aussi bien que le talent pour rédiger des textes. Après avoir fait ses débuts dans de petites salles sombres, il commença à chanter dans les cabarets bruxellois. En 1953 il y fit son premier enregistrement. Petit à petit, il devint de plus en plus évident que la ville de Bruxelles n'était pas idéale pour se faire une grande carrière. C'est pourquoi Jacques Brel quitta sa femme Miche et leurs petites filles, France, Chantal et Isabelle pour aller tenter sa chance à Paris.⁹

Les difficultés financières marquèrent ses débuts parisiens malgré l'aide paternelle. Il dit plus tard: "Je ne veux plus jamais avoir faim. Plus de journées de camembert. Terminé"¹⁰. En essayant de se faire une place dans le milieu parisien de la chanson, il passa dans de petites salles et cabarets. En 1954 Jacques Brelregistra son premier 33 tours à Paris chez Philips et en 1957 son deuxième disque vit le jour.¹¹ Pourtant il dut encore attendre quelques années en faisant beaucoup de tournées et de récitals sur les grandes scènes françaises et internationales avant que le succès n'arrivât. Jacques Brel travailla énormément: il put faire même plus de

⁹ Todd 1984:70-99

¹⁰ Marc 1972:51

¹¹ Brel, F.-Sallée, A. *Brel*. Paris 1988:56

300 tournées de chant par an. Au début des années soixante, Brel fut déjà une grande vedette, se présentant sur les scènes célèbres comme par exemple à l'Olympia, à Bobino etc. Il multiplia également ses tournées à l'étranger.¹²

Jacques Brel voulut toujours garder une certaine sincérité vis à vis de ses auditeurs. L'une de ses devises fut: "Je ne veux pas tricher".¹³ Oliver Todd a dit: "Aucun interprète ne lutte en scène comme Brel".¹⁴ Devant son public, il ne se ménagea pas en donnant toujours tout de lui-même à ses auditeurs. Il vécut ses textes à la scène avec une telle émotion que quelquefois en une heure et demie il perdit 800 grammes de poids. A la scène comme dans la vie en général, Brel n'hésita pas à montrer sa fougue et sa passion. Brel eut confiance en ses auditeurs, car surtout au début de sa carrière il testa toujours ses nouvelles chansons face au public avant de les enregistrer.¹⁵ C'est aussi bien sur les grandes scènes que dans les petits cabarets que Brel avait toujours réussi à créer une atmosphère très intime entre lui-même et ses auditeurs. En 1962 il signa un contrat à vie avec la maison de disques Barclay.

Brel avait déjà confié à François Rauber en 1964 qu'il allait quitter la scène parce qu'il n'avait plus rien à dire et en 1967 Brel décida d'arrêter de chanter en public pour se consacrer entièrement au cinéma.¹⁶ Entre 1967 et 1973 il tourna une dizaine de films. Le plus grand succès fut sans doute "L'aventure, c'est l'aventure" de Claude Lelouch, sorti en 1971. Son film suivant, "Le bar de la Fourche", ayant aussi plu au public, Brel fut encouragé de s'essayer à la régie avec "Franz" et "Far-West".¹⁷ Après sa carrière cinématographique il réalisa l'un de ses rêves en traversant l'Atlantique au bord du bateau "Askoy" pour se fixer finalement sur l'île de l'Hiva-Oa dans les îles Marquises. En 1977, déjà malade d'un cancer

¹² Baton 1990:209

¹³ Clouzet, J. *Jacques Brel. 1/ de Bruxelles à Amsterdam*. Les classiques compacts: le club des stars. Paris 1988:78

¹⁴ Todd 1984:140

¹⁵ Todd 1984:143-144

¹⁶ Brel-Sallée 1988:56

¹⁷ Brel-Sallée 1988:99

pulmonaire, il revint à Paris pour enregistrer, avec un seul poumon, son dernier, 14e 33 tours. Mort à Paris en 1978, il fut enterré aux Marquises où il repose à quelques pas de Gauguin.¹⁸

Et par manque de brise
Le temps s'immobilise
Aux Marquises TB 425

1.2.4 Les grands thèmes

1.2.4.1 Remarques préliminaires

La chanson est par excellence un lieu de rencontre entre l'art et le peuple, le véhicule d'une culture vivante prenant racine dans le quotidien en décrivant les joies et les peines de la vie humaine ou en s'élevant contre les institutions, comme l'armée, l'église etc.¹⁹ On peut répartir les grands thèmes bréliens en deux groupes principaux: d'une part les thèmes universels de la chanson, parmi lesquels sont souvent comptés par exemple les thèmes comme l'amour, la guerre, la religion et la critique de la société²⁰, présents dans les textes de Jacques Brel, et d'autre part les thèmes qui lui sont caractéristiques.

1.2.4.1 Les thèmes universels de la chanson dans l'oeuvre de Brel

Parmi les thèmes universels de la chanson française, on rencontre naturellement l'amour. La manière de Brel de traiter le thème est caractérisée par une dichotomie nette. L'amour brélien comprend d'une part le louange idéaliste de l'amour et d'autre part une attitude très négative envers l'amour et les femmes. Pour Brel l'amour est un sentiment difficile à trouver et surtout très difficile à faire durer longtemps. Presque toujours ce sont les femmes qui abîment l'amour en volant le paradis terrestre aux hommes. La façon de présenter l'amour changea considérablement au cours de la carrière de Brel. Les couleurs tendres du début se

¹⁸ Clouzet 1988:86

¹⁹ Marc 1972:4

²⁰ Rieger 1988:56

transformèrent petit à petit en couleurs plutôt sombres, l'optimisme en pessimisme, l'exaltation de la femme et de la vie de couple harmonieux en misogynie. Il chanta en 1956:

Quand on n'a que l'amour
Mon amour toi et moi
Pour qu'éclatent de joie
Chaque heure et chaque jour *TB146*

En 1977 par contre:

Mais les femmes toujours
Ne ressemblent qu'aux femmes
Et d'entre elles les connes
Ne ressemblent qu'aux connes *TB 399*

De la même façon que beaucoup de ses contemporains, parmi eux par exemple Georges Brassens, Brel tenait à lutter avec ses textes contre la guerre, non pas tant contre l'armée comme institution. La guerre avait été une partie essentielle de sa jeunesse. Il déclara: "Je regrette que la guerre ait duré quatre ans. Je crois que c'est la seule chose que je regrette dans ma vie"²¹

Pourquoi cette fanfare
Quand les soldats par quatre
Attendent le massacre
Sur le quai d'une gare *TB 208*

La place de la religion et des réflexions sur la mort est centrale dans l'univers brélien de la même façon que dans l'oeuvre de nombre de chanteurs. Ceci peut être expliqué à l'aide de son éducation catholique traditionnelle. C'était un sceptique qui aimait constamment remettre en question la doctrine chrétienne, sans parler de sa propre foi. Surtout vers la fin de sa carrière, Brel se tourna vers la mort sur laquelle il fit souvent des réflexions profondes,

²¹ Watrin, M. *Brel. La quête du bonheur*. Clamart 1990:48

quelquefois même divertissantes. Il avait aussi la tendance à dédramatiser la mort, comme dans la chanson "J'arrive" où il parle à la mort qui l'attend:

J'arrive bien sûr j'arrive
Mais ai-je jamais rien fait d'autre qu'arriver *TB 367*

La critique des bourgeois est un thème présent dans l'oeuvre de Jacques Brel. Selon lui est bourgeois qui se dénie et qui fait sourde oreille aux idées qui ont été un temps les siennes, pour lesquelles il a parfois même combattu.²²

Les bourgeois c'est comme les cochons
Plus ça devient vieux plus ça devient bête *TB 250*

1.2.4.2 Les thèmes personnels de Jacques Brel

L'un des concepts les plus importants est la tendresse qui est pour Brel "la seule valeur sûre sur le marché des sentiments"²³. La tendresse est une sorte de chaleur, une sympathie envers les gens. D'après lui, la tendresse est immuable, éternelle, tandis que l'amour disparaît toujours, tôt ou tard. Il dit: "L'amour est une expression de la passion. La tendresse, c'est autre chose. C'est un état de fait. Je crois que ce que j'appelle amour dans mes chansons est en réalité de la tendresse"²⁴. Il critique le monde moderne et surtout les femmes de ne plus savoir être tendres. Pour la tendresse le poète est prêt à renoncer à tout:

Pour un peu de tendresse
Je changerais de visage
Je changerais d'ivresse
Je changerais de langage *TB 199*

Un autre thème spécial à Jacques Brel est l'idéalisation de l'enfance. Pour lui l'enfance s'appelle "le Far West". Il chercha toute sa vie la route de ce paradis perdu. Selon lui les adultes volent le Far West aux enfants. "Je n'ai jamais eu de Far West, on me l'a volé. Quand j'étais petit on a oublié de m'avertir que le Far West et l'amour n'étaient que des farces"²⁵

²² Clouzet 1988:43

²³ Clouzet 1988:71

²⁴ Clouzet 1988:85

²⁵ Clouzet 1988:99

L'enfance
Qui nous empêche de la vivre
De la revivre infiniment... *TB 83*

Les origines belges du chanteur se firent bien sûr sentir dans son oeuvre, ses histoires contenant des paysages typiquement belges comme décor. D'une part il critique son pays natal ou plutôt certains groupes de gens de ce pays, par exemple les Flamingants, d'autre part il adore son pays comme il est possible de le constater en écoutant par exemple une de ses chansons dédiées à la Belgique, *le Plat Pays*. La Belgique et les racines belges vivaient donc en lui même si une fois parti de son pays, il ne s'y installa plus jamais définitivement tout en gardant une image claire de la Flandre dans son coeur:

Avec la mer du nord pour dernier terrain vague
Et des vagues de dunes pour arrêter les vagues
Et de vagues rochers que les marées dépassent
Et qui ont à jamais le coeur à marée basse... *TB 253*

Pour en finir avec les thèmes des chansons de Jacques Brel, il y a lieu de noter que chez lui chaque thème particulier comprend un grand nombre de connotations, qui mènent l'auditeur aux pistes des autres thèmes. Beaucoup de thèmes s'enlacent de telle manière qu'il est impossible de traiter l'un sans mentionner l'autre (p.ex. l'enfance – le Far West ; l'amour – la tendresse).

1.3 Concepts essentiels de l'analyse

1.3.1 Comparaison

1.3.1.1 Définitions générales

Comme moyen rhétorique la comparaison est une figure relativement explicite. Il s'agit d'un rapport de ressemblance entre deux objets dont l'un sert à évoquer l'autre, ou entre deux objets dont l'un, concret, sert à définir l'autre, plus abstrait. La comparaison peut également servir tout simplement à la connaissance: l'un des objets rend possible de mesurer l'autre.²⁶

Comme dans la comparaison les trois éléments, l'objet dont on parle, la qualité commune et l'objet-répère, sont toujours présents, c'est une figure analytique qui a besoin de ressources lexicales et syntaxiques remplissant la fonction des signes de comparaison. La comparaison détaille et explique en rendant la figure plus facilement compréhensible.²⁷

D'après Albert Henry la comparaison affronte deux idées maintenues à distance l'une de l'autre.²⁸ C'est justement cette distance qui la sépare de la métaphore (v. chap. 1.3.2.1). Entre les deux termes de la comparaison, l'objet dont on parle, ou le comparant, et l'objet-répère, ou le comparé, est toujours établi un rapport de ressemblance; l'un sert à évoquer l'autre. La comparaison souligne la similitude entre les choses et ne vise pas à changer le sens des mots.²⁹ Danielle Bouverot souligne aussi le fait que la comparaison cherche à identifier un rapport de ressemblance entre les objets ou les choses. En étudiant les comparaisons et les métaphores elle a constaté, à la manière d'Aristote, une similitude entre ces deux figures, ce qui est bien logique si l'on considère que toutes les deux établissent un rapport d'analogie entre les deux objets comparés.³⁰ D'après Dagneaud il s'agit d'un procédé qui fait voir ce qu'il y a de semblable entre deux choses ou deux personnes.³¹ Pierre Fontanier, de son côté,

²⁶ Fontanier, P. *Les figures du discours*. Paris 1968:16-17

²⁷ Cressot, M. *Le style et ses techniques*. Paris 1969:56

²⁸ Henry, A. *Métonymie et métaphore*. Paris 1971:44

²⁹ Henry 1971:46

³⁰ Bouverot, D. *Comparaison et métaphore dans le français moderne*. Paris 1969:45

³¹ Dagneaud, R. *Le vocabulaire grammatical*. Paris 1965:98

souligne la même chose en disant que la comparaison consiste à rapprocher un objet d'un autre objet. Il est également d'avis que comme figure rhétorique la comparaison contribue grandement à la beauté du discours.³² Bien que Fontanier ait rédigé un classement assez exhaustif des comparaisons³³, nous opterons dans notre étude pour ceux de Danielle Bouverot et d'Albert Henry dont la combinaison semble convenir mieux à l'analyse de ce travail.

1.3.1.2 Les classements de Bouverot et d'Henry

Malgré quelques différences fondamentales, les descriptions du concept de la comparaison de ces deux savants se renforcent et se complètent, en convenant bien à notre analyse. Danielle Bouverot fournit une étude relativement minutieuse sur les différents outils grammaticaux et d'autres introducteurs de comparaison, tandis que Henry, pour sa part, observe la comparaison d'un point de vue un peu plus large. D'après Danielle Bouverot dans la comparaison il s'agit de mettre en contact deux signifiés analogues. Ceci signifie la réunion de deux signifiants **A** et **B** par un mot qui signale leur rapport de ressemblance. La famille des comparaisons de Bouverot est divisée en deux parties: d'une part la comparaison classique qui comporte la comparaison qualitative, la comparaison quantitative et quelques autres classifications: et d'autre part l'identification atténuée qui, de son côté, comporte la comparaison avec les mots-outils.³⁴ Comme on l'a déjà constaté, pour Henry dans la comparaison il s'agit d'affronter deux idées qui sont maintenues à distance l'une de l'autre. Selon lui, la comparaison n'est même pas une figure proprement dite parce qu'elle ne substitue pas un terme à un autre et parce qu'elle n'actualise pas un écart entre la pensée et l'expression³⁵. Bien que Henry ne

³² Fontanier 1968:379

³³ Fontanier 1968:377

³⁴ Bouverot 1969:133-147

³⁵ Henry 1971:59

consacre pas beaucoup de place à la comparaison il nous fournit une classification quadripartite:³⁶

1. la comparaison sémiématique
2. la comparaison sémantique
3. la comparaison taxiématique
4. la comparaison phrastique

En faisant la combinaison des classifications qu'on vient de présenter, on arrive au résultat suivant:

1. la comparaison classique / taxiématique:

La comparaison qualitative est introduite par les conjonctions ou taxioèmes: *de même que, ainsi que, aussi que, comme.*

(1) La nuit jouant de moi comme guitare TB 167

La comparaison de ce type peut généralement avoir deux noyaux possibles. La première possibilité est un verbe. Le verbe noyau peut être soit un verbe d'action soit un verbe attributif dans le cas où l'on vise à souligner la qualité commune des deux éléments. Quelquefois le verbe peut même être supprimé. Le deuxième noyau possible est un adjectif dans le cas où la construction souligne la fonction de mise en relief des traits communs des deux éléments. La comparaison quantitative, pour sa part, est introduite par *plus que, moins que, aussi / autant que.*

(2) Oh oui ! Germaine est moins bien que vous TB 319

2. la comparaison atténuée / sémantique

Bien que l'identification atténuée et la comparaison sémantique ne soient pas identiques il est possible de les regrouper. Dans ce genre de comparaisons les morphèmes de comparaison sont principalement des verbes et des adjectifs dont la fonction d'outil est motivée par leur contenu sémantique. Parmi les verbes, citons: *sembler, avoir l'air, paraître, ressembler, avoir.*

³⁶ Henry 1971:61-62

(3) Tellement naufragés que la mort paraît blanche TB 343

La fonction de ces verbes d'outil est d'introduire les attributs du sujet et d'exprimer la ressemblance des objets comparés. Le schéma de base reste toujours le même: a=b en apparence. Comme on vient de le constater, les adjectifs peuvent aussi servir d'introducteurs de ce genre de comparaisons; citons: *semblable, tel, pareil, comparable*.

(4) Elle tourne toujours pareille aux danseuses d'Antiquité TB 133

Ces comparaisons sont moins précises que les précédentes parce que le prédicat commun au comparant et au comparé n'y est pas présent.

3. la comparaison phrastique

Dans cette classe la comparaison concerne des phrases entières. Les phrases comparées sont juxtaposées sans aucune marque spécifique. La juxtaposition sera clarifiée par l'addition sous-entendue de l'expression *tout comme* :

(5) Il est mort comme un héros
Il est mort comme on ne meurt plus TB 249

En tant que moyen stylistique la juxtaposition est une figure simple n'opérant aucun écart entre la pensée et l'expression attendue, mais qui ne manque pas d'expressivité, comme on pourra le constater plus tard dans le présent travail. L'exemple suivant présenté par Albert Henry clarifiera la figure:

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

Le lien qui unit les termes *atelier de peinture* et *champ de bataille* est leur atmosphère de lutte. Non seulement l'emplacement en est primordial mais aussi dans tous les deux on se bat pour une bonne cause, seuls les instruments étant différents (un pinceau ou une arme).

1.3.2 Métaphore

1.3.2.1 Définitions générales

La métaphore intéresse les linguistes depuis les siècles. D'après la rhétorique classique la métaphore est une "similitudo brevior", une comparaison abrégée dans laquelle on omet toute sorte d'outil de comparaison, les introducteurs syntaxiques.³⁷ Selon Aristote, (philosophe et savant grec, 384-322 av. J.-C.), une métaphore naît quand on donne à une chose un nom qui appartient à une autre chose. Ce transfert de sens peut se faire de particulier au général et inversement. Au moyen des métaphores il est possible de rendre un texte rhétoriquement plus complexe, mais, comme le souligne aussi Aristote, il faut que son usage soit prudent.³⁸ Traditionnellement on fait la différence entre *la métaphore in praesentia* (p.ex. l'expression "Pierre est un lion" où tous les deux des termes, le comparant et le comparé, sont présents) et *la métaphore in absentia* (p.ex. le mot "un lion" dans un texte où le comparé n'est pas explicite)³⁹.

