



Marcel Thiry et la fonction poétique

ARTICLE DE †WILLY BAL¹

On a fêté récemment Marcel Thiry, à l'occasion de la publication de ses œuvres poétiques complètes (1924-1975) sous le titre *Toi qui pâlis au nom de Vancouver*.

Marcel Thiry est né à Charleroi le 13 mars 1897.

Nous n'aurons pas de meilleur guide que lui pour nous mener dans le domaine mystérieux de la poésie. Sur la condition du poète, il a écrit :

Celui qui avait dérobé l'odeur du monde
On l'avait mis aux fers avec d'autres méchants
Or, à son banc, mal dépossédé de ses blondes,
Il faisait marcher la galère avec son chant
Les docteurs de la loi, tristes d'avoir raison,
En rentrant du café, le soir, sous les étoiles,
Entendaient ce chant-là, au loin, gonfler les voiles
Et tiraient leur clef morne au seuil de la maison.

Charles Bertin commente ainsi ce poème :

Cette image d'un homme nu, las, un peu courbé sous le poids d'une chaîne invisible, et qui chante, n'est-ce pas la plus belle représentation qui soit de la

¹ Texte inédit (ca 1975) de Monsieur Willy Bal†, membre belge philologue de l'Académie du 9 novembre 1968 au 18 août 2013. Manifestement, il s'agissait d'un texte destiné à être dit (conférence, communication). Le titre a été ajouté par les éditeurs.

condition du poète ? Retranché des autres hommes, condamné pour le crime prométhéen d'avoir « dérobé l'odeur du monde », il trouve dans son châtement même l'occasion de naître à sa vérité, qui est de chanter et qui est d'enchanter².

Certes, extérieurement, tous les poètes n'ont pas été, ne sont pas des exclus, des condamnés. S'il y a les poètes maudits, il y a les autres, ceux qui, de leur vivant même, ont connu la gloire, ont été comblés d'honneurs.

Je crois cependant que, malgré tout, si on regarde les choses plus en profondeur, le poète reste un retransché, un exilé, une sorte d'étranger, dans lequel on peut voir un doux maniaque, un inutile rêveur ou un homme suspect, dangereux. Ce n'est pas pour rien que Platon excluait les poètes de la République. Ce n'est pas par hasard que Federico Garcia Lorca a été assassiné ...

Sans aller jusqu'à ces extrêmes, nous pouvons dire, avec Marcel Thiry lui-même :

Nous connaissons tous un certain sens commun, c'est-à-dire répandu chez les gens qui nous entourent, qui place assez bas la poésie ; il considère plus ou moins secrètement celle-ci ou bien comme une pratique puérile ou bien encore un peu parasitaire, et il se défend d'elle, socialement, par l'arme d'une indulgence apparente et d'une dérision dissimulée.

Et cependant, il existe aussi une certaine révérence à l'égard du poète : « Peut-être à cause de la vieille association du concept de poète avec le concept de prophète, le propos poétique est écouté avec une docilité où subsiste quelque chose d'une soumission religieuse³. »

Le poète est inquiétant :

² Coupure de presse non identifiée (ca 1975), parue à l'occasion de la sortie de Marcel Thiry, *Toi qui pâlis au nom de Vancouver...* *Œuvres poétiques (1924-1975)*, Paris, Seghers, 1975.

³ Marcel Thiry, *Le Poème et la Langue*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1967.

Certes, je vois, car
Je ne regarde point à travers
Votre vitre embuée d'haleines et d'empreintes.
Et ce coton, votre univers,
M'ayant été extrait de l'oreille,
J'entends net.

Aussi, je ne conte pas. Je ne décris pas.
Je ne refais pas les discours des autres ...
Mais, à vous tous, qu'un peu de moi m'a fait connaître,
En vous, j'enfoncé
Des mots qui percent vos chairs⁴.

Attitude double donc à l'égard du poète : méfiance, dérision, crainte, rejet d'une part, attention, respect, soumission, une sorte de fascination d'autre part. Cette attitude double reconnaît implicitement que le poète est *inquiétant*. Le poète *dérange*. On doit *se défendre* de lui et en même temps on subit son ascendant.

C'est que le poète dérobe l'odeur du monde et surtout que « le don du poète est de changer la nature de ce qu'il touche ».

Et ici, je voudrais vous lire toute une page de Marcel Thiry :

Le poète modifie, c'est sa fonction. Nous savons, et cette étymologie n'est que trop souvent rappelée que le poète est celui qui fait. Mais le prosateur aussi invente et fabrique ; le don du poète est de changer la nature de ce qu'il touche. La vue des choses ni les lois de la société ne sont plus les mêmes après que l'aventure poétique les a rencontrées et traversées. Les choses existaient avant que le poète les eût dites, mais un sens d'elles ne s'était pas révélé à tous, et c'est donc une nouvelle modalité d'existence qui leur est venue, si exister, c'est être connu. Que les flots brisants de la Méditerranée

⁴ Luc Durtain, de son vrai nom André Robert Gustave Nepveu, né le 10 mars 1881 à Paris, mort le 29 janvier 1959 à Paris, est un médecin français devenu poète, romancier, auteur dramatique et essayiste.

fassent un rire innombrable, c'est une image exacte — unique à force d'exactitude — depuis qu'il y a des mers et surtout la mer bleue, et sans doute beaucoup d'hommes l'avaient vue et sentie avant Eschyle ; mais le vers grec nous le fait voir à chacun, ce rire des franges écumeuses, il nous délivre de ce besoin inaccompli que nous aurions senti toujours, devant la mer, de dire ce qu'*est* ce retentissement final de la vague exaltée sur le rivage. Par ce vers la mer a donc été changée puisqu'un de ses attributs, nous étant montré, lui a été ajouté. (...)