On porte depuis toujours l'attention aux rapports de ressemblance entre les deux éléments de la métaphore. Aristote la définit comme "un transfert à une chose d'un nom qui en désigne un autre d'après le rapport d'analogie".⁴⁰ Ce rapport d'analogie veut dire tous les cas où le deuxième terme est au premier comme le quatrième au troisième. La métaphore vient donc à l'aide là où le mot propre manque. Pour définir le concept de la métaphore on se sert souvent de la comparaison. Par exemple d'après Delas la comparaison ne se différencie de *la métaphore in praesentia* que formellement par la présence d'un terme à valeur comparative.⁴¹ Cressot insiste sur le fait que la comparaison est analytique, vu qu'elle détaille et explique, tandis que la métaphore garde toujours un aspect plus synthétique.⁴² Picoche de sa part parle

³⁷ Le Guern, M. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris 1973:54

³⁸ Aristote. *La poétique*. Paris 1980:1458b12

³⁹ Le Guern 1973:62

⁴⁰ Aristote 1980:1457b8-10

⁴¹ Delas, D. *Poétique / pratique*. Paris 1977:56

⁴² Cressot 1969:22

L'appartenance ou non de la comparaison et la métaphore aux tropes, définis comme tout procédé par lequel un mot ou une expression sont détournés de leur sens propre et employés dans un sens différent, est aussi une question traitée par les linguistes. La métaphore est toujours placée parmi les tropes, mais quant à la comparaison, les opinions divergent. Pierre Fontanier, auteur de nombreuses études exhaustives sur les figures du discours, considère la métaphore comme un trope par ressemblance où les différents éléments de l'image ont en commun un certain lien de conformité ou d'analogie. D'après lui la comparaison n'est pas un trope, trouvant sa famille plutôt parmi les figures de style par rapprochement.⁵³ Suhamy, pour sa part, place ces figures parmi les tropes, se justifiant par le fait qu'elles appartiennent toutes les deux à un mode de perception et de pensée similaires.⁵⁴ En fin de compte on peut noter que la comparaison et la métaphore ont beaucoup en commun, mais que, à un examen détaillé, elles se différencient par leur nature propre. La différence est plutôt formelle, toutes les deux transmettant le même message, la comparaison d'une façon plus explicite que la métaphore.

1.3.2.3 Le classement des métaphores de Christine Brooke-Rose

D'après Christine Brooke-Rose il est question de la métaphore dans tout remplacement d'un mot par un autre ou dans toute identification d'un concept avec tout autre concept. Brooke-Rose fait la distinction entre les métaphores nominale, adjective, verbale, pronominale et phrastique. Dans le cadre de la présente étude nous nous limiterons à examiner les trois premiers types de métaphores. La classification de Christine Brooke-Rose convient bien à notre étude sur les métaphores bréliennes en permettant une analyse exhaustive des figures utilisées.

⁵³ Fontanier 1968:21

⁵⁴ Suhamy 1980:15

L'intérêt de Brooke-Rose s'est avant tout porté sur la métaphore nominale, dont nous examinerons maintenant la typification syntaxique qui comprend cinq catégories principales.

1. **La simple substitution** dans laquelle le terme substitué se présente avec l'article défini ou l'article indéfini, ou bien avec un adjectif ou une phrase adjectivale.

(6) **Les trésors** que vient dévoiler pour mon plaisir le vent frivole *TB 150*

(7) **La pendule d'argent** qui dit oui, qui dit non, qui dit: j'attends *TB 280*

2. **La formule démonstrative** qui consiste en quatre types:

- la formule démonstrative
- la juxtaposition
- l'apposition (8) Vous, jeunesse folle
Vous, gens raisonnables *TB 151*
- le vocatif

3. **La copule**, c'est à dire la métaphore comportant le verbe *être* ou *sembler*, *rester*, *paraître*

(9) Ce prochain bonheur **sera** pour moi la prochaine des guerres *TB 223*

(10) Le clairon qui **est** une trompette en uniforme *TB 261*

4. **Les métaphores de changement et de métamorphose** présentées à l'aide des verbes comme

devenir, changer, se faire, se rendre, transformer etc.

(11) Laisse-moi *devenir* l'ombre de ton ombre *TB 196*

5. **Le lien génitif**, c'est à dire l'emploi de la préposition *de* dans:

- a. liaison assimilante: **A = B de C**
- b. métaphore à deux termes: **B de C** (12) Le ventre de la terre *TB 338*

Quant aux **métaphores verbales**, selon Brooke-Rose le procédé métaphorique diffère des métaphores nominales. Il n'est pas possible de décomposer la structure sémique des verbes figurés: il n'y a pas deux éléments indépendants mais un seul, le verbe. Le verbe métaphorique a un effet sur son entourage en modifiant soit le sujet soit les compléments de la phrase en question. Brooke-Rose répartit les métaphores en celles qui sont métaphoriques:

1. par rapport au sujet: (13) Les hameaux qui ne chantent jamais *TB 143*
2. par rapport au complément d'objet: (14) Au soleil je crie bon voyage *TB 129*
3. par rapport à l'agent: (15) Bouffé par l'escalier *TB 408*
4. par rapport à tous les trois à la fois:(16) Les pavés je leur demande souvent de ne pas crier...*TB 104*

Selon Brooke-Rose la distinction entre une simple substitution accompagnée d'un adjectif et **la métaphore adjectivale** est principalement le fait que dans la substitution simple c'est le nom qui est métaphorique, tandis que la fonction de l'adjectif est de le lier à la réalité. Dans la métaphore adjectivale, par contre, c'est l'adjectif qui est métaphorique tandis qu'au nom incombe la tâche d'attacher l'adjectif à la réalité. C'est donc le nom qui détermine la signification complète de l'adjectif qui a pour but de:

1. soit personnifier une chose: (17) Ces villes épuisées *TB 413*
2. soit réifier un être humain: (18) Quelques buveurs humides *TB 378*
3. soit animer un objet non-animé: (19) Les fenêtres gentilles *TB 27*

2. ANALYSE

2.1 Les comparaisons dans les chansons de Jacques Brel

2.1.1 Remarques préliminaires

La comparaison est un procédé très fréquent, même abondant dans les chansons de Jacques Brel. La variété des comparaisons utilisées est un trait caractéristique frappant qui rend possible les analyses de différents niveaux dans le cadre de cette étude. Comme la comparaison est une figure rhétorique assez facilement intelligible, il est bien compréhensible qu'elle soit fréquemment utilisée dans les chansons où l'auditeur a rarement la possibilité de "retourner en arrière" pour vérifier ce que l'auteur a voulu dire. Rapprochant deux substances même très différentes et en soulignant leurs aspects communs, la comparaison est une figure qui s'ouvre assez vite aux auditeurs sans que sa force stylistique en souffre. L'utilisation des comparaisons familières aux endroits où l'on s'y attend le moins a un effet intense sur les auditeurs. La surprise se crée quand l'auteur donne à ces expressions familières une nuance fraîche en les modifiant légèrement.

Avant d'avancer dans l'étude détaillée des différentes comparaisons, on présentera un tableau qui indique leur nombre total dans notre corpus ainsi que leur répartition en classes différentes:

Tableau 1 Les types des comparaisons dans le corpus

LES COMPARAISONS CLASSIQUES	141	50,2 %
LES COMPARAISONS SÉMANTIQUES	15	5,3 %
LES COMPARAISONS PHRASTIQUES	125	44,5%
TOTAL	281	100%

2.1.2 Les comparaisons classiques

2.1.2.1 Comparaison qualitative introduite par la conjonction *comme*

Les comparaisons classiques sont les figures dominantes dans le corpus. Les comparaisons qualitatives introduites par la conjonction *comme* prévalent, se rencontrant 127 fois dans le corpus qui comprend au total 156 chansons. Il est à noter qu'il y a des chansons qui renferment plusieurs comparaisons de ce genre. Par exemple dans la chanson *Les filles et les chiens* il est possible de distinguer 8 comparaisons avec la conjonction *comme*. Il est possible de repérer des comparaisons de cette catégorie dans un total de 83 chansons.

Selon la classification de Bouverot on peut discerner plusieurs types de noyaux dans ce genre de comparaison. Les possibilités sont:

Un verbe : (20) Ils parlent de la mort comme tu parles d'un fruit TB 425

Un adjectif: (21) Ces arbres, fiers et nobles comme soir d'été TB 173

Un substantif : (22) Les biches avec les cils comme des cheveux TB 241

Les résultats de l'étude peuvent être résumés comme suit.

Tableau 2. Les noyaux de la comparaison introduite par la conjonction *comme*

Verbe	70	57,9 %
Adjectif	32	26,4 %
Substantif	19	15,7 %
TOTAL	121	100 %

Comme on peut le constater, les noyaux verbaux prédominent. Plus de la moitié des comparaisons *comme* ont comme noyau un verbe. Ces verbes peuvent être soit des verbes d'action:

(23) Les hommes s'amuseⁿt comme des fous TB 123

soit des verbes attributifs soulignant en particulier la qualité commune des deux éléments. Dans l'exemple suivant on rencontre une figure relative aux fruits bien caractéristique à Brel:

(24) Elles seraient fraîches comme des mangues TB 415

Dans notre corpus les verbes d'action ont une prédominance considérable étant donné le fait que seulement 14 sur 70 comparaisons ont comme noyau un verbe attributif, qui est dans la plupart des cas le verbe *être*. Quant à ces verbes d'action, il est assez souvent question d'un verbe exprimant un mouvement dans une direction précise, 28 % des verbes comportant cette idée. Par exemple:

Partir (25) Comme un marin je partirai TB 199

Revenir (26) Mais si tu revenais comme revient l'été TB 459

Aller (27) Qui vont à la kermesse comme vont à la messe TB 381

Il est intéressant de noter qu'on rencontre souvent le mouvement dans le sémantisme de ces verbes noyaux, par exemple *suivre, fuir, reculer, promener, tourner*:

(28) Madame promène son rire comme d'autres promènent leur vaseline TB 411

Une autre caractéristique de ces noyaux est la fréquence considérable des verbes *chanter* et *danser* pour décrire la joie et un moment agréable. Par exemple dans le passage suivant on exprime l'idée de 'beaucoup chanter' ainsi:

(29) J'ai chanté comme un grand livre TB 97

Le passage suivant qualifie les personnes qui ne dansent pas très bien de la manière suivante:

(30) Quelques couples protubérants dansent comme des escalopes TB 302

La comparaison fait penser à la façon maladroite de ces couples de danser, la grosseur des escalopes donnant aussi l'idée de personnes qui ne se tiennent pas droit, qui sont lourdes et flegmatiques comme des morceaux de viande.

D'autres catégories de verbes d'action comme noyaux sont les verbes qui expriment une émotion, (15%). Par exemple:

(31) Et comme le chien hurlant la mort pleurent les hommes leur destinée *TB 134*

La comparaison rapproche les hommes des chiens, les larmes humaines s'écoulant d'une façon intense, bestiale.

Une observation sensorielle est exprimée avec 10 % des verbes, par exemple:

(32) Ils regardent la mer comme tu regardes un puits *TB 425*

La mer, une substance relativement neutre pour quelqu'un, a une importance capitale en tant que source d'eau, une nécessité pour quelqu'un d'autre. Le terme *mer* peut être conçue ici également comme représentante de l'immensité illimitée symbolisant la tolérance tandis que le terme *puits* évoque le caractère limité symbolisant une certaine étroitesse d'esprit, un des caractéristiques que Brel attachait continument aux bourgeois.

Comme le tableau l'indique presque un tiers des noyaux sont des adjectifs. Il s'agit le plus souvent d'adjectifs exprimant la beauté et d'autres qualités positives, les qualités négatives étant exprimées à travers des adjectifs noyaux seulement dans 9,3 % des cas. La beauté éblouissante, rayonnante de la femme aimée devient une évidence à l'aide de la comparaison suivante:

(33) Frida qui est belle comme un soleil *TB 329*

La qualité fraîche est souvent présente dans les comparaisons bréliennes:

(34) Amour du matin frais comme la rose *TB 453*

Il en est ainsi avec le caractère doux comme dans le passage suivant où la douceur est tangible comme le matériau du tissu en question:

(35) Ses baisers doux comme le velours *TB 172*

La douceur comme le lien unificateur du comparé et du comparant peut référer soit à la surface veloutée des lèvres soit à la tendresse du baiser.

Parmi les adjectifs transmettant une qualité négative on rencontre l'expression familière⁵⁵:

(36) Il est méchant comme un teigne *TB 328*

L'exemple suivant comportant un adjectif avec une nuance négative présente une comparaison qui caractérise un type humain précis:

(37) Folle comme un travelo *TB 416*

Les substances comparées à l'aide d'un adjectif sont le plus souvent à la forme féminine (17 formes féminines contre 15 masculines).

Notre corpus présente quatre types de comparés: un substantif, un être humain, une proposition verbale ou une expression du temps. La répartition des différents comparés est indiqué au tableau 2.

Tableau 3 Les comparés de la comparaison introduite par la conjonction comme

SUBSTANTIF	52	43 %
ÊTRE ANIMÉ	37	30 %
PROPOSITION VERBALE	20	17 %
EXPRESSION DU TEMPS	12	10 %
TOTAL	121	100 %

Comme on peut le constater, le comparé est le plus souvent un substantif. On repère un nombre assez important de comparés liés à la nature et aux phénomènes naturels, notamment les concepts comme le soleil.

(38) Tu as des seins comme des soleils *TB 364*

Le comparé *soleil* rapproché de seins fait penser à leur caractère dominant dans la figure de la femme. Ils sont voyants, mais d'une manière positive, répandant leur influence bienfaisante

comme le soleil. Les comparés liés à l'eau présentent la substance dans une lumière positive. L'eau est toujours une vitalité, qui rafraîchit soit d'une façon concrète soit au sens figuré comme dans l'extrait suivant, où l'eau, à la manière des rires, exerce son pouvoir délassant sur toute la vie humaine:

(39) Et que leurs rires comme jets d'eau rafraîchissent l'humanité *TB 96*

On rencontre également beaucoup de substantifs référant aux animaux, notamment aux chiens. Les activités canines typiques (l'aboiement, le hurlement etc) se rencontrent dans les comparaisons, comme dans le passage suivant sur la morsure:

(40) Le vent du nord qui mord comme un chien *TB 381*

D'après cette image il n'y a pas de doutes sur la violence du vent allant presque concrètement jusqu'aux os comme la morsure d'un chien. Les substantifs référant aux comestibles, principalement aux fruits et aux légumes sont souvent présents dans les comparaisons bréliennes.

(41) Lui qui est comme un melon *TB 320*

La rondeur et la dureté de la peau ainsi que la mollesse de la pulpe du fruit en question dessine le tableau d'un homme bien en chair essayant d'être dur, insensible mais qui au fond est un tendre. L'exemple suivant souligne la composition du cœur humain en différentes couches en le rapprochant de l'artichaut:

(42) Vois tous ces coeurs comme des artichauts *TB 162*

Quant aux comparés êtres animés, il s'agit de toute une galerie de personnages comme des membres de la famille, des représentants de l'église (le bedeau, Son Eminence, un vicaire) ou d'autres concepts liés à la religion (Dieu, le diable..), des personnages estimés (un soldat, un héros, un roi) ou échoués (un ivrogne, un fou etc).

⁵⁵ 'quelqu'un qui est très méchant' (*TLF* = P.Imbs – B. Quémada, éd. *Trésor de la Langue Française*. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle. Centre National de la recherche scientifique. Institut National de la Langue Française. 15. 1992, s.v. 'teigne')

La plupart des comparés propositions verbales répètent le verbe du début de la comparaison en rappelant ce qu'on faisait auparavant, ou comme dans l'exemple suivant, ce qu'on ne fait plus:

(43) Il est mort comme on ne meurt plus TB 249

En fait, le corpus ne présente qu'une comparaison où le verbe change :

(44) Ils pissent comme je pleure sur des femmes infidèles TB 295

Avec le choix du verbe *pleurer* au lieu de *pisser* l'auteur montre son attitude, moins indifférente que celle des autres, à l'égard de l'infidélité féminine, un des thèmes précieux à Jacques Brel.

Le quatrième groupe des comparés, consistant en expressions du temps, se forme d'un nombre assez important d'expressions comportant le mot *soir* (25 %).

(45) Ce soir comme tous les soirs TB 416

D'après notre corpus le soir est un moment privilégié de la journée, qu'on attend impatiemment, car c'est souvent le soir quand il se passe quelque chose. Par exemple dans le passage suivant c'est le soir quand l'auteur a la possibilité de rencontrer sa bien-aimée.

(46) Ce soir j'attends Madeleine TB 238

Les comparaisons qualitatives introduites par la conjonction *comme* sont par conséquent beaucoup usitées dans les textes de Brel. Il est à noter que 17 % de toutes les figures étudiées dans le présent travail appartiennent à cette catégorie présentant des comparaisons intéressantes aussi bien au niveau des noyaux qu'à celui des comparés.

2.1.2.2 Comparaison qualitative introduite par d'autres conjonctions

Il est possible que la comparaison qualitative soit introduite également par d'autres conjonctions que *comme*, nettement le plus fréquemment usitée. D'autres conjonctions possibles sont notamment *ainsi que* et *de même que*. Chacune de ces deux conjonctions est

présente dans deux chansons. Par exemple la comparaison suivante reprend le thème brélien de la misogynie, répété tout au long de sa carrière:

(47) La première ainsi que la dernière amante seront vos ennemies *TB 77*

Il n'y a donc aucune différence entre la première ou la dernière femme: elles sont toujours semblables.

Les comparaisons qualitatives introduites par d'autres conjonctions que *comme* sont donc peu usitées dans le corpus, étant donné le fait que seulement 3 % de toutes les comparaisons qualitatives contiennent les conjonctions *ainsi que* ou *de même que*.

2.1.2.3 Comparaison quantitative

A côté d'une simple comparaison de deux substances, on rencontre la comparaison quantitative. Ce genre de comparaison est plus complexe puisqu'elle augmente ou diminue le volume expressif de la comparaison. Comme dans la plupart des cas il s'agit d'augmentation, c'est la conjonction *plus...que* qui est caractéristique de cette catégorie. Même si ce sont généralement des adjectifs, on rencontre aussi quelques adverbes:

(48) Plus loin que les frontières qui sont de barbelés
Plus loin que la misère il nous faut regarder *TB 125*

Dans cet extrait "les frontières de barbelés" équivaut à la misère, l'utilisation de la comparaison quantitative d'augmentation incitant à les laisser derrière soi.

Quand il s'agit d'adjectifs, certaines caractéristiques ou états d'âme sont comparés par rapport au temps dans 14 % de toutes les comparaisons quantitatives. La caractéristique peut être améliorée:

(49) Elle est plus belle qu'avant l'été *TB 135*

Le plus souvent les comparaisons de ce genre présentent pourtant une situation où tout était mieux dans le passé:

(50) J'étais plus heureux avant que j'étais cheval *TB 362*

Assez fréquemment on inclut dans la comparaison deux ou plusieurs adjectifs entre lesquels on cherche un rapport de dépendance, 16 % des comparaisons quantitatives appartenant à cette catégorie.

(51) Une valse à vingt ans, c'est beaucoup plus troublant, c'est beaucoup plus troublant, mais beaucoup plus charmant qu'une valse à trois temps TB 190

Dans la comparaison on crée un lien entre ces deux caractéristiques, la partie commune étant l'agitation. L'immobilité et la tranquillité ne vaut pas l'agitation chez Brel.

Souvent, dans 20% des cas, on combine dans la comparaison de supériorité plus de deux éléments comparés, toujours en augmentant la force expressive. Le passage suivant présente la comparaison entre un organe visible et deux organes hors de vue, internes :

(52) Qu'on a les yeux plus grands que le ventre
Qu'on a les yeux plus grands que le cœur TB 336

La comparaison crée un lien intense entre ces organes. Si les yeux sont plus grands que le ventre, on pense sans doute concrètement à leurs dimensions, soulignées par le comparé, mais le deuxième comparé *le cœur* élargit l'expression dans un sens plus abstrait en soulignant non seulement la grandeur visible des yeux mais probablement aussi leur capacité d'exprimer les émotions et de ressentir la sympathie.

La plupart des conjonctions quantitatives comportent la conjonction *plus... que*. Les conjonctions *moins... que* et *aussi... que* se rencontrent une seule fois:

(53) Une valse à quatre temps c'est beaucoup moins dansant, c'est beaucoup moins dansant, mais tout aussi charmant qu'une valse à trois temps TB 189

La comparaison poursuit le thème de l'extrait 51, en rapprochant différents types de valses.

Ici le fait qu'on peut danser une valse moins bien n'en diminue aucunement le charme.

Pour en finir avec les comparaisons quantitatives, il importe de noter qu'elles représentent moins de 10 % de toutes les comparaisons de notre corpus.

2.1.3 Comparaisons sémantiques

2.1.3.1 Comparaisons avec des verbes comme morphèmes de comparaison

Dans cette catégorie on peut observer une fréquence considérable du verbe *ressembler*, 80 % des comparaisons comportant ce verbe. Le verbe *paraître* se rencontre trois fois et les autres verbes possibles pour les morphèmes *sembler* et *avoir l'air* sont totalement négligés. Dans le passage suivant le verbe *ressembler* rime avec le verbe du vers précédent:

(54) Une fleur qui tremble,
Un oiseau mort qui leur ressemble TB 353

Une chanson intitulée *Je t'aime* est pratiquement construite autour du verbe *ressembler*, 50 % de toutes les expressions verbales de la chanson contenant ce verbe. A la fin de chaque strophe on compare une caractéristique ou une partie concrète de la femme aimée avec un phénomène de la nature ou une expression du temps. En voici les parties qui contiennent le verbe *ressembler*

(55) La rosée qui tremble... et ressemble à ton coeur
Le doigt de la pluie... et ressemble à ton chant
L'aube.. et ressemble à ton front
L'aurore légère.. et ressemble à ton rire
Le jour qui se lève...et ressemble à ta joie
Le jour qui revient... et ressemble à ton retour
La porte qui s'ouvre...et ressemble à ce cri: Je t'aime TB 212

Le premier comparé est donc le coeur de la femme aimée qu'on compare avec la rosée qui tremble, ce qui donne au coeur un aspect fragile. Le chant de la bien-aimée est comme la pluie, sonnante dans les oreilles du chanteur comme la pluie sur le toit. Les deux comparés suivants, l'aube et l'aurore, comportent toutes les deux l'idée de la lumière qui revient. L'aube apporte la clarté, aussi bien que l'aurore qui y ajoute aussi la joie. Le jour qui se lève donne la raison de se réjouir comme le fait la bien-aimée. Le jour qui revient rappelle de sa part le retour de la femme, le retour auquel on insiste encore à croire. Le mot *jour* répété souligne le fait que sans la présence de la femme il est nuit, un noir complet. Finalement le bruit de la porte qui s'ouvre attire l'attention des auditeurs au cri d'amour du chanteur.

Dans 15 % des comparaisons de ce genre aussi bien le comparant que le comparé rattachés au verbe *ressembler* sont identiques. Par exemple:

(56) Mais les femmes toujours ne ressemblent qu'aux femmes TB 291

Comme on peut le constater, le thème de la méfiance vis à vis de la femme se répète.

Le passage suivant répète de sa part le mot *rien*, exprimant l'idée du changement total:

(57) Plus rien ne ressemblait à rien
Tu avais perdu le goût de l'eau
Et moi celui de la conquête TB 357

Rien n'est donc comme avant dans la vie de ce couple, le lien passionné entre les amoureux s'étant volatilisé. La répétition du comparant et du comparé souligne également l'aspect répétitif et ennuyeux de leur vie.

Dans la chanson *La ville s'endormait* le verbe *ressembler* est combiné avec plusieurs comparants et comparés s'enchaînant: d'une part les vagues et les oiseaux dont la caractéristique commune est un mouvement incessant; d'autre part les hommes, les rires et les sanglots. La joie et la douleur se ressemblent, les rires par contre ressemblant aux hommes:

(58) Les oiseaux ressemblent à des vagues et les vagues aux oiseaux
Et les hommes aux rires, et les rires aux sanglots TB 398

Le verbe *paraître* ne se rencontre que dans trois comparaisons. Par exemple dans la chanson *Les désespérés* on donne à la mort un caractère positif avec la comparaison suivante:

(59) Tellement naufragés que la mort paraît blanche TB 342

Pour ces désespérés qui ont tout perdu, la mort symbolise la lumière, la liberté représentées par la couleur blanche. Il importe de noter que Brel associe dans son oeuvre la blancheur avec la liberté, comme on peut le constater par exemple dans le passage suivant où il rattache la couleur blanche à l'idée du départ:

(60) S'il te faut des trains pour fuir vers l'aventure

Une comparaison présente le syntagme *on dirait* qui rapproche le comparant du comparé:

(61) Ils s'aiment tant qu'on dirait des anges d'amour TB 17

Comme le passage précédent se rencontre dans une chanson du début de la carrière de Jacques Brel, le ton de la description de l'amour est encore idéaliste. Plus tard dans son oeuvre le ton change considérablement: même si l'on aime beaucoup, ce n'est jamais suffisant, parce que l'amour ne dure pas tout simplement.

2.1.3.2 Comparaisons avec les adjectifs comme morphèmes de comparaison

Si dans le chapitre précédent c'était le verbe *ressembler*, dans ce chapitre c'est l'adjectif *pareil* de sa part qui domine. Tous les cas présentant une comparaison avec les adjectifs comme morphèmes de comparaison comportent l'adjectif *pareil*. Dans les textes étudiés il est possible d'identifier deux types de comparaisons formées autour de cet adjectif. Il s'agit soit d'une comparaison qui renferme un comparant et un comparé identiques, accentuant ainsi le caractère immuable des choses, par exemple:

(62) L'eau chaude à l'eau chaude est pareille TB 114

soit d'une comparaison qui rapproche la manière d'être ou d'agir du comparant et du comparé, par exemple:

(63) Elle tourne toujours pareille aux danseuses d'Antiquité TB 133

donnant une image relativement bien définie sur la façon de danser du sujet.

Les comparaisons avec adjectifs comme morphèmes de comparaisons sont donc relativement peu usitées dans notre corpus, représentant seulement 10 % de toutes les comparaisons sémantiques.

2.1.4 Comparaisons phrastiques

2.1.4.1 Remarques préliminaires

D'après nos recherches, l'utilisation des comparaisons phrastiques ou plus précisément de la juxtaposition est un moyen rhétorique relativement fréquent dans les chansons de Jacques Brel, 17 % de toutes les figures rhétoriques étudiées dans le cadre du présent travail comportant cette manière de rapprocher deux substances. Comme les chansons sont le plus souvent écoutées, la clarté et l'efficacité d'expression semblent privilégier la juxtaposition comme moyen rhétorique. En répétant les mots de la phrase précédente et en en modifiant légèrement le contenu, on réussit à créer une image qui est susceptible d'impressionner l'auditeur avec sa simplicité et sa force. L'absence totale des marques spécifiques désignant la comparaison n'est pas un défaut. La juxtaposition, comme on pourra le constater en étudiant l'usage varié que Brel en fait, peut être un effet de style à la fois complexe et ambigu permettant diverses interprétations. Le corpus présente une multitude considérable de juxtapositions. La plupart des phrases juxtaposées contiennent le même verbe, le changement se portant sur d'autres éléments de la phrase. Il y a aussi un nombre important de cas de juxtaposition sans verbe. Leur répartition est indiquée ici:

Tableau 4 La composition verbale des juxtapositions

Le même verbe	80	64 %
Un verbe différent	22	17,6 %
Sans verbe	23	18,4 %
TOTAL	125	100 %

Pour donner une vue générale sur l'ensemble, voici un tableau indiquant les changements dans les juxtapositions portant sur le sujet, le verbe ou le complément d'objet, ou plusieurs constituants de la phrase en même temps.

Tableau 5 Les changements dans les juxtapositions

Sujet changé A	11	8,8 %
Verbe changé B	19	15,2 %
Complément d'objet changé C	73	58,4 %
Sujet et complément d'objet changés A+C	13	10,4 %
Verbe et complément d'objet changés B+C	6	4,8 %
Sujet, verbe et complément d'objet changés A+B+C	3	2,4 %
TOTAL	125	100 %

Pour faciliter le traitement des juxtapositions bréliennes, nous les avons réparties en deux groupes principaux. Le premier comporte les cas de juxtaposition simple, avec les juxtapositions qui comprennent une seule modification vis à vis de la phrase comparée, tandis que le deuxième groupe, intitulé juxtaposition complexe, comprend les juxtapositions dans lesquelles on transforme la phrase d'une manière plus approfondie.

2.1.4.2 La juxtaposition simple

Comme le tableau ci-dessus l'indique, les juxtapositions simples sont plus fréquentes que les juxtapositions complexes. La plupart des juxtapositions, plus d'une moitié, sont du type C.

Dans l'exemple suivant c'est le complément de verbe qui change:

(64) Et puis ils se reprennent
 Redeviennent un seul
 Redeviennent le feu TB 407

La juxtaposition crée un net rapport d'analogie entre les deux termes: quand deux personnes sont un seul individu, c'est le feu de l'amour qui brûle. La partie commune de *seul* et de *feu*

est donc leur ardeur, celle de la passion ou celle des flammes. Il importe de noter que le feu est un symbole positif de la passion pour Brel, répété depuis ses premiers textes. Déjà en 1953 il chanta:

(65) Ainsi certains jours paraît une flamme en nos coeurs *TB 134*

Les compléments d'objet changés peuvent être répartis en trois groupes: les compléments d'objet non-animés, les compléments d'objet animés et les pronoms personnels comme complément d'objet. Quant aux compléments d'objet non-animés, il est possible de distinguer deux groupes: les compléments d'objet référant à quelque chose d'abstrait et ceux référant à quelque chose de concret. Le plus souvent il s'agit de compléments d'objet référant à des entités abstraites, comme dans l'exemple suivant où l'on crée le lien entre le cortège et le tourment:

(66) Et plus le temps nous fait cortège
Et plus le temps nous fait tourment *TB 358*

La comparaison met ces deux concepts en rapport d'analogie en soulignant le fait que les moments de fête contiennent toujours une pincée de malheur, l'angoisse n'étant jamais loin du bonheur.

Les termes évoquant un sentiment constituent le plus grand groupe de termes référant à des objets abstraits. Assez souvent les phrases juxtaposées unissent un terme abstrait à un terme concret, comme dans le passage suivant qui met en rapport de dépendance l'espoir et la main :

(67) Retrouver l'espoir qui t'a glissé des mains
Retrouver la main que ta main a quittée *TB 139*

La présence humaine donne l'assurance du fait qu'on peut encore espérer quelque chose de mieux.

Dans l'exemple suivant les deux premiers termes concrets conduisent inévitablement à l'état évoqué par le terme abstrait:

(68) On a chanté les mêmes vins
On a chanté les mêmes filles
On a chanté les mêmes chagrins *TB 219*

De la même manière dans le passage suivant on montre avec la juxtaposition les causes et les effets des termes concrets:

(69) Ils prennent le dernier whisky
Ils prennent le dernier bon mot
Ils prennent le dernier whisky
Ils prennent le dernier tango
Ils prennent le dernier chagrin *TB 245*

Quant à ces termes concrets comme compléments d'objet subissant des transformations dans les juxtapositions, il s'agit de choses buvables, de parties du corps humain ou bien de bâtiments, comme dans le passage suivant:

(70) Grand-mère et sa poitrine
Grand-mère et ses usines *TB 339*

La chanson présente la grand-mère comme une femme d'affaires forte et dominante ce qui se voit aussi bien dans sa manière d'être que dans sa façon de diriger son entreprise industrielle. Les termes *poitrine* et *usine* ont en commun un caractère imposant se manifestant aussi bien par la constitution de la femme que par le caractère majestueux des usines.

Parmi les objets animés se rencontrent des membres de la famille: *le père, la mère, les grands-parents*; les noms désignant une femme (*une amourette, une fille, Sylvie*) et des représentants de différents métiers (*un militaire, un fonctionnaire* etc). Brel crée souvent le lien aussi entre des groupes de gens précis:

(71) Ni le courage d'être juif
Ni l'élégance d'être nègre *TB 414*

En ce qui concerne les juxtapositions qui contiennent des modifications au niveau des verbes, le type B dans notre classification, on peut constater qu'avec ces verbes on arrive à créer quatre types de procédures. Très souvent Brel montre avec la juxtaposition la conséquence d'une action, comme c'est le cas dans le passage suivant:

(72) Elle dit qu'elle partira

Elle dit qu'elle me suivra TB 329

La deuxième procédure est l'assimilation de deux actions pour souligner leur similitude:

(73) Six pieds sur terre, Jojo, tu chantes encore
Six pieds sur terre, tu n'es pas mort TB 419

Le lien qui unit les deux actions de la juxtaposition est la vitalité souvent attachée par Brel à la première et explicitement exprimée dans la seconde.

Avec le changement du verbe dans la juxtaposition, on augmente aussi le volume de l'expression:

(74) Heureux qui chante pour l'enfant
Heureux qui sanglote de joie TB 148

La transformation effectuée au niveau des deux verbes *chanter* et *sangloter* intensifie l'environnement aussi bien émotionnel que sonore de la chanson en soulignant la proximité de deux extrêmes: le bonheur et le malheur.

La quatrième procédure du type B, c'est la juxtaposition des actions qui semblent contraires à première vue, mais qui ont quelque chose en commun, par exemple le mouvement dans le passage suivant:

(75) Et aux gens qui s'en viennent
Et aux gens qui s'en vont TB 130

Dans le dernier groupe des juxtapositions simples le sujet change. Il s'agit le plus souvent de l'alternance des pronoms personnels *je-tu* ou *il-elle*:

(76) Moi je sais tous tes sortilèges
Tu sais tous mes envoûtements TB 357

(77) Elle a oublié qu'elle chantait
Il a oublié qu'elle chantait TB437

Souvent le sujet animé est changé en un autre sujet animé, comme dans le passage qui compare les femelles aux bourgeois, tous les deux représentant des groupes pour qui Brel n'avait pas beaucoup d'estime. Le choix du verbe explicite l'attitude du poète:

(78) Et tant pis si jasant les femelles
Et tant pis si jasant les bourgeois TB 372

D'après cette juxtaposition *les femelles* et *les bourgeois* ont donc en commun la façon irritante de parler.

Parmi les sujets il y a aussi des termes abstraits entre lesquels on crée un lien de ressemblance. Le passage suivant comporte un thème cher pour Brel, l'idéalisation de l'enfance:

(79) Où finit notre enfance, où finit notre chance ? TB 208

L'enfance terminée, c'est aussi la fin de la période heureuse.

La juxtaposition simple comme figure rhétorique est souvent utilisée dans notre corpus, représentant 13 % de toutes les figures rhétoriques étudiées dans le présent travail.

2.1.4.3 Juxtaposition complexe

Comme le tableau 4 l'indiquait, la plupart des juxtapositions complexes présentent des transformations aussi bien au niveau des sujets qu'au niveau des compléments d'objet. Il s'agit donc du type A+C de notre classification.

(80) Mille fois tu pris ton bagage
Mille fois je pris mon envol TB 357

Dans le chapitre précédent on a déjà constaté l'alternance dominante *je – tu* en ce qui concerne le sujet. Dans cet exemple les compléments d'objet, dont l'un concret, l'autre abstrait, ont un rapport évident d'interdépendance, le départ exigeant au moins un minimum de bagages.

Le passage suivant présente deux compléments d'objet abstraits :

(81) Nous coeurs seront pleins d'espérance
Nos chants seront des chants d'amour TB 452

Dans le contexte brélien le concept de l'espoir associé à celui de l'amour accompagné d'un verbe au temps futur est plutôt rare. Cet exemple attache pourtant ces deux concepts étroitement l'un à l'autre. Tant qu'il y a de l'amour il y a de l'espoir.

L'inversion des rôles masculin – féminin est présent dans le passage suivant:

(82) Pour que je sois ta reine
Pour que tu sois mon roi TB 348

Pour l'amour d'une femme l'homme est prêt à se dégrader et à se soumettre totalement à la femme en l'élevant au grade du roi. Le thème royal est présent dans d'autres chansons de Brel aussi. Quelques années auparavant la femme avait encore joué le rôle de la reine, l'amour ayant pris celui du roi aussi bien que le pouvoir législatif:

(83) Où l'amour sera roi
Où l'amour sera loi
Où tu seras reine TB 195

En ce qui concerne le type B+C de notre classification des juxtapositions complexes, tous les cas présentent les comparaisons entre un concept abstrait et un concept concret:

(84) Pour mieux perdre la tête
Pour mieux brûler l'ennui TB 225

Le lien qui unit ces deux actions est une ferveur ardente. La vie trop calme et équilibrée n'est pas pour Brel un signe de vitalité. *Perdre la tête*, normalement considéré comme une action peu souhaitable, est conçu ici, attaché à l'action de *brûler l'ennui*, comme quelque chose de positif, rendant possible une sorte de changement au niveau des routines quotidiennes abrutissantes.

Le type A+B+C de notre classification (le sujet, le verbe et le complément d'objet changés) est rare:

(85) Tu m'as gardé de piège en piège
Je t'ai perdu de temps en temps TB 357

2.1.5. Comparaisons à la Brel

Comme on l'a déjà constaté, au lieu d'utiliser les comparaisons figées, Jacques Brel se sert continûment de nouvelles images. Il y est arrivé parfois en modifiant des images bien

familiales. C'est bien le cas de l'adjectif *beau*, très souvent usité dans ses textes. L'expression idiomatique *beau comme un astre*⁵⁶ est remplacée par d'images neuves. Ainsi, pour souligner le fait que Frida fait plutôt rayonner que scintiller:

(86) Belle comme un soleil TB 329

De la même manière, la beauté innocente et pure s'exprime par

(87) Belle comme une perle d'eau TB 274

Dans la chanson *Les filles et les chiens* on rencontre une multitude de comparaisons formées autour de l'adjectif *beau*, chacune de ces images donnant un nouveau point de vue :

(88) Les filles, c'est beau comme le jeu
...beau comme un feu, ... beau comme un fruit, ... beau comme la nuit,
... beau comme un renard,...beau comme un retard,...beau comme l'adieu TB 268

Le premier comparé évoque le côté joueur des relations avec les filles, le feu faisant penser aux flammes de l'amour (voir p. 35), le troisième comparé y ajoutant un aspect savoureux, le quatrième évoquant la partie de la journée qui est avec le soir le moment privilégié de la journée pour Brel (v p.28) Le comparé *renard* rappelle le côté perfide des femmes d'après la manière de dire *rusé comme un renard*⁵⁷ Le comparé *retard* de sa part évoque l'idée de l'attente impatiente et finalement le dernier comparé *adieu* emmène l'auditeur à la fin inévitable.

Assez souvent la modification brélienne d'une image familière est légère, transformant minimement l'idée originale. Ainsi, par exemple, au lieu de se servir de mots connus *vieux comme le monde*⁵⁸ Brel modifie l'expression:

(89) Amitiés anciennes, vieilles comme la vie TB 123

Il s'agit d'une légère transformation de nuance dans la comparaison où l'on évite l'expression lexicalisée *fraîche comme une rose*⁵⁹:

(90) Elles seront fraîches comme des mangues TB 417

⁵⁶ TLF 3.758, s.v. 'astre'

⁵⁷ TLF 14.785, s.v. 'renard'

⁵⁸ TLF 11.994, s.v. 'monde'

⁵⁹ TLF 14.1251, s.v. 'rose'

Le plus souvent Brel offre des comparaisons surprenantes, avec de nouveaux comparés qui font réfléchir les auditeurs aux intentions du poète. Il en est ainsi par exemple pour exprimer l'idée de *blanc comme la neige*⁶⁰ sous la forme suivante:

(91) Blanc comme un cierge de Pâques TB 327

La comparaison s'explique par le milieu ecclésiastique dans lequel on a placé la personne qu'on compare. Le comparé, qui fait partie des objets de l'église, est ainsi rattaché au comparant. Le terme *Pâques* se rencontre également dans une autre comparaison qui est la modification brélienne de l'expression idiomatique *clair comme le jour*⁶¹

(92) Clair comme un matin de Pâques TB 255

Généralement il est important de connaître le contexte de la chanson pour comprendre l'idée de la comparaison. Il en est ainsi par exemple quand, au lieu de dire *être gai comme un pinson*⁶², Brel se sert du terme *canal*:

(93) Ils étaient gais comme le canal TB 258

Le canal est un comparé parfait étant donné le fait que la chanson se situe dans la ville de Bruxelles où la chanson décrit, au cours d'une promenade, des événements de la vie bruxelloise d'autrefois. La comparaison *être gai comme le canal* évoque l'idée de la gaieté modérée, l'eau du canal coulant d'une façon plutôt tempérée.

L'adjectif *doux* est utilisé dans une comparaison ayant subi seulement une légère transformation; il se rencontre aussi dans une comparaison plus complexe. Ainsi, l'expression lexicalisée *doux comme le miel*⁶³ renferme toujours l'idée de la souplesse, de la tendresse dans sa manifestation brélienne

(94) Ses baisers doux comme le velours TB 172

⁶⁰ TLF 12.71, s.v. 'neige'

⁶¹ TLF 5.868, s.v. 'clair'

⁶² TLF 13.392, s.v. 'pinson'

On peut se demander ce qu'il y a de doux dans le comparé *miroir* de la comparaison suivante:

(95) Une île, douce et calme comme ton miroir TB 255

Le miroir est ici pris métonymiquement: l'image réflétée par le miroir.

Brel se sert fréquemment d'énumération de termes qui sert à rendre la figure utilisée plus intense. Dans le cas des comparaisons il s'agit de l'introduction d'une série de comparaisons dont chacune ajoute une nouvelle caractéristique ou augmente un peu le volume expressif du comparant. Il est possible de le constater par exemple dans le passage suivant qui exalte la beauté féminine:

(96) Tu as des seins comme des soleils, comme des fruits, comme des reposoirs
Tu as des seins comme des miroirs, comme des fruits, comme du miel,
Tu as des seins comme les trottoirs TB 364

Les comparés du début donnent une image relativement favorable de l'objet de la comparaison présentant une idée de beauté rayonnante ou de saveur. On peut noter la répétition du deuxième comparé dans la comparaison suivante soulignant l'importance du goût dans l'image, ce qui est encore renforcée par le comparé suivant *miel*. Le terme *reposoir* fait du comparant un endroit idéal pour se reposer. Le comparé *miroir* évoque la forme ronde de l'objet ainsi que son côté réfléchissant. Le dernier comparé *trottoir* ajoute un aspect négatif à l'image jusqu'ici relativement positive. L'aplatissement et la grandeur du comparant deviennent évidents, mais on évoque également une idée moins vertueuse, celle de la prostitution.

Ces énumérations sont donc bien fréquentes dans les textes de Brel. Elles peuvent s'étendre sur plusieurs strophes. Il en est ainsi par exemple dans la chanson *La haine*, énumérant les menaces d'un homme qui accuse la femme d'avoir abîmé l'amour. Chaque strophe ajoute un nouveau côté au départ de ce pauvre homme:

⁶³ TLF 7.476, s.v. 'doux'

(97) comme un marin je partirai..., comme un novice je partirai,
comme un ivrogne je partirai..., comme un soldat je partirai TB 119

La première comparaison dessine le tableau d'un homme qui est en train de partir vers de nouvelles aventures et des femmes. Dans les textes de Brel (p.ex la chanson *Amsterdam*) les marins sont représentés sous la forme d'êtres grossiers, insensibles mais quand même pleins de joie de vivre. On voit dans ce passage l'attitude joyeuse de pouvoir finalement partir et avancer dans la vie. Les deux comparés suivants poursuivent l'atmosphère enjouée, le novice étant impatient de s'en aller et l'ivrogne aussi. Les ivrognes sont souvent présents dans les textes de Brel sous la forme d'un nigaud joyeux. L'alcool permet aussi l'oubli et de cette manière on peut être heureux:

(98) Je serai saül dans une heure
Je serai sans mémoire
Je serai bien TB 215

Dans la dernière comparaison du passage 97, les pas hésitants du novice ou titubants de l'ivrogne ont disparu, remplacés par l'assurance d'un soldat, personnage courageux dans les textes de Brel. Avec ces comparaisons énumérées on montre donc strophe après strophe combien évolue la confiance en soi du chanteur, à la fin convaincu de ses propres capacités de partir.

Les énumérations servent à offrir de nouveaux points de vue sur l'objet de la comparaison, comme par exemple dans la chanson *Une île*:

(99) douce et calme comme ton miroir..claire comme un matin de Pâques
chaude comme la tendresse... espérante comme un désert TB 255

Chaque comparaison renforce à sa manière le caractère accueillant de l'île. Les deux premières comparaisons ayant déjà été traitées, on rencontre dans la troisième comparaison un concept cher pour Brel, la tendresse, qualifiée de *chaud*. La quatrième comparaison de cette série présente le désert auquel est attaché le concept de l'espérance. Le désert, un lieu solitaire et inhabité comme l'île de la chanson espère des arrivées qu'ils lui donnent de

l'animation, de la vie. L'idée d'attendre les conquérants de cet endroit solitaire se rencontre aussi dans une autre chanson intitulée *Je suis l'ombre des chansons* où le thème de l'espoir est attaché au désert ainsi:

(100) Je te suis au désert
Où t'entraîne l'espoir
De conquérir la terre TB 450

Les exemples de ce chapitre montrent d'une part la tendance de Brel de modifier des expressions familières pour leur donner une nuance typique, de l'autre, par l'utilisation des séries de comparaisons rendant l'image évoquée plus intense d'une comparaison à l'autre.

2.1 Les métaphores dans les chansons de Brel

2.2.1 Remarques préliminaires

La métaphore est fortement présente dans les textes des chansons de Jacques Brel sous des formes les plus nombreuses et variées. Comme on l'a déjà constaté dans l'introduction (voir p. 2), l'absence totale d'un terme à valeur comparative rend cette figure moins évidente que la comparaison dont l'usage brélien a été analysé dans le chapitre précédent. En ce qui concerne la métaphore, le code reste toujours très individuel et le lecteur, ou bien l'auditeur dans le cas de Jacques Brel, se trouve face à de nombreuses interprétations possibles. La variété des figures utilisées rend possible l'analyse à plusieurs niveaux du code brélien des métaphores. Chez Brel, il s'agit d'une poésie forte avec des mots relativement simples et quotidiens, ce qui fait que les métaphores ajoutent à son art une touche stylistique captivante. Il en résulte évidemment que les textes étudiés peuvent donner à première vue l'impression de simplicité et de clarté. En les examinant de plus près, ils renferment pourtant des images et des expressions qui fascinent, amusent, tracassent ou irritent, ensemble ou séparément, l'auditeur.

Avant de conduire une étude plus détaillée des différentes métaphores dans les chansons de Brel et pour donner une vue générale sur l'ensemble, on présente un tableau indiquant le nombre total des figures métaphoriques dans le corpus dépouillé ainsi que leur répartition en différentes classes:

Tableau 6 Les types de métaphores dans le corpus

METAPHORES NOMINALES	241	47,6 %
METAPHORES VERBALES	208	41,1 %
METAPHORES ADJECTIVES	57	11,3 %
TOTAL	506	100 %

Comme le tableau l'indique, ce sont les métaphores nominales et les métaphores verbales qui se rencontrent toutes les deux relativement souvent dans notre corpus, les métaphores adjectives ne représentant qu'une petite minorité.

2.2.2 Métaphores nominales

2.2.2.1 Remarques préliminaires

Pour commencer la présentation des métaphores nominales, il importe d'étudier le tableau 7 à l'aide duquel il est possible d'avoir une idée sur leurs formes variées ainsi que leur répartition en différentes catégories.

Tableau 7 Les métaphores nominales dans le corpus

La substitution simple	21	8,7 %
La formule démonstrative	78	32,4 %
La copule être	62	25,7 %
Les métaphores de changement et de métamorphose	13	5,4 %
Le lien génitif	67	27,8 %
TOTAL	241	100 %

Le tableau indique une dominance nette des trois types de métaphores nominales, la formule démonstrative, la copule *être* et le lien génitif, tous les trois représentant plus de 80 % de toutes les métaphores nominales, les deux autres types étant nettement minoritaires.

2.2.2.2 La substitution simple

La substitution directe d'un terme par un autre est une figure que Brel utilise modestement dans ses textes. Dans la plupart des cas il s'agit d'un nom précédé d'article défini, les noms précédés d'article indéfini se rencontrant uniquement deux fois. Les métaphores décrivant les êtres humains sont fréquentes dans ce groupe. Le passage suivant donne une image caricaturale d'un certain type de gens:

(101) Les singes ...
Ils ont inventé le fer à empaler
Et la chambre à gaz et la chaise électrique
Et la bombe au napalm et la bombe atomique TB 237

Ces créatures qui sont responsables de toutes ces inventions horribles n'ont pas le droit d'être appelées êtres humains, mais restées à un stade inférieur à l'homme, elles sont appelées *singes*.

Les femmes sont décrites métaphoriquement dans de nombreuses métaphores nominales de ce genre. Par exemple:

(102) Les drôlesses dont je fus maître et roi
Et qui furent mes maîtresses TB 300

Il est question d'un regard relativement malicieux sur ces ex-femmes de l'auteur. Le caractère méprisable des maîtresses est souligné par le terme *drôlesse*⁶⁴.

La fleur est une métaphore fréquente de la femme aussi chez Brel. Par exemple:

(103) Une fleur qui lui a pris son coeur TB 172

La métaphore suivante contenant le terme fleur est plus explicite:

⁶⁴ Terme utilisé pour désigner une fille ou une femme de mauvaise vie. TLF 7.522, s.v. '*drôlesse*'

(104) Ce fut la première fleur
Ce fut la première femme TB 369

Le caractère léger des femmes devient évident avec la métaphore suivante:

(105) La frivole qui offre sa corolle à un clerc de notaire TB 276

La femme à laquelle Brel attache la notion de la frivolité *offre sa corolle* ou plus explicitement son corps à l'homme. La notion de fleur se rencontre donc aussi dans cette image, la corolle signifiant l'ensemble des pétales d'une fleur⁶⁵. Dans le passage suivant la notion de fleur s'attache facilement aux filles par le verbe *cueillir*.

(106) Cueillir des filles TB 30

Le passage suivant présente deux métaphores dont la première sert à évoquer la femme et la deuxième l'homme:

(107) Les étangs mettent les fleuves en prison TB 222

Ce passage souligne l'importance du mouvement pour l'homme et pour Brel. Les femmes sont immobiles, comme l'eau dans un étang, tandis que les hommes sont mobiles, comme l'eau des fleuves. Si on essaie de les arrêter, ils se sentent prisonniers.

La vie de couple heureux s'exprime à travers de la métaphore suivante:

(108) Quand je disais belle folie
C'est de ces deux que je parlais TB 437

Le terme *folie* n'a ici rien de négatif, s'associant à la passion folle du début teintée tendrement avec l'adjectif *beau*. Celui-ci souligne de sa part le caractère uniquement positif de la fougue amoureuse.

La folie est souvent présentée dans les chansons de Brel comme un état positif:

(109) Ce qu'il vous faut mais c'est être fou
Fou de la vie fou de ses chemins
Ce qu'il vous faut ne penser à rien
Afin de pouvoir jour et nuit rester fou TB 151

⁶⁵ TLF 6.201, s.v. 'corolle'

Aux débuts heureux, la place n'est pas importante:

(110) Ils dormaient dans deux valises *TB 437*

La petitesse et l'exiguïté de l'appartement deviennent évidentes. Le choix de deux valises au lieu d'un seul fait penser à une certaine distance.

On a déjà constaté la manière de Brel d'utiliser des notions liées au feu pour exprimer l'amour brûlant. Ce groupe de métaphores comporte également ces concepts :

(111) On a vu souvent rejaillir le feu
De l'ancien volcan *TB 195*

Ici le volcan est le symbole de la vie de couple, un vieux volcan qui n'est pourtant pas éteint, mais bien en activité. Au niveau des sentiments il y a encore de la passion, symbolisée par le feu.

Le feu utilisé comme métaphore se rencontre aussi dans le passage suivant:

(112) Ils redeviennent le feu *TB 407*

Pour Brel les flammes sont vitales pour que l'amour puisse survivre. Ici on retrouve aussi le caractère passionné d'une vie conjugale stable.

L'importance thématique de la mort a été constatée par exemple au chapitre 1.2.4.1. On y revient aussi en étudiant ce groupe de métaphores. On peut noter plusieurs métaphores nominales comme symboles de la mort. Tout d'abord on rencontre un symbole animal:

(113) On est deux à vieillir contre le temps qui cogne
Mais lorsqu'on voit venir en riant la charogne
On se retrouve seul *TB 186*

La charogne désignant le corps de bête morte en état de décomposition⁶⁶, la notion de la mort s'y attache facilement. L'approche de cet oiseau annonce donc celle de la mort.

Les termes liés à la mort sont souvent utilisés dans les textes de Brel comme symboles de

⁶⁶ *TLF 5.568, s.v. 'charogne'*

l'amour mourant:

(114) Pour mieux suivre ma défaite
Pour mieux suivre l'enterrement *TB 167*

L'auteur, voyant ses espérances déçues, associe le point final d'une histoire amoureuse aux funérailles.

Une certaine idéalisation de la mort est visible dans le passage suivant:

(115) L'âge d'or c'est quand on dort dans la dernière caserne *TB 338*

La métaphore *la caserne* donne l'idée d'un endroit moins solitaire et moins isolé que le cercueil. Comme on y est entouré d'autres personnes d'une façon plus intime, c'est quelque chose qu'il vaut la peine d'attendre. L'idée positive de la foule est attachée à la caserne dans d'autres chansons aussi:

(116) Mon ami est un doux rêveur
Pour lui Paris c'est une caserne *TB 262*

Bien que les guerres et les combats soient méprisés

(117) L'avenir ne veut ni feu ni sang ni guerre *TB 138*

dans les textes de Brel les notions liées à l'armée sont souvent présentes:

(118) Toi qui ne fus même pas soldat *TB 121*

Dans cette chanson Brel critique un homme pour son incapacité de comprendre l'absurdité des guerres à cause du fait qu'il n'a pas été à l'armée. Le passage suivant montre l'importance de la présence d'un soldat pour donner une nuance festive à la vie:

(119) Il leur manque un soldat pour que l'été ripaille *TB 379*

La vie de caserne présente donc des éléments positifs. En dormant dans sa dernière caserne, on dort parmi d'autres, aussi vaillants, ce qui rend aussi l'expression *l'âge d'or*, l'expression utilisée pour désigner une époque heureuse dans la vie⁶⁷, bien compréhensible.

⁶⁷ 'Le temps d'épanouissement' *TLF 2.104, s.v. 'âge'*

2.2.2.3 La formule démonstrative

La formule démonstrative est la figure le plus fréquemment utilisée dans le groupe des métaphores nominales. Elle se présente sous trois formules différentes: le nom avec l'adjectif possessif, le nom avec le démonstratif ou l'apposition. Brel s'exprime le plus souvent à travers un nom précédé de possessif, 75 % des métaphores nominales appartenant à ce groupe.

Ce qu'il y a de particulier dans ce groupe de métaphores c'est que dans l'œuvre de Brel il y a une chanson, *Litanies pour un retour*, consistant en non moins de 40 métaphores de ce genre (70 % des métaphores nominales accompagnées d'un possessif). Une analyse complète de toutes les images métaphoriques de cette chanson nécessite la reproduction du texte intégral:

(120) Mon coeur ma mie mon âme
Mon ciel mon feu ma flamme
Mon puits ma source mon val
Mon miel mon baume mon Graal

Mon blé mon or ma terre
Mon soc mon roc ma pierre
Ma nuit ma soif ma faim
Mon jour mon eau mon pain

Ma voile ma vague mon guide ma voie
Mon sang ma force ma fièvre mon moi
Mon chant mon rire mon vin ma joie
Mon aube mon cri ma vie ma foi

Mon coeur ma mie mon âme
Mon ciel mon feu ma flamme
Mon corps ma chair mon bien
Voilà que tu reviens TB 179

Les métaphores de chaque vers ont toujours un point commun, plus ou moins facile à distinguer. Le terme de départ pour ces métaphores c'est la femme aimée qu'on rencontre explicitement dans le premier vers. Les deux autres métaphores autour de *ma mie* constituent l'intérieur de l'auteur. *Mon coeur* rappelle le côté sentimental, *mon âme* de sa part fait penser

au côté spirituel. Brel utilise d'ailleurs souvent l'expression *ma mie* dans ses textes, 18 textes de notre corpus contenant cette manière d'appeler la femme aimée.

Dans le deuxième vers on trouve facilement le lien entre *mon feu* et *ma flamme*, tous les deux étant des symboles de la passion brûlante souvent utilisés par Brel. A première vue, *le ciel* ne semble avoir rien en commun avec ces deux. Il est pourtant possible de l'associer à ces deux concepts brillants: le soleil qui brille aussi et qui n'existerait pas sans le ciel s'intégrant facilement dans ce groupe. Il faut également noter que Brel associe l'ardeur du feu au ciel même si le terme *soleil* n'y est pas explicitement exprimé:

(121) Pour qu'un ciel flamboie le rouge et le noir TB 195

(122) Un coin de ciel brûlait TB 397

Le concept qui unit les métaphores du troisième vers est sans doute l'eau, chaque métaphore donnant un aspect différent à ce liquide. *Mon puits* donne l'idée de l'eau stagnante, *ma source* de sa part présentant son contraire exact, l'eau en mouvement. *Mon val* englobe chacune des deux notions du vers faisant penser aux effets de l'eau sur l'endroit, l'eau creusant des traces dans le terrain. La vallée est aussi l'endroit où l'eau trouve sa source, les liens entre les termes étant donc évidents.

Dans le quatrième vers on rencontre trois métaphores dont le point commun est certainement leurs effets bienfaisants. *Le miel* et *la baume* présentent tous les deux une matière grasse, adoucissante et aussi réconfortante. Ces deux concepts ont un caractère positif dans l'œuvre de Brel. Le miel lié aux seins a déjà été analysé dans le passage 96, le baume de sa part se rencontre dans le passage suivant attaché à l'homme qui pourrait apporter de la consolation:

(123) Pourvu que nous vienne un homme
qui nous soit un baume TB 173

Mon Graal ajoute une dimension mythique, rappelant ce récipient sacré dont le contenu ne peut être que bon pour la santé.⁶⁸

⁶⁸ 'Grail: an object of quest in medieval legend, conferring mystical benefits. (*The Oxford Encyclopedic English Dictionary*. New York: 1991: s.v. 'grail'.

Le cinquième vers unit *mon blé* et *mon or* à *ma terre* par le fait que ces deux premiers sont des dons de la terre.

Il s'agit aussi de la terre dans le sixième vers, mais le point commun entre *mon soc*, *mon roc* et *ma pierre*, c'est sans doute leur solidité, leur dureté. L'être aimée est *solide comme un roc*⁶⁹ ou *dure comme la pierre*⁷⁰.

Les métaphores des deux vers suivants sont en rapports les unes avec les autres. La *nuit* comporte l'attente de la lumière, c'est à dire du *jour*. Pour être assouvies, la *soif* et la *faim* ont besoin de *mon eau* et de *mon pain*. Ces deux vers présentent aussi deux côtés opposés de l'être aimée, le côté négatif, le noir et le déséquilibre, et le côté positif, la lumière et la satisfaction.

La strophe suivante est caractérisée par une équation à quatre. Dans le neuvième vers la force unificatrice des métaphores est le voyage. *Ma voile* a besoin de *ma vague* pour que le départ se réalise. Pour qu'on trouve sa *voie*, *mon guide* est nécessaire pour ne pas se perdre

La vitalité est le concept qui unit les métaphores du dixième vers, *mon sang*, *ma force*, *ma fièvre*. La totalité de l'être aimé se manifeste par *mon moi*.

Le onzième vers présente des éléments de célébration; *mon chant*, *mon rire*, *mon vin* et *ma joie*, les liens étroits se formant d'une part entre le chant et le vin, d'autre part entre le rire et la joie.

Les métaphores *mon aube* et *mon jour* du vers suivant ont comme point commun la lumière. Sans la présence de l'être aimé il fait nuit. Dans le présent travail on l'a déjà constaté dans l'analyse du passage 35. *Ma vie* souligne l'aspect total de l'être aimée, de la même façon de *mon moi*, du dixième vers. *Mon cri* peut être interprété de plusieurs façons. Il peut être question d'un cri positif, celui de joie ou de plaisir mais il peut aussi bien être question d'un cri de douleur, ou de désespoir.

⁶⁹ TLF 14.1191, s.v. 'roc'

⁷⁰ TLF 13.345, s.v. 'pierre'

Après la répétition des deux premiers vers, d'une importance capitale, arrive le quinzième vers avec ses métaphores soulignant la signification absolue de la femme aimée. Le lien entre *mon corps* et *ma chair* étant évident, *mon bien* clôt la chaîne des métaphores avec son caractère exhaustif.

Le dernier *Voilà que tu reviens* de sa part inspire une relecture. Il ne s'agissait donc pas d'une simple louange de l'être aimé, mais d'un cri d'amour désespéré d'un homme abandonné, espérant le retour de la femme.

L'adjectif possessif de la première personne au singulier semble être le plus fréquent dans le corpus. Le passage suivant présente des animaux domestiques qui servent à désigner toutes les femmes que l'auteur a aimées donnant l'idée de leur diversité:

(124) A mon dernier repas je veux voir
Mes poules et mes oies
Mes vaches et mes femmes TB 3 00

Le passage consiste de deux types de femelles: celles qui sont appelées *femmes* et celles qui sont appelées par un nom d'animal. Il s'agit d'images bien familières chaque animal présentant une image caricaturale de la femme en question. Le terme *poule* donne l'idée d'une fille de moœurs légères⁷¹, utilisé aussi chez Brel comme terme d'affection. *Ma oie* de sa part fait penser à une personne très sottée, niaise⁷² tandis que le terme *vache* réfère à une femme grosse⁷³.

La métaphore du passage suivant décrit un état de tristesse:

(125) Lui, dans sa dernière bière
Moi, dans mon brouillard TB 334

A l'enterrement d'un bon ami, l'auteur se trouvant dans un chagrin inconsolable, il regarde le monde enveloppé dans un brouillard. Les larmes aux yeux, tout semble brumeux autour de

⁷¹ TLF 13.928, s.v. 'poule'

⁷² TLF 12.459, s.v. 'oie'

⁷³ TLF 16.871, s.v. 'vache'

lui. Brel a tendance à attacher ce concept à la tristesse. Par exemple dans la chanson *Je ne sais pas*, décrivant la fin de l'amour, il dit:

(126) Le brouillard glacé qui m'escorte *TB 166*

Dans cette métaphore à l'aveuglement causé par les larmes s'ajoutent aussi les frissons. Avec la disparition de l'être aimé disparaît également la chaleur.

Dans le passage suivant on rencontre une saison pour décrire un côté de la personnalité humaine:

(127) Et tu m'auras perdu, rien que m'en voulant trop...
Moi qui avais besoin si fort de ton printemps *TB 168*

Le printemps est pour Brel la saison de l'amour naissant par excellence. On est insouciamment heureux de ce nouveau début, sans ce soucier trop de l'avenir:

(128) Au printemps au printemps
Et mon coeur et ton coeur sont repeints au vin blanc *TB 164*

(129) Une valse ça s'entend dans Paris
Que l'amour rafraîchit au printemps *TB 190*

L'expression *ton printemps* décrit donc l'attitude enjouée et insouciant de la vie amoureuse.

La femme voulant quelque chose de plus sérieux, l'auteur veut seulement s'amuser et se jouir de la passion.

Brel attache souvent au printemps aussi la notion de la joie, par exemple

(130) Ce qu'il vous faut c'est croire au printemps
Qui vous fera chanter dans les rues *TB 151*

Les thèmes de la mort et de l'au-delà s'expriment aussi à travers des métaphores:

(131) Tu ne sais même pas
Sortant de mon cimetière
Que tu entres en ton enfer *TB 313*

Ton enfer s'attache sans difficulté à l'idée d'une vie infernale, pleine de souffrance et de difficultés.

Les difficultés sont souvent représentées par le mot *guerre*. Par exemple:

(132) Ce soir comme chaque soir nous refaisons nos guerres *TB 419*

Les périodes difficiles, même traumatisantes, sont souvent l'objet de rabâchages continuels, où l'on revient chaque fois que l'occasion se présente. La guerre est utilisée métaphoriquement aussi dans

(133) Les adultes nous feront bien une guerre *TB 313*

Les adultes sont des ennemis rendant la vie des enfants difficile.

La formule démonstrative sous la forme d'une apposition se rencontre dans 16 % de cas.

Le concept du feu, toujours associé à l'amour, s'exprime à travers la métaphore suivante:

(134) Amour de la nuit, brasier sans lumière *TB 454*

Quoique sans lumière le terme *brasier* donne quand même l'idée d'une grande passion brûlante, la notion de l'obscurité se rencontrant deux fois donne pourtant un caractère sombre à la relation.

L'idée du voyage et du mouvement se rencontre souvent chez Brel. On le constatera dans d'autres chapitres aussi (voir par exemple page 79).

(135) Qu'éternel voyageur, mon coeur *TB 176*

Le côté mobile, instable de la vie sentimentale est fortement présent dans l'oeuvre de Brel.

L'idéalisation de l'enfance a déjà été constatée au chapitre 2.2.4.2. Le passage suivant en est un autre exemple.

(136) Rires d'enfants, carillons frêles de l'hiver *TB 166*

Le terme *carillon* fait penser au côté sonore et audible de la voix des enfants. Comme l'enfance est une période de la vie heureuse pour Brel, les rires y sont souvent associés. Par exemple:

(137) Un enfant
Ça rit à n'en savoir que faire *TB 343*

Une petite minorité de métaphores nominales appartenant au groupe des formules démonstratives se rencontre sous la forme d'un nom précédé du démonstratif (9%). Dans une grande partie de ces métaphores, on rencontre le thème de la mort. La chanson *La Colombe*, décrivant le départ des soldats à la guerre et se situant dans une gare, en contient deux:

(138) Pourquoi ce lourd convoi
Chargé d'hommes en gris TB 208

(139) Pourquoi ce cimetière TB 209

Les termes *le convoi* et *le cimetière* rappellent la proximité de la mort, les soldats encore vivants étant traités de mort. Le convoi étant aussi utilisé comme synonyme du train dans le vocabulaire spécialisé⁷⁴, l'atmosphère sinistre de la chanson permet de l'interpréter comme signifiant le cortège funèbre. Au début prend forme l'idée d'accompagnement au dernier voyage des condamnés à mort tandis qu'à la fin l'auteur voit les soldats déjà enterrés.

Le même thème de la mort se rencontre aussi dans une autre métaphore de ce genre:

(140) Je reviens d'une belle fête
J'ai enterré Huguette ce matin
Il n'y avait que moi qui étais gris
Dans cette foire TB 351

L'auteur semble être le seul qui ait pleuré la mort de Huguette, les autres s'étant comportés contrairement à l'ambiance funèbre, se croyant être dans une fête ou à la foire. La foire représente pour Brel un lieu de rencontre bryuant, plein de vie et d'animation, donc le contraire exact de ce qu'on attendrait d'un enterrement:

(141) J'aime la foire où pour trois sous
L'on peut se faire tourner la tête
Sur les manèges aux chevaux roux
Au son d'une musique bête TB 117

Le voyage et le mouvement ayant déjà été plusieurs fois mentionnés comme concepts importants pour Brel, parmi les métaphores de ce genre on en trouve aussi un exemple:

(142) Je me vois tout au bout
De ce voyage-là
D'où l'on revient de tout TB 313

La vie est un voyage continu, jusqu'au dernier moment.

2.2.2.4 La copule *être*

Comme le tableau 6 l'indique, les métaphores nominales présentant le verbe *être* sont assez fréquents dans le corpus dépouillé. En ce qui concerne les formes du verbe *être*, c'est pour la plupart la troisième personne singulier: 34 sur 52 cas présentent cette forme donnant à l'auteur le rôle d'un témoin passif. La première personne singulier se rencontre cinq fois et la deuxième quatre fois. Les formes du pluriel sont dans la plupart des cas la troisième personne (six cas), la deuxième personne se rencontrant seulement une fois. On rencontre également des métaphores où le verbe *être* se présente à la forme infinitive. La majorité des expressions est au présent, le futur étant utilisé dans huit et l'imparfait dans trois expressions de ce genre. Le choix du temps présent souligne donc le fait que le poète tient à attacher de l'importance au moment actuel, le passé ou l'avenir étant secondaires.

En examinant les sujets de ces expressions métaphoriques, on peut remarquer qu'on parle souvent de femmes. Ces métaphores transmettent aussi l'attitude de Brel vis à vis des femmes, de plus en plus négative avec le temps. Les passages suivants montrent ce changement:

(143) Avant la femme était une princesse *TB 237*

(144) Elles sont notre première ennemie *TB 241*

On rencontre parmi les métaphores nominales de cette catégorie également des expressions positives liées aux femmes, ou plus précisément à une femme:

(145) Madeleine, c'est mon Noël
C'est mon Amérique à moi... elle est toute ma vie *TB 238*

⁷⁴ *TLF 6.132, s.v. 'convoi'*

Trois métaphores sont liées à Madeleine dont chacune augmente la valeur et l'importance de cette fille. On attend Madeleine comme on attend Noël, une fête pleine d'espoir et de joie. Madeleine représente l'Amérique au chanteur, le pays des rêves où tout est possible et n'importe qui peut réussir. La dernière image dans cette chaîne de métaphores est bien exhaustive dans sa simplicité:

elle est toute sa vie. Dans la plupart des cas les femmes sont pourtant l'objet de métaphores exprimant des idées négatives, comme dans le passage suivant:

(146) Il n'y a pas de Dulcinéa⁷⁵, c'est un espoir fané TB 35

La métaphore suivante réalise une réification d'un certain type de femmes:

(147) Mon enfance passa de servante en servante
Et je m'étonnais déjà qu'elles ne fussent point plantes TB 368

Le terme *plantes* attache l'idée de stagnation aux domestiques qui étaient toujours une partie essentielle de la maison, présentes mais pourtant absentes.

On rencontre aussi d'autres groupes d'être humains comme objet de la métaphore:

(148) Les adultes sont déserteurs TB 84

Les adultes sont toujours considérés chez Brel comme "ennemis" des enfants, (c.f passage 123). Ils ont abandonné la cause des rêves, les enfants en étant encore capables:

(149) L'enfance c'est encore le droit de rêver TB 83

La plupart des sujets non-animés sont des sentiments. Le plus souvent on parle métaphoriquement de l'amour dont le traitement subit le même changement de ton que celui des femmes. On peut le remarquer dans les passages suivants. Au début de sa carrière, Brel attachait à l'amour des concepts sublimes, même royaux:

(150) Que l'amour soit son royaume TB 173

⁷⁵ Terme utilisé pour désigner 'une femme inspirant une passion vive et romanesque', la femme aimée de Don Quichotte. TLF 7.622, s.v. 'dulcinée'

(151) Où l'amour sera roi, où l'amour sera loi, où tu seras reine *TB 195*

Le concept de l'amour devint vite plus réaliste, ce qui est exprimé ainsi à l'aide de cette métaphore:

(152) L'amour est une affaire *TB 237*

La métaphore suivante répète également le ton réaliste du chanteur:

(153) Le prochain bonheur sera pour moi la prochaine des guerres *TB 223*

Les concepts liés à la *guerre* sont fréquemment attachés à la vie de couple dans les textes de Brel. Il ne s'agit pas nécessairement de quelque chose de négatif, comme on peut le constater dans le passage suivant:

(154) Mais c'est toujours la tendre guerre *TB 358*

L'adjectif *tendre* minimise le côté violent de la guerre. Le couple fait la guerre, mais avec douceur. L'idée de la bataille se rencontre aussi dans le passage suivant:

(155) Nous nous marierons pour n'être qu'un combat *TB 175*

Le mariage unit les combats personnels des amoureux en un seul combat, considéré comme vital pour la vie conjugale.

Un bonheur tranquille, simple n'est pas considéré comme quelque chose de digne d'être trouvé au lieu d'une bataille, d'une agitation continuelle. Cet aspect se rencontre dans de nombreuses chansons. Par exemple:

(156) Un bonheur éternel, ennuyeux à périr *TB 168*

L'agitation ou plus précisément l'idée du mouvement étant fortement présente dans l'oeuvre poétique de Jacques Brel, elle est également transmise à l'aide de ce type de métaphores.

L'idée du voyage est associée à l'intérieur du chanteur ainsi:

(157) Le coeur est voyageur *TB 245*

C'est une figure presque identique à celle du passage 106 analysé dans le chapitre précédent.

Même si l'on veut, on n'y peut rien, la vie sentimentale stable n'existe pas. Le départ vers de nouvelles aventures est toujours considéré chez Brel comme quelque chose de positif:

(158) L'aventure c'est le trésor *TB 180*

Les autres notions abstraites forment une minorité dans ce groupe de métaphores. Brel associe souvent une certaine cruauté aux notions chronologiques, comme on le constatera par exemple dans le chapitre 2.2.2.6:

(159) Ils s'aiment s'aiment en tremblant
Chaque seconde est une peur TB 317

Le côté effrayant de l'amour devient évident avec cette expression métaphorique. Le fait d'avoir peur n'est pourtant pas nécessairement conçu comme quelque chose de négatif, la stabilité des sentiments n'étant pas un état auquel Brel veut aspirer. L'idée de mouvement persiste toujours (c.f par exemple le passage 90).

Les expressions métaphoriques formées avec la copule *être* sont donc relativement fréquentes dans les textes de Brel, représentant un quart de toutes les métaphores nominales.

2.2.2.5 Les métaphores de changement et de métamorphose

Les métaphores nominales de ce groupe représentent une petite minorité parmi toutes les métaphores nominales du corpus. La figure se rencontre le plus souvent avec le verbe *devenir* (75%). Le passage suivant comporte trois images, chacune réduisant d'une certaine façon l'importance de l'auteur:

(160) Laisse-moi devenir l'ombre de ton ombre
l'ombre de ta main
l'ombre de ton chien TB 195

C'est une image qui exprime la dépendance totale vis à vis de la femme en présentant une dégradation graduelle de soi-même. Dans la première image l'homme reste encore plus ou moins entier, mais dans la deuxième il se contente de la taille de la main de la femme aimée. Si c'est trop demander, il serait satisfait de devenir l'ombre de l'animal domestique de la

femme pour pouvoir rester auprès d'elle. Le chien se rencontre ailleurs chez Brel comme un animal d'un caractère positif. Par exemple:

(161) C'est beau comme les chiens TB 268

Une autre image qui exprime la même idée de transformation de l'homme pour la femme:

(162) Je deviens Pégase TB 364

Dans la chanson il s'agit d'une femme qui est le rêve de tous les hommes de la ville avec son aspect physique attirant. L'auteur se sent fortement inspiré, Pégase étant le cheval ailé mythologique qui fit jaillir une fontaine où l'on puisait l'inspiration poétique⁷⁶.

Le thème de l'enfance est présent dans les deux métaphores suivantes. La première indique la transformation de l'auteur en un autre personnage:

(163) L'été à moitié nu je devenais Indien
Pourtant déjà certain que mes oncles repus
M'avaient volé le Far West TB 367

Le Far West et les concepts y liés comme les Indiens se retrouvent tout au long de la carrière de Brel, le thème étant traité aussi dans un de ses films.

La métaphore suivante associe l'enfance au vieillissement:

(164) On redevient petit enfant
Dedans le ventre de la terre TB 338

Les métaphores où la métamorphose est exprimée à travers le verbe *faire*, contiennent le concept de l'ennemi. Le passage suivant souligne l'importance de l'ennemi:

(165) L'ennemi me fera héros TB 246

Un personnage négatif, effrayant, devient d'une certaine manière un personnage positif, l'auteur ayant fortement besoin de lui. L'existence de l'ennemi rend possible les exploits héroïques, son absence réduisant l'auteur à un homme de la rue.

⁷⁶ Le terme 'Pégase' est couramment utilisé comme symbole de la créativité. TLF 12.1262, s.v. 'Pégase'

Le troisième verbe qui présente une métaphore de changement est dans notre corpus le verbe *se changer*:

(166) Paris se change en paturages
Pour troupeaux d'amoureux aux bergères peu sages TB 165

Il s'agit du printemps, dont on a déjà constaté l'atmosphère amoureuse et enjouée pour Brel dans le chapitre 2.2.2.3. L'ambiance pastorale de l'image s'étend sur tout le passage. Le terme *les troupeaux* fait penser aux troupeaux de moutons, ces animaux attachant aux amoureux le concept de l'innocence naïve. On peut y associer également la stupidité, le concept de la niaiserie étant attaché aux troupeaux dans une autre chanson:

(167) J'aime pas les troupeaux
Qui ne voient pas plus loin
Que le bout de leur coteau TB 346

Les bergères représentant les femmes sont explicitement traitées de personnes soit moins intelligentes soit moins vertueuses, chacune de ces deux caractéristiques étant conforme à l'idée brélienne de la femme.

2.2.2.6 Le lien génitif

Ce type de formulation métaphorique se rencontre souvent dans les textes de Jacques Brel, presque 30 % de métaphores nominales appartenant à ce groupe. Il est possible de noter une fréquence remarquable de concepts liés à la nature et aux phénomènes naturels, 35 %. Les métaphores comportant une notion de pluie sont nombreuses:

(168) Je t'offrirai des perles de pluie
Venues de pays où il ne pleut pas TB 194

Le caractère précieux unit ces deux termes, les perles étant des trésors coûteux comme également les gouttes d'eau là où la pluie est absente. L'auteur voulant offrir à la femme aimée des objets qui tout simplement ne peuvent pas exister est un témoignage de l'amour omnipotent.

Une autre métaphore crée le lien de continuité entre la pluie et une notion géographique:

(169) Des chemins de pluie pour unique bonsoir TB 253

La pluie est ininterrompue, soulignée par le terme *les chemins* auxquels on attache aussi un caractère continu. L'idée de la salive est attachée à deux métaphores exprimant un concept lié à la nature:

(170) Les néons étincelants qui lancent dans la vie
Leurs postillons de pluie TB 130

Le terme *postillons*, signifiant des gouttelettes de salive projetées en parlant⁷⁷, attache ici à la pluie son caractère en gouttelettes, renforçant l'idée d'une pluie peu abondante. Le passage suivant attache à la lumière cette même idée de quantité faible:

(171) Les lampions jettent au firmament
Leurs crachats de lumière TB 117

S'agissant d'une source lumineuse relativement modeste, le terme *crachat* attache nettement cette idée d'insuffisance à la lumière. Le terme *soleil* est dans la plupart des cas connoté d'une façon positive dans les textes de Brel, par exemple:

(172) Le soleil qui sourit TB 183

La métaphore suivante attache une nuance positive à la relation de couple:

(173) Pavoiserons tous deux
Notre vie de soleil TB 160

S'agissant d'un début passionné de liaison, la vie sourit aux amoureux comme le soleil.

Brel crée souvent un lien entre une caractéristique humaine et un phénomène naturel. Par exemple:

(174) Sais-tu qu'elle vole la cruelle
Le rire des cascades sauvages TB 197

Image auditive, le tintement étant la caractéristique commune du rire et de la chute d'eau. L'adjectif *sauvage* y ajoute aussi un aspect incontrôlé. Comme il est question de rire d'un enfant, d'un certain manque de tenue des deux termes est également mis en valeur. Le rire attaché aux enfants étant déjà traité dans les passages 126 et 127, le passage suivant ajoute au rire d'enfant le même tintement que dans le passage 174:

⁷⁷ TLF 13.128, s.v. 'postillon'

(175) Les rires d'enfant qui lui tintent dans la tête TB 173

La métaphore suivante comporte aussi une notion auditive:

(176) Le cri des heures TB 325

Les heures sont souvent chez Brel un concept auquel on associe des notions assez violentes.

Par exemple:

(177) Ces heures qui tuaient parfois TB 194

La chanson décrit la fin de l'amour, les heures tuantes donnant l'idée de la difficulté de vivre ensemble.

On peut donc présumer que dans le passage 164, il s'agit d'un cri de douleur aigu.

Les images créées autour d'une partie du corps humain sont fréquentes dans ce groupe de métaphores, presque de 20 %. Le plus souvent on rencontre le terme *ventre*, qui est dans les textes de Brel un symbole de la prospérité et du bien-être matériel:

(178) Les ventres de la haute société TB 359

Le ventre étant une caractéristique frappante dans l'aspect physique, Brel l'utilise pour désigner ces personnes menant une vie facile qui cause l'embonpoint. Le cœur se rencontre aussi dans nombre d'expressions:

(179) Je n'entends que mon cœur de pierre
Ce soir je ne ferai ni la fête ni la belle ni la bête TB 356

Le terme *pierre* étant utilisé dans les textes de Brel comme symbole de la dureté, cette métaphore attache la caractéristique au siège des sentiments. Le contexte y ajoute l'idée d'une certaine rigidité d'esprit, le *cœur de pierre* ne donnant possibilité à aucune concession. Brel utilise la même expression également dans une autre chanson:

(180) Le bon saint Pierre comme un collégien
Se troubla pour une étoile au cœur de pierre
Sitôt conquise elle s'envole TB 156

La notion de dureté est toujours attachée à l'image, ce passage y ajoutant aussi l'insensibilité au niveau des sentiments:

(181) En embrasant de son regard
Le cœur du bon saint Pierre au désespoir TB 156

Le cœur est présent dans une autre métaphore de ce genre exposant un trait contraire:

(182) J'avais l'oeil de berger
Mais le cœur d'agneau TB 368

L'agneau symbolisant la douceur et l'innocence⁷⁸ est souvent utilisé dans l'oeuvre de Brel (par exemple la chanson *Les moutons*), le terme donnant au cœur un aspect sensible. C'est une image contraire à celle qui la précède, marquée également par la conjonction *mais*. L'oeil de berger donne l'idée d'une vue perçante, les bergers étant décrits chez Brel ainsi:

(183) Les bergers, ceux-là ont des regards à vous brûler la peau
à vous défiancer à vous clouer le cœur TB 311

Brel n'a pas beaucoup d'estime pour les bergers dans la chanson qui leur est dédié. Ce sont des êtres insensibles et effrayants:

(184) Ceux-là ont des histoires à nous faire telles peurs
Que pour trois nuits au moins nous rêvons des frayeurs TB 310

Les métaphores nominales de ce groupe comportent plusieurs exemples contenant la notion du feu, typique chez Brel pour décrire les sentiments passionnés:

(185) Et nos corps brûleront
Du même feu de joie TB 206

La caractéristique commune des deux termes étant l'ardeur, le verbe *brûler* en renforce l'intensité.

Les termes concrets unis aux termes abstraits sont assez fréquents dans le corpus, de 20 %. La métaphore suivante visualise l'ennui:

(186) A la mort du jour
Dans les draps de l'ennui
On se retrouve seul TB 185

L'ennui est aussi bien agressif qu'inéchappable, entourant l'auteur comme les draps. Le terme *ennui* est présent aussi dans une autre métaphore de ce type:

(187) Elles s'échappent en riant des pâturages de l'ennui TB 241

La métaphore évoque les pâturages du passage 156 où il s'agissait d'un endroit idéal pour les amoureux. Maintenant, avec la stabilité du niveau sentimental ces pâturages se sont changés en un ⁷⁸ endroit détestable, les femmes de pouvant que s'enfuir.

Dans le passage suivant Brel concrétise un sentiment:

(188) Tout entourés qu'ils sont
D'adipeux en sueur
De bouffeurs d'espoir qui les montrent du nez.
Ces deux-là sont trop maigres pour être malhonnêtes TB 406

La chanson décrit la séparation douloureuse des amoureux à l'aéroport d'Orly. Le contraste entre les autres passagers et le couple est évident; l'idée de l'obésité étant attachée aux premiers par deux termes du passage, les seconds se caractérisant par une constitution moins corpulente. La foule vorace, à laquelle Brel attache explicitement la notion de glotonnerie, est donc responsable de l'absence d'espoir.

Dans ce groupe de métaphores nominales, dans 25 % d'expressions Brel crée un lien entre deux termes abstraits ou figurés. Les notions liées à la musique sont bien usitées:

(189) Le chant de nos baisers TB 453

Le terme *chant* associe au *baiser* la sensation auditive, l'intensité de la rencontre devenant clair. Brel attache souvent l'action de chanter à des situations agréables (c.f le passage 10).

Les métaphores formées avec le lien génitif sont relativement fréquentes dans le groupe des métaphores nominales. Ils représentent 10 % de toutes les figures rhétoriques étudiées dans la présente étude.

2.2.3 Métaphores verbales

2.2.3.1 Remarques préliminaires

⁷⁸ TLF 2.165, s.v. 'agneau'

Les métaphores verbales sont très fréquemment utilisées dans les textes des chansons de Jacques Brel, la moitié de toutes les métaphores appartenant à cette catégorie et chaque chanson contenant au moins une métaphore verbale. Il importe de noter également leur fréquence considérable dans le corpus, ces expressions métaphoriques représentant presque un tiers (27,5 %) de toutes les figures étudiées dans le cadre de ce travail. Pour simplifier le traitement des métaphores verbales, on les a réparties en trois groupes principaux: les verbes métaphoriques par leur sujet non-animé, les verbes métaphoriques par leur objet non-animé et les verbes métaphoriques liées à la nature et aux phénomènes naturels. Voici le tableau qui indique leur répartition:

Tableau 8 Les métaphores verbales du corpus

Verbes métaphoriques par leur sujet non-animé	103	49,5 %
Verbes métaphoriques par leur objet non-animé	42	20,2 %
Métaphores verbales liées à la nature	63	30,3 %
TOTAL	208	100 %

Dans presque la moitié des cas, c'est le sujet non-animé qui rend l'expression verbale métaphorique. Le tiers des métaphores verbales contient un concept naturel et le cinquième des expressions verbales est rendu métaphorique par l'objet non-animé.

2.2.3.2 Verbes métaphoriques par leur sujet non-animé

Comme le *tableau 7* l'indique, cette catégorie comporte les métaphores verbales les plus usitées dans le corpus. Nous avons réparti les différents sujets non-animés en trois groupes: les sujets exprimant un concept abstrait, les sujets exprimant un concept concret et les sujets exprimant un sentiment. Voici le tableau qui indique leur répartition:

Tableau 9 Les sujets non-animés des verbes métaphoriques

Concept abstrait	28	29,8 %
Concept concret	54	57,4 %
Un sentiment	12	12,8 %
TOTAL	94	100 %

Le plus souvent le sujet exprime donc un concept concret. Une grande partie des concepts concrets se situent dans le milieu urbain. Pour décrire la somnolence d'une ville, Brel dit:

(190) La ville s'endormait TB 397

La ville de Bruxelles est présente dans trois métaphores verbales :

(191) C'était au temps où Bruxelles rêvait
C'était au temps du cinéma muet
C'était au temps où Bruxelles chantait
C'était au temps où Bruxelles bruxellait TB 257

D'après la chanson quand une ville *bruxelle* c'est une ville avec une atmosphère enjouée et avec des caractéristiques humaines: c'est à dire la capacité de rêver et chanter.

On rencontre souvent des bâtiments, comme par exemple l'église du passage suivant:

(192) église qui roupille TB 327

Le verbe *roupiller*, l'équivalent familier du verbe dormir⁷⁹, attaché à *l'église* renforce l'idée d'une atmosphère ennuyeuse et immobile du milieu décrit dans la chanson en rendant l'église aussi endormie que les pratiquants.

Les maisons et les concepts liés aux maisons se rencontrent également dans de nombreuses chansons. Dans le passage suivant on donne une forme humaine à une maison:

(193) Une maison qui pleure à grosses planches TB 363

Dans le passage suivant on donne la mémoire aux meubles:

⁷⁹ TLF 14.1316, s.v. 'roupiller'

(194) Et chaque meuble se souvient
Dans cette chambre sans berceau
Les éclats de vieilles tempêtes TB 357

La somnolence et la fatigue des personnes de la chanson *Les vieux* s'étend aussi sur tous les objets de leur maison:

(195) Les vieux ne rêvent plus
Leurs livres s'ensommeillent TB 279

Cette somnolence est explicitée également par l'horloge avec la capacité de parole, la faculté humaine que Brel semble souvent donner à des objets non-animés:

(196) La pendule d'argent qui ronronne au salon
qui dit oui qui dit non
qui dit "j'attends" TB 280

L'image a un effet hypnotisant, l'horloge du salon répétant sans cesse son message de la mort qui s'approche. La chanson décrivant le vieillissement d'un couple, le mouvement de balancier de la pendule d'argent ne leur permet pas d'oublier le temps qui passe. Le dernier vers est adressé aux auditeurs: Brel les rappelle aussi du rapprochement de la mort.

(197) Et puis qui nous attend TB 281

Dans la chanson *Les fenêtres* on humanise les fenêtres avec non moins de 10 expressions verbales:

(198) Les fenêtres nous guettent... rigolent... sanglotent... froncent... murmurent
... chantonnet... se taisent... jacassent... surveillent... sourient TB 276

Chacun de ces verbes humanise les fenêtres avec une nouvelle caractéristique. Le mot *fenêtres* représente les personnes qui semblent être bien au courant ce que font les autres maison. Quoi qu'on fasse, les fenêtres ont des yeux. Dans une autre chanson Brel indique clairement les personnes derrière ces fenêtres. Il s'agit de femmes, bien entendu:

(199) Et tant pis si les femelles jasant
Et tant pi si ces fenêtres nous regardent TB 37

Brel décrit souvent des rues, des routes et des chemins, qu'il parcourt dans ses chansons. Dans la chanson *Il pleut* non seulement le ciel mais aussi les rues sont en larmes:

(200) J'entends la rue pleurer TB 136

Dans le passage suivant les routes partagent l'émotion de l'auteur:

(201) *Les routes tremblent de chance TB 228*

Le verbe *trembler*, souvent associé à la peur a dans cette image une nuance uniquement positive. La chanson contient une alternance continuelle du bonheur et du désespoir, l'auteur se trouvant constamment dans un état où il est obligé de trembler à cause de quelque chose. Finalement dans la dernière strophe on a eu de la chance, la femme a répondu "oui". Dans l'attente de cette réunion les routes tremblent avec l'auteur tout en gardant une pincée d'angoisse vis à vis de la réalisation de cet événement, étant donné l'instabilité antérieure dans la relation de ces deux amants.

Des parties du corps humain, on rencontre le corps, le ventre, le coeur, les yeux, les mains et le front. Le passage suivant exprime l'accueil favorable du poète vis à vis d'une femme:

(202) *Mon coeur ouvrait ses bras TB 368*

Dans le passage suivant les corps des amants ont le pouvoir de manifester oralement leur peine face à la rupture inévitable:

(203) *Deux corps se déchirent
Et je vous jure qu'ils crient TB 407*

Parmi les sujets exprimant des concepts concrets on rencontre aussi un petit nombre de moyens de transport comme par exemple le train, la voiture, l'omnibus, le navire

(204) *Ce train ventru qui ronronne et soupire TB 208*

Dans cette chanson *La Colombe* Brel décrit la transportation des soldats au front. L'inquiétude des soldats face au voyage vers l'inconnu rend également le train anxieux et soupirant comme ses voyageurs.

Le moyen de transport du passage suivant a un effet considérable sur la vie de l'auteur:

(205) *Ce grand navire qui brise mon coeur
Notre amour et mon avenir TB 167*

Ce n'est donc pas la faute de l'homme que la femme parte mais c'est le navire qui est responsable de cette destruction. Dans l'œuvre de Brel les bateaux sont généralement présentés à la lumière positive permettant les départs et le mouvement:

(206) Je voudrais un joli bateau pour m'amuser *TB 95*

Dans le passage 205 l'attitude hostile vis à vis du navire s'explique justement à travers le besoin de mouvement, car pour Brel:

(207) Partir est une fête
Rester serait la mort *TB 50*

Le navire permet le départ de la femme, l'homme étant obligé de rester immobile: un état peu souhaitable dans l'univers brélien. Il importe de noter que le terme *navire* se rencontre le plus souvent dans les textes de Brel plutôt à la lumière négative:

(208) Je sais que ma tendre faiblesse
Fera de nous de navires ennemis *TB 223*

On a déjà constaté dans le chapitre 2.1.1.1 l'usage fréquent du verbe *danser* dans les expressions métaphoriques de Jacques Brel. Dans le passage suivant Brel donne la faculté de danse aux omnibus:

(209) Sur les pavés dansaient les omnibus *TB 258*

La chanson décrit la vie joyeuse à Bruxelles d'autrefois, l'atmosphère enjouée se faisant sentir également dans les transports publics.

Quant aux concepts abstraits comme sujets des métaphores verbales on décèle des notions exprimant des conditions comme le silence, la fatigue, l'attente, la tranquillité. Le passage suivant donne au silence la faculté de parole et de joie:

(210) Silence joyeux qui parle doucement *TB 158*

Des vertus humaines rencontrées comportent le courage, l'honnêteté et l'honneur qu'on humanise dans le passage suivant en lui ajoutant une caractéristique moins vertueuse:

(211) L'honneur avait perdu patience *TB 431*

Les deux extrêmes, la vie et la mort, se rencontrent dans de nombreuses métaphores verbales. Dans le passage suivant Brel diminue l'aspect effrayant de la mort en lui attachant une caractéristique réconfortante:

(212) La mort me console *TB 232*

Comme on l'a déjà constaté dans le chapitre 2.1.4.1, la mort est l'un des thèmes centraux dans l'oeuvre de Brel. Comme le passage précédent nous l'indique, la mort est rarement quelque chose d'effrayant, apportant dans la plupart des cas un soulagement. Brel parle de la mort d'une façon amicale ou facétieuse en dédramatisant sa finalité. Par exemple:

(213) Et je veux qu'on rie
Je veux qu'on danse
Je veux qu'on s'amuse comme des fous
Je veux qu'on rie
Je veux qu'on danse
Quand c'est qu'on me mettra dans le trou *TB 219*

Le passage suivant exprime l'idée du commencement en donnant une forme humaine à la vie:

(214) La vie vient nous dire bonjour *TB 457*

La vie qu'on croyait déjà finie, fait brusquement son retour en saluant pour indiquer le début d'une nouvelle journée ainsi que celui d'une nouvelle vie.

Les concepts abstraits exprimant le temps ou les parties de la journée sont souvent utilisés. Les heures peuvent être quelquefois ennuyeuses à mourir, même mortelles comme dans le passage suivant:

(215) Oublier ces heures qui tuaient parfois *TB 194*

La nuit, partie de la journée préférée de Brel dans ses chansons, est humanisée ainsi:

(216) La nuit chante, folle est la nuit *TB 99*

Le dernier groupe de sujets des métaphores verbales se compose de ceux qui expriment un sentiment. On y rencontre d'une part les sentiment positifs, notamment l'amour et l'espoir, d'autre part les sentiments négatifs comme le chagrin, la douleur.

L'amour est le décor sentimental le plus souvent utilisé, dans plus de 40 % des sujets de ce groupe. Dans la plupart des cas l'amour est conçu comme une présence favorable:

(217) L'amour qui vient embrasser les coeurs *TB 152*

Et pour cette raison on lui donne souvent un aspect joyeux:

(218) L'amour chante et rit *TB 185*

La vie ne sourit pas toujours à l'amour. Parfois

(219) L'amour se cache *TB 108*

Et finalement:

(220) L'amour se meurt
Qu'il craque en deux parce que l'on a trop plié *TB 121*

L'espoir ne fait pas vivre:

(221) L'espoir qui t'a glissé des mains *TB 139*

Dans le passage suivant on donne au chagrin une capacité humaine:

(222) Dans le silence son chagrin danse *TB 386*

2.2.3.3 Verbes métaphoriques par leur complément d'objet non-animé

Dans notre corpus 20,2 % des expressions verbales sont métaphoriques par leur complément d'objet non-animé. Ces compléments d'objet non-animés ont été répartis en trois groupes, similaires à ceux du chapitre précédent: les compléments d'objet exprimant un concept abstrait, les compléments d'objet exprimant un concept concret et les compléments d'objet exprimant un sentiment. Voici le tableau qui indique leur répartition:

Tableau 10 Les compléments d'objet non-animés des verbes métaphorique

Un concept abstrait	24	55,8 %
Un concept concret	10	23,3 %
Un sentiment	9	20,9 %
TOTAL	43	100 %

Par rapport aux sujets des métaphores verbales étudiés dans le chapitre précédent, les compléments d'objet réfèrent dans la plupart des cas à des concepts abstraits tandis que les sujets expriment dans la majorité des cas un concept concret. En plus les compléments d'objet expriment un sentiment plus souvent que les sujets.

En ce qui concerne le groupe des concepts abstraits, on y rencontre des notions relativement positives comme par exemple la fortune, l'amitié, l'espérance, les rêves. Le passage suivant donne aux rêves la forme des vêtements qu'on met quand on veut s'enfuir dans un monde imaginaire:

(223) Je m'habille de nos rêves TB 420

La chanson décrit la vie d'un homme qui a tout perdu, même l'espoir des voyages et du mouvement:

(224) Je ne rentre plus nulle part TB 421

Il lui reste donc les rêves dans lesquels il s'enveloppe pour pouvoir fuir la réalité.

La dichotomie vie – mort est fortement présente parmi les compléments d'objet des verbes métaphoriques, comme aussi dans l'oeuvre de Brel dans son intégralité. Dans le passage suivant *la vie* se rencontre aussi bien comme complément d'objet que comme sujet:

(225) Fou de ce cadeau
Que serait ton amour
J'embrasserais ma vie
Et ma vie à son tour
Embrasserait ta vie
Pour qu'on s'embrasse encore TB 459

La chanson présente un homme désespéré suppliant la femme partie de retourner. Si la femme revient, l'homme aura une attitude tendre vis à vis de sa propre vie, explicitement exprimé par le premier verbe *embrasser*⁸⁰. Le deuxième verbe *embrasser* donne l'idée de l'union des deux

⁸⁰ Le sens de 'prendre entre ses bras en serrant contre soi'. TLF 7.905, s.v. 'embrasser'

vies, la vie de l'homme concevant celle de la femme à condition qu'elle revienne⁸¹. Le couple réuni, la tendresse est évidente soulignée par l'expression *s'embrasser*.

On rencontre fréquemment des concepts abstraits comme compléments d'objet des verbes *boire* et *brûler*, 37,5 % de tous les concepts abstraits. La chanson *Les amants de coeur*, qui décrit le dépérissement de l'amour dans le tourbillon de la vie quotidienne, comporte des images formées autour de tous les deux de ces verbes:

(226) Chaque jour un peu moins amants
Quand ils ont bu tout leur mystère TB 318

Quand on se connaît trop bien, il n'y a plus d'excitation et c'est la fin de l'amour. *Boire le mystère* souligne l'idée de consommer le côté passionnant de la vie du couple jour après jour de la même manière qu'on prend des consommations pour assouvir sa soif.

(227) Ils brûlent leurs ailes d'inquiétude
Redeviennent deux habitudes
Alors changent de partenaire TB 318

On a déjà constaté la présence du feu comme symbole positif de l'amour dans l'oeuvre bréilienne. Dans ce passage ce n'est pas le feu de l'amour qui brûle, même si le choix de ce verbe rappelle à l'auditeur cet amour qui existait auparavant. Quand on s'habitue l'un à l'autre, on n'a plus besoin de se sentir angoissé. On peut être certain que tout continue de la même manière. Une certaine dose d'inquiétude est vitale à la passion, tout comme le départ et le mouvement le sont pour Brel. Il faut donc des ailes pour partir ou au moins pour en rêver. La destruction, la conflagration volontaire des ailes, c'est certainement aussi la fin de l'amour passionné.

On rencontre le verbe *brûler* utilisé métaphoriquement dans deux chansons ayant comme point commun le thème de la vieillesse et de l'approche de la mort. Dans le passage suivant le verbe *brûler* montre que ces désespérés se débarrassent volontairement du carcan de leur vie passée pour se sentir enfin libres:

81 'La saisir, ne pas la laisser échapper'. TLF 7.906, s.v. 'embrasser'

(228) Ils brûlent leur jeunesse mourante
Mais ils sont ceux qui s'en dispensent TB 432

Le verbe *se dispenser* renforce l'idée de s'exempter du passé, la libération étant plutôt un soulagement.

L'utilisation du verbe *brûler* dans la chanson suivante décrivant le dernier repas d'un moribond

souligne également l'idée de se libérer de tous les fardeaux mentaux:

(229) Dans ma pipe je brûlerai
Mes souvenirs d'enfance
Mes rêves inachevés
Mes restes d'espérance TB 300

Le choix du verbe indique que l'auteur ne veut détruire ces choses imperceptiblement, les dimensions minimales de l'endroit où ces choses sont brûlées donnant pourtant l'idée de leur petit nombre. En effaçant les souvenirs de l'enfance, période de vie heureuse pour Brel, ainsi que tout espoir, Brel donne l'idée de souligner la préparation psychique à la mort qui s'approche.

Les autres compléments d'objet du verbe *boire* exprimant un concept abstrait sont *la lumière*, *le baiser*, *le chagrin* et l'expression *vingt ans*. Dans le passage suivant on prend un si grand plaisir à la clarté du jour qu'on l'absorbe avec tous les sens, surtout par voie orale:

(230) Couchés au soleil buvant la lumière TB 181

Dans la chanson en question on parle de l'aventure qui commence à l'aurore alors que "la lumière nous lave les mains". Pour partir à l'aventure, la lumière est nécessaire, donc il faut même en boire pour en consommer assez. Le verbe *boire* donne également l'idée d'une absorption avide soulignant la quantité de la lumière.

Le passage suivant décrivant la force de l'amour contient la même idée de l'avidité:

(231) Un baiser que l'on boit

Heureux qui sanglote de joie *TB 148*

L'intensité de la passion amoureuse rend aussi les baisers intenses, même avides, la caractéristique étant renforcée ici par le verbe *boire*. Dans le passage suivant Brel souligne avec l'usage métaphorique du verbe *boire* un état d'âme optimiste:

(232) Bognat tu peux garder ton vin
Ce soir je boirai mon chagrin
Mathilde est revenue *TB 315*

S'adressant au barman, l'auteur refuse de prendre sa dose quotidienne d'alcool qu'il avait l'habitude de s'offrir pour apaiser son cœur brisé. La femme aimée revenue, il n'en a plus besoin, il peut donc se débarrasser de sa peine en l'avalant.

Le passage suivant cache de la vraie beuverie derrière l'expression métaphorique:

(233) Avec l'ami Jojo et l'ami Pierre
On allait boire nos vingt ans *TB 250*

On est jeunes et on fait la fête. Vers la fin de la chanson le verbe *boire* est remplacé par le verbe *brûler* renforçant l'intensité cassante de ce genre d'activité. En buvant à l'excès, on peut être sûr des effets vieillissants:

(234) On allait brûler nos vingt ans *TB 251*

L'âge de vingt ans semble être pour Brel un âge significatif, puisqu'il y revient sans cesse:

(235) Voir que l'on a vingt ans
Vouloir les consumer *TB 204*

(236) Pour que tu aies vingt ans
Et pour que j'ai vingt ans *TB 190*

(237) Que vingt ans est le bel âge *TB 255*

Dans le groupe des concepts concrets comme compléments d'objet des verbes métaphoriques on rencontre un grand nombre d'objets de petite taille. Dans le passage suivant le verbe est métaphorique aussi bien par son sujet que par son complément d'objet:

(238) Le piano n'est plus qu'un meuble
La cuisine pleure quelques sandwiches

Et eux ressemblent à deux derviches
Qui toupient dans le même immeuble TB 437

Le verbe *pleurer* renforce l'atmosphère mélancolique de cette maison habitée par deux personnes entre lesquelles "l'amour est vide, l'amour est morte". Ces inconnus qui, pour une raison ou une autre, logent encore sous le même toit, ne préparent pas de grands repas, la faible quantité de nourriture reflétant des privations également au niveau sentimental.

Le verbe *pleurer* se rencontre aussi dans une autre expression métaphorique par son complément d'objet exprimant un concept concret:

(239) Un enfant avec un peu de chance
Ça entend le silence
Ça pleure des diamants TB 343

Le thème de l'enfance idéalisée dont on a déjà parlé dans le chapitre 1.2.4.2 se rencontre également ici. Les larmes d'un enfant sont des pierres précieuses: innocentes dans leur pureté, chères comme les diamants.

Le décor urbain, fréquemment utilisé dans les chansons de Brel, se rencontre aussi dans ce groupe, par exemple les pavés ou la rue étant utilisés dans 20 % des compléments d'objet exprimant un concept concret:

(240) Les pavés je leur demande souvent
De ne pas crier trop fort
Sous le chariot qui portera
Mon corps dans sa caisse de bois TB 104

L'auteur fait appel à sa rue pour qu'elle lui permette de commencer son dernier voyage discrètement après avoir mené une vie effacée sur "les pavés que j'aimais bien". La femme l'a quitté, mais les pavés sont une présence humanisée stable aussi bien que réconfortante.

En ce qui concerne les compléments d'objet exprimant un sentiment, dans 60 % des cas Brel accompagne le verbe métaphorique du mot *amour*. Dans le passage suivant l'amour est une peinture:

(241) Tu as peint notre amour en gris
Terminé notre éternité TB 119

Encore une fois l'auteur accuse la femme d'avoir tout abîmé.

Le passage suivant comporte une idée chère pour Brel, le mouvement éternel dans l'amour aussi bien que l'attente excitante du départ suivant:

(242) Encore une fois prendre un amour
Comme on prend le train pour plus être seul
Pour être ailleurs pour être bien TB 377

D'après Brel les amours et les voyages servent donc à chasser la solitude. Tout semble être pour le mieux dans un autre endroit.

Le passage suivant implique la même idée attirante de l'amour naissant, la chanson décrivant le début d'une relation:

(243) L'amour qu'on étreint
En étreignant le jour TB 453

Le début d'une nouvelle journée est aussi fascinant que le début d'une histoire d'amour, on le commence toujours passionnément, mais "ce n'est qu'après, longtemps après..." TB 353

L'image suivante décrit le bonheur comme quelque chose qu'on peut moissonner de la même manière que les blés et d'autres produits de la terre chantés dans *Les blés*:

(244) Venu est le temps d'aimer
Il nous faut glaner le bonheur TB 151

Comme il est question du début de la vie de couple, l'amour et le bonheur vivent encore ensemble en harmonie. Pourtant, l'idée de *glaner le bonheur* fait penser à sa faible quantité: on ne peut le recueillir que ça et là, le verbe glaner signifiant le ramassage dans les champs, après la moisson, des épis qui ont échappé aux moissonneurs⁸². Le contexte étant donc celui

⁸² TLF 9.269, s.v. 'glaner'

des moissons, on peut attacher au bonheur aussi un certain degré de maturité; le foin est prêt pour être récolté aussi bien que les sentiments amoureux mûris avec le temps. Il importe de noter que les verbes que Brel associe au bonheur sont souvent relatifs à l'agriculture:

(245) Les bonheurs qu'on sème *TB 112*

Les termes référant aux sentiments négatifs comme compléments d'objet sont une petite minorité. *L'amour* est déjà décrit comme une peinture, il en est ainsi avec *la peine* dans le passage suivant:

(246) Va-t'en donc accrocher ta peine
Au musée des amours ratées *TB 120*

Le conseil de l'auteur: on se débarrasse de sa douleur en l'exposant devant tout le monde, comme si l'on mettait un tableau au musée. L'image donne également l'idée d'une lamentation publique, l'auteur ne voulant pas cacher l'échec sentimental aux autres.

2.2.3.4 Métaphores verbales liées à la nature

Les métaphores verbales liées à la nature constituent un groupe considérable dans notre corpus, 30,3 % des métaphores verbales étudiées exprimant un phénomène naturel. Voici le tableau qui présente les différents groupes des phénomènes naturels ainsi que leur répartition:

Tableau 11 Les concepts liés à la nature des métaphores verbales

Un concept relatif au ciel	25	39,7 %
Une condition météorologique	16	25,4 %
Un concept relatif à la végétation	12	19 %
Un concept relatif à l'eau	10	15,9 %
TOTAL	63	100 %

Il s'agit donc le plus souvent d'un concept relatif au ciel, 39,7% des métaphores verbales de ce genre exprimant une notion céleste. Le ciel est mentionné huit fois, la lune et le soleil cinq

fois tous les deux. Dans la plupart des cas, le ciel est conçu comme une présence humaine réconfortante:

(247) Le ciel est pour moi
Et je m'y plonge le soir
Et j'y plonge ma peine *TB 136*

L'auteur affligé cherche aussi bien que trouve réconfort dans la présence du ciel rendant possible également la libération du chagrin.

La lune, apparaissant au moment de la journée préférée du poète, a des caractéristiques joyeuses:

(248) La lune danse pour moi ce soir
Son haleine immense me caresse *TB 136*

Dans le passage suivant Brel donne à la lune la capacité de porter bonheur:

(249) Nous offrirons la lune aux hommes qui n'ont pas de chance *TB 451*

Le soleil est présent dans deux rôles. D'une part on en parle comme quelqu'un de sympathique:

(250) Je bats pour le soleil qui sourit *TB 183*

(251) Le soleil caresse les toits *TB 226*

Chacun de ces deux passages se rencontre dans une chanson où l'on parle du début de l'amour l'ambiance joyeuse s'étendant également sur le temps qu'il fait. La présence du soleil est dans beaucoup de chansons une condition nécessaire pour la survie des sentiments:

(252) Il y avait juste assez de soleil pour aimer *TB 104*

Le soleil a aussi le pouvoir d'embellir les endroits laids:

(253) Couvrir de soleil la laideur des faubourgs *TB 146*

En général dans les chansons de Brel il fait relativement souvent mauvais, il pleut, le vent du nord souffle etc. Le mauvais temps n'empêche pas pourtant les débuts heureux de la vie de couple:

(254) Il peut pleuvoir sur les trottoirs
Des grands boulevards

Moi, je m'en fiche
J'ai ma mie auprès de moi *TB 129*

D'autre part, le soleil, contrairement à la lune, montre aussi ses côtés négatifs. L'attitude repoussante du soleil n'a pourtant pas un très grand effet dans le passage suivant :

(255) Au soleil qui nous tourne dos
Je crie bon voyage *TB 132*

Dans le passage suivant de sa part la caractéristique peu souhaitable du soleil exerce une influence plus nuisible sur son entourage:

(256) Le soleil fatigué s'en est allé chanter ailleurs *TB 150*

Dans cette chanson la fatigue du soleil implique la fin du jour, l'arrivée de la nuit de sa part impliquant aussi la fin de la relation amoureuse.

Dans le corpus 25,4% des métaphores verbales liées à la nature comportent une notion référant aux conditions météorologiques, notamment la pluie, la neige, le vent et le brouillard.

La tristesse et les larmes sont souvent attachées à la pluie:

(257) Pleure la pluie légère *TB 168*

Dans le passage suivant on rencontre des gouttes de pluie inhabituelles:

(258) Il pleut des orangeades
Et des champagnes tièdes
Et les propos glacés *TB 378*

La chanson décrit le cocktail chez une famille bourgeoise où les invités s'entendent plutôt mal. Les paroles glaciales sont donc projetées avec le même effet que si l'on faisait jaillir des boissons servies. Les bourgeois étant un des groupes de gens que Brel détestait (c.f par exemple p. 7) la tiédeur du champagne fait penser à la tiédeur ou plus précisément au défaut d'ardeur de ces gens. La même attitude indifférente vis à vis de la vie, typique de la bourgeoisie, se rencontre par exemple dans le passage suivant:

(259) Chez ces gens-là
On ne vit pas Monsieur
On ne vit pas, on triche *TB 328*

Bien que le temps pluvieux s'associe souvent à la tristesse dans l'univers brélien, il est aussi possible d'être heureux sous la pluie. On l'a déjà constaté dans le passage 254. En voici un autre exemple:

(260) La pluie est jolie
La pluie qui étincelle
A comme ma mie un rire de crécelle *TB 105*

Le vent est fréquemment présent dans les textes de Brel. Le plus souvent il s'agit du vent du nord dont on a déjà analysé la brusquerie dans le passage 40. En voici un autre exemple:

(261) Le vent du nord qui fait craquer les digues
Le vent du nord qui fait tourner la terre *TB 369*

Le passage suivant présente un vent moins mordant:

(262) Le vent s'amuse dans les matins clairs
à colporter les rires d'enfants *TB 166*

Le vent est conçu comme un bienfaiteur propageant du bien sous la forme de la joie enfantine.

La neige et le brouillard sont tous les deux présentés à une lumière enjouée ou positive:

(263) La neige marie les amants *TB 325*

Dans la chanson la chute de neige épaisse sert de force unificatrice: d'une part entre tout l'environnement et le ciel

(264) On ne sait plus s'il neige sur Liège
Ou si c'est Liège qui neige vers le ciel *TB 325*

d'autre part entre les deux amants jusque là séparés.

Dans le passage suivant le brouillard est conçu comme une présence humaine:

(265) Brouillard qui m'escorte *TB 166*

Faisant la fonction d'escorte, le brouillard soulage le sentiment de la solitude de l'auteur.

Quant aux verbes de ces métaphores liées à la nature, on rencontre une quantité remarquable d'attestations des verbes *chanter* et *danser*. Dans le chapitre 2.1.1.1 on a déjà noté

l'utilisation fréquente de ces deux verbes dans les comparaisons. Comme le passage 248 l'a indiqué, la lune est un objet dansant comme aussi le lin ou la colline:

(266) Sous le lin qui dansait *TB 399*

(267) Ma colline qui danse *TB 301*

Dans chacun des deux passages la gaité des gens s'étend sur le paysage. Dans le premier la femme s'avance dans le champ de lin en dansant, transmettant le même mouvement à la végétation ambiante. Dans le second l'insouciance légère de l'auteur vis à vis de la mort qui s'approche a une influence aussi sur la colline.

D'après le passage 256, non seulement le soleil mais aussi le vent et la mer chantent:

(268) La mer chante dans les livres d'enfants *TB 398*

Comme on l'a déjà souvent constaté, la gaité s'associe souvent à l'enfance chez Brel.

(269) Quand le vent est au rire
Quand le vent est au sud
écoutez-le chanter *TB 253*

La raison de chanter est explicitement exprimée dans le passage, la bonne humeur faisant le vent chanter. La notion du sud y ajoutée l'atmosphère enjouée méridionale.

On rencontre aussi assez souvent la flore parmi les sujets des métaphores verbales, 19 % des métaphores de ce groupe référant à la végétation.

(270) Les fleurs ferment leur paupières *TB 168*

Comme on l'a déjà constaté dans le chapitre 2.2.2.2 Brel utilise souvent des fleurs pour symboliser la femme. Il en est de même dans cette chanson où l'on parle des filles que l'on aime.

Brel semble associer souvent le tremblement à la végétation. Le tremblement est causé soit par la peur comme dans le passage suivant qui est extrait d'une chanson décrivant la peur de l'auteur de ne pas être aimé.

(271) La rosée qui tremble
Au calice des fleurs *TB 211*

soit par l'excitation comme dans le passage suivant

(272) Une fleur qui tremble *TB 353*

La chanson décrit l'attitude enthousiaste de l'enfant face aux merveilles excitantes de la nature.

La peur comme raison du tremblement a déjà été constatée dans le passage 159, le passage 201 de sa part contenant la même atmosphère d'excitation que le passage 272.

Les autres concepts liés à la nature comportent d'une manière ou d'une autre la notion de l'eau: par exemple la mer, les vagues, la plage, la rivière.

Comme on l'a déjà constaté, Brel humanise souvent des concepts en les personnifiant:

(273) Si elles d'en souviennent
Les vagues vous diront
Combien pour la Fanette
J'ai chanté de chansons *TB 276*

Le choix des vagues comme porte-parole de l'auteur donne l'idée de la quantité des chansons.

Les vagues se succèdent sans cesse faisant penser au nombre remarquable de chansons chantées pour la femme.

Les métaphores verbales liées à la nature constituent un groupe important parmi les métaphores verbales, représentant 30 % de toutes les métaphores verbales. Les métaphores verbales liées à la nature correspondent à 12,5 % de toutes les métaphores de notre corpus.

2.2.4 Métaphores adjectives

2.2.4.1 Remarques préliminaires

Comme le *tableau 5* l'a déjà indiqué, les métaphores adjectives forment une minorité visible parmi les expressions figurées, représentant seulement 13,7 % de toutes les métaphores du corpus. Voici leur répartition:

Tableau 12 Les métaphores adjectives dans le corpus

Personnification d'une chose	26	45,6 %
Réification d'un être humain	7	12,3%
Animation d'un objet non-animé	24	42,1%
TOTAL	57	100 %

Le tableau ci-dessus indique nettement que les métaphores adjectives sont le plus souvent caractérisées par la personnification, la majorité des métaphores de ce genre faisant partie à cette catégorie. Une deuxième catégorie est constituée par les métaphores animant un objet non-animé, le plus souvent un objet concret. Une petite minorité des métaphores adjectives réifie un être humain, une personne ou une partie de cette personne.

2.2.4.2 Personnification

Les métaphores adjectives personnifiant une chose sont donc les plus fréquentes dans le corpus, 45,6 % de toutes les métaphores adjectives appartenant à cette catégorie. Les personnifications peuvent être réparties en deux groupes, les choses abstraites et les concepts naturels (les corps célestes, les conditions météorologiques etc) personnifiés. Les choses abstraites sont l'objet de la personnification dans 60 % des cas. Parmi elles les notions chronologiques se rencontrent relativement souvent:

(274) L'heure imbécile *TB 185*

La stupidité dans le comportement des être humains s'étend également à la notion du temps.

L'idée de la mort est attachée à la métaphore adjectivale suivante:

(275) C'est plein de jours morts *TB 382*

La chanson décrit une vie monotone, somnolente d'une famille où les jours sont loin d'être pleins de vie, mais tout au contraire, comme la métaphore l'indique.

Le silence est humanisé ainsi:

(276) Silence joyeux qui parle doucement *TB 158*

L'idée de la joie ensemble avec la faculté de parole rend ce concept abstrait bien humain.

La métaphore suivante personnifie un concept abstrait en l'unissant à l'adjectif *joli*:

(277) La force jolie des filles qui ont 20 ans *TB 158*

Le concept de la beauté gracieuse des jeunes filles s'étend sur leur force physique. L'adjectif diminue l'intensité de cette caractéristique. Le caractère joli est attaché à l'âge de vingt ans aussi dans le passage suivant:

(278) Nos vingt ans jolis *TB 159*

L'importance de l'âge de vingt ans pour Brel a déjà été constatée dans la page 70.

Les phénomènes naturels personnifiés représentent 40 % de toutes les métaphores adjectivales de cette catégorie. Parmi elles se rencontre souvent le soleil:

(279) Le soleil fatigué *TB 150*

La fatigue du soleil indique la fin du jour décrit aux dernières lignes de la chanson en question:

(280) Je saluerai la fin du jour
En te serrant tout contre moi *TB 150*

Dans la même chanson on personnifie le vent en lui donnant la caractéristique de la légèreté humaine:

(281) Pardonne-moi de regarder
Les trésors que vient dévoiler
Le vent frivole TB 150

Le chanteur décline toute responsabilité en accusant le vent de frivolité, comme si le vent relevait tout à fait consciemment les bas des filles.

Le soleil n'a pas pour Brel uniquement un effet bienfaisant. Le passage suivant tire attention à son côté nuisible:

(282) Le soleil redouté TB 425

La chanson se situant dans les Marquises, le caractère brûlant du soleil donne droit à le craindre grandement.

Dans le passage suivant Brel donne un caractère macabre aux nuages en y attachant le participe passé du verbe *pendre*. La chanson évoque le thème de la mort en décrivant les gens qui vieillissent:

(283) Qu'on a les yeux enfin ouverts
Mais qu'on ne se regarde plus
Qu'on regarde la lumière
Et ses nuages pendus TB 337

2.2.4.3 Réification d'un être humain

Comme le *tableau 7* l'a déjà indiqué, la réification d'un être humain n'est pas une catégorie importante parmi les métaphores adjectives, seulement 12,3 % appartenant à cette catégorie. Dans le passage suivant on attache à un être humain le concept de l'humidité:

(284) quelques buveurs humides TB 378

Le caractère humide des buveurs donne l'idée de la quantité de boisson consommée. On se rappelle facilement l'expression *boire comme une éponge* pour désigner le fait de boire excessivement.

2.2.4.4 Animation d'un objet non-animé

42,1 % de toutes les métaphores adjectives se caractérisent par l'animation d'un objet non-animé.

Dans cette catégorie on rencontre beaucoup d'images liées au milieu urbain.

(285) Ces villes épuisées *TB 413*

La fatigue décrite dans la chanson étend son pouvoir non seulement sur les habitants de la ville en question mais aussi sur la ville elle-même. Dans la métaphore suivante la fatigue s'étend au monde entier:

(286) Un monde fatigué *TB 449*

La raison de la fatigue est clarifiée par le strophe suivant:

(287) Le jour se lève sans foi, sans joie s'achève *TB 449*

La notion de tristesse sert à animer des choses concrètes dans 12 % des cas. Par exemple:

(288) Une chambre un peu triste *TB 227*

La chambre en question étant le lieu de la dernière rencontre entre deux amoureux, la tristesse des personnes influence aussi son entourage. Une autre caractéristique humaine se rencontre dans le passage suivant:

(289) Bien sûr nos miroirs sont intègres *TB 414*

Le fait que le miroir reflète une image conforme à la vérité y ajoute la qualité humaine d'intégrité.

La caractéristique humaine de la gentillesse se rencontre dans plusieurs métaphores adjectives.

Dans le passage suivant le quartier domestique et ses habitants étant considérés comme sympathiques et agréables, la rue prend également une qualité positive:

(290) *Petite rue gentille TB 103*

Les poissons du passage suivant sont animés non seulement par leur caractère gentil mais aussi par leur faculté de parole, une manière souvent utilisée par Brel pour animer un concept non-animé(c.f par exemple p.71)

(291) *Les gentils poissons me racontent... TB 144*

Ici le caractère gentil des poissons a la nuance de l'obéissance, les poissons ayant la gentillesse d'adresser la parole à l'auteur.

La métaphore suivante attache cette caractéristique aux fenêtres:

(292) *Les fenêtres gentilles TB 277*

Dans la majorité des cas Brel attache pourtant aux fenêtres une atmosphère négative d'espionnage (c.f p.61).

Les métaphores adjectives forment une minorité nette dans le corpus dépouillé, représentant seulement 7,3 % de toutes les figures rhétoriques étudiées dans notre travail.

3. CONCLUSION

Le but de notre travail était d'étudier deux figures rhétoriques, la comparaison et la métaphore, dans l'oeuvre de Jacques Brel, en nous basant sur le corpus de 156 textes de chansons. La répartition des figures a été réalisée d'après la combinaison des classifications de Danielle Bouverot et d'Albert Henry quant aux comparaisons, les métaphores ayant été classifiées d'après la classification de Christine Brooke-Rose.

Dans les chansons de Jacques Brel la métaphore est plus fréquemment utilisée que la comparaison, 64,3 % des figures étudiées appartenant au groupe des métaphores tandis que les comparaisons rencontrées représentent 35,7 % de la totalité. Les comparaisons classiques sont les plus usitées, la moitié de toutes les comparaisons de notre corpus appartenant à ce groupe. La plupart (97 %) des comparaisons classiques sont qualitatives, introduites par la conjonction *comme*. Le plus souvent on rencontre parmi ces comparaisons qualitatives un noyau verbal exprimant dans la majorité des cas un mouvement dans une direction précise, une émotion ou une observation sensorielle. La fréquence considérable des verbes *danser* et *chanter* a également été constatée. Les comparés sont dans la plupart des cas soit des substantifs liés aux phénomènes naturels, aux animaux ou aux comestibles, soit des êtres animés. Les comparaisons sémantiques se rencontrent assez rarement (5,3 % de toutes les comparaisons), la majorité des comparaisons de ce genre étant introduites avec le verbe *ressembler* ou l'adjectif *pareil*. Dans les textes des chansons de Jacques Brel les comparaisons phrastiques se rencontrent assez souvent, la plupart étant des juxtapositions simples, des juxtapositions comprenant uniquement un changement vis à vis de la phrase comparée. Dans la majorité des cas (73,6 %) il s'agit de changement au niveau du verbe ou du complément d'objet. On a constaté également la modification des comparaisons familières et des

expressions idiomatiques comme trait caractéristique pour Jacques Brel aussi bien que l'utilisation fréquente de séries de comparaisons.

La métaphore a une présence forte dans les textes des chansons de Jacques Brel. Les métaphores nominales et verbales prédominent, les métaphores adjectives représentant seulement 11,3 % de toutes les métaphores de notre corpus. Dans la catégorie des métaphores nominales la formule démonstrative, le lien génitif et la métaphore formée à l'aide de la copule *être* sont les plus usitées, la substitution simple et les métaphores à changement représentant seulement 14 % de la totalité. Parmi les métaphores verbales on a constaté une prédominance nette des verbes métaphoriques par leur sujet non-animé. Ces sujets non animés sont soit des concepts concrets se situant par exemple dans le milieu urbain ou liés aux maisons, aux parties du corps humain ou aux moyens de transport, soit des concepts abstraits exprimant des sentiments, la condition humaine ou le temps, la dichotomie *la vie - la mort* étant aussi fortement présente. Parmi les verbes métaphoriques par leur complément d'objet non-animé, il a été constaté une fréquence considérable des compléments d'objet exprimant un concept abstrait, notamment un sentiment, une vertu humaine ou, comme parmi les verbes métaphoriques par leur sujet non-animé, la dichotomie *la vie - la mort*. Les métaphores verbales liées à la nature se rencontrent souvent dans le corpus. Le plus souvent il s'agit soit d'une notion céleste, comme le soleil, la lune ou le ciel, soit d'une notion référant aux conditions météorologiques, comme la pluie ou le vent. Dans la catégorie des métaphores adjectives le plus souvent il est question de soit personnifier une chose abstraite ou un concept naturel, soit d'animer un objet non-animé, dans la majorité des cas lié au milieu urbain.

Les textes des chansons de Jacques Brel constituent un corpus intéressant pour l'étude plus approfondie des figures rhétoriques qu'il y a été possible de réaliser dans le cadre de notre travail. On pourrait élargir l'étude rhétorique dans plusieurs directions. La classification détaillée des autres figures comme par exemple la métonymie et la synecdoque, négligées

dans notre travail, offrirait de nouvelles perspectives sur l'art chansonnier de Jacques Brel. Il en est de même de l'étude de différents procédés d'enrichissement de la langue, notamment les néologismes, un domaine dans lequel Jacques Brel a également fait preuve d'une poésie forte et riche en expressions.

BIBLIOGRAPHIE

Adam, J-M – Goldenstein J-P. *Linguistique et discours littéraire: théorie et pratique des textes*. Paris 1983.

Albalat, A. *L'art d'écrire: enseigné en vingt leçons*. Paris 1992.

Aristote. *La poétique*. Trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris 1980.

Bamy, M. *Pour le jour qui revient...* Corcelles-le-Jorat 1988.

Baton, P. *Jacques Brel. Un livre – une oeuvre*. Bruxelles 1990.

Beaucarne, J. *Brel*. Paris 1990.

Berruer, P. *Jacques Brel va bien. Il dort aux Marquises*. Paris 1983.

Bouverot, D. *Comparaison et métaphore dans le français moderne*. Tome 37. Paris 1969.

Brel, F. – Sallée, A. *Brel*. Paris 1988.

Brooke-Rose, C. *A grammar of metaphor*. London 1970.

Clouzet, J. *Jacques Brel. 1/ de Bruxelles à "Amsterdam"*. Les classiques compacts: Le club des stars. Paris 1988.

Cohen, J. *Structure du langage poétique*. Paris 1966.

Coquatrix, P. *Les coulisses de ma mémoire*. Paris 1984.

Cressot, M. *Le style et ses techniques*. Paris 1969.

Dagneaud, R. *Le vocabulaire grammatical*. Paris 1965.

Delas, D. *Poétique / pratique*. Paris 1977.

Deloffre, F. *Stylistique et poétique françaises*. Paris 1974.

Elovaara, R. *"Olen tyhjä huone"- tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista*. Helsinki 1992.

Fontanier, P. *Les figures du discours*. Paris 1968.

Guiraud, P. *Essais de stylistique*. Paris 1969.

Guiraud, P. – Kuentz, P. *La stylistique*. Lectures. Paris 1970.

Hawkins, J.M. – Allen, R., eds., *The Oxford encyclopedic English Dictionary*. New York 1991.

Henry, A. *Métonymie et métaphore*. Paris 1971.

Imbs, P.- Quémada, B., éds. *Trésor de la langue française*. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960), 1-16. Paris 1971-1994.

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

Maingueneau, Dominique. *Initiation aux méthodes de l'Analyse du Discours – problèmes et perspectives*. Paris 1976.

Marc, E. *La chanson française*. Paris 1972.

Marouzeau, J. *Précis de stylistique française*. Paris 1980.

Molinié, G. *Eléments de stylistique française*. Paris 1991.

Molinié, G. – Mazaleyrat, J. *Vocabulaire de la stylistique*. Paris 1989.

Moskin, P. *Brel och Brassens – ett fransk äventyr*. Höganäs 1989.

Picoche, J. *Précis de lexicologie française*. Paris 1977.

Ricoeur, P. *La métaphore vive*. Série: l'ordre philosophique. Paris 1975.

Rieger, D. éd., *La chanson française et son histoire*. Tübingen 1988.

Suhamy, H. *Les figures de style*. Paris 1980.

TB = *Tout Brel*. Publié par la Fondation Internationale Jacques Brel. Paris 1986.

Todd, O. *Jacques Brel – Une vie*. Paris 1984.

Tölkki, E. *Jacques Brel – opas ulkomaalaiselle*. Turku 1985.

Van den Heuvel, P. *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Bruxelles 1985.

Vassal, J. *Jacques Brel. 2 / de l'Olympia aux Marquises*. Les classiques compacts: Le club des stars. Paris 1988.

Watrin, M. *Brel. La quête du bonheur*. Clamart 1990.