Il s'agit d'essayer de voir un peu plus clair dans les rapports d'un phénomène sentimental et esthétique, la poésie, avec les procédés ordinaires de la communication par le verbe. On peut dire de la poésie ce qu'on a dit de la pensée : elle fait le langage en se faisant par le langage.⁵

La poésie est donc à la fois un phénomène de l'ordre du sentiment et un phénomène d'ordre esthétique.

Phénomène de l'ordre du *sentiment* : j'inclus là-dedans tout ce qui relève de la *sensibilité* et de la *sensation*, tous les éléments *affectifs* et *intuitifs* de notre connaissance, toute *émotion* déclenchée en nous par la réalité ou le rêve.

Chacun de nous a l'expérience, plus ou moins fréquente, de ces phénomènes.

Phénomène esthétique, œuvre d'art, car il s'agit de donner *forme* à cette émotion poétique première.

Et c'est grâce à cette *forme* qu'une émotion fugitive, éphémère par essence, est transformée en durée, est sauvée de l'oubli, échappe au pouvoir destructeur du temps.

⁵ Marcel Thiry, *Toi qui pâlis au nom de Vancouver... Œuvres poétiques 1924-1975*, Paris, Seghers, 1975, p. 435-436.

Que saisir sinon qui s'échappe,
Que voir sinon qui s'obscurcit,
Que désirer sinon qui meurt,
Sinon qui parle et qui déchire⁶?

C'est grâce à cette *forme* aussi que l'émotion, personnelle, individuelle de nature, d'origine, devient communicable, peut être transférée à d'autres, qu'une *communication*, une *communion* s'établit.

Cette *forme*, essentielle, la poésie la tire du *langage*, de ce langage que nous employons pour la communication de tous les jours.

C'est là le *nœud du problème*. Quel usage du langage de tout le monde et de tous les jours permet au poète de donner *forme* à ce qu'il y a en lui de plus singulier, de plus personnel ?

Comment les mots de tous les jours, dont on dit qu'ils volent, qu'ils s'envolent — et c'est vrai —, comment ces mots peuvent-ils donner une *forme durable* à ces émotions éphémères ?

Comment à travers le langage, instrument si banal, et par lui, peut se réaliser le miracle de l'art ?

Pour répondre à ces questions, qui n'en font qu'une, celle de la nécessaire médiation du langage dans la transmutation poétique de l'émotion, il faut interroger le *langage* d'abord⁷ :

1. Les six facteurs constitutifs de tout acte de communication verbale :

CONTEXTE

DESTINATEUR MESSAGE DESTINATAIRE

CONTACT

CODE

⁶ Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Paris, Mercure de France, 1953.

⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

2. Chacun de ces six facteurs donne naissance à une fonction linguistique distincte :

RÉFÉRENTIELLE (DÉNOTATIVE)

EXPRESSIVE POÉTIQUE CONATIVE
(ÉMOTIVE)

PHATIQUE

MÉTALINGUISTIQUE

3. Normalement et généralement, un même message cumule plusieurs fonctions. Une fonction est prédominante dans un message déterminé : c'est d'elle que dépend principalement la structure du message.

LA FONCTION POÉTIQUE

Ce qui la caractérise, c'est que l'accent est mis *sur le message lui-même, sur le message pour son propre compte.*

Cette fonction met en évidence *le côté palpable des signes* employés dans le message.

Par-là, elle approfondit la coupure, la distinction fondamentale *entre le signe et l'objet* :

« Pourquoi dites-vous toujours *Jeanne et Marguerite*, et jamais *Marguerite et Jeanne* ? Préférez-vous Jeanne à sa sœur jumelle ? » « Pas du tout, mais ça sonne mieux ainsi. » Dans une suite de deux mots coordonnés, et dans la mesure où aucun problème de hiérarchie n'interfère, le locuteur voit, dans la préséance donnée au nom le plus court, et sans qu'il se l'explique, la meilleure configuration possible du message.

Une jeune fille parlait toujours de « l'affreux Alfred. » « Pourquoi affreux ? »
« Parce que je le déteste. » « Mais pourquoi pas *terrible, horrible, insupportable, dégoûtant* ? » « Je ne sais pas pourquoi, mais affreux lui va mieux. » Sans s'en douter, elle appliquait le procédé poétique de la paronomase⁸.

La fonction poétique n'est pas réductible à la poésie, pas plus que la poésie n'est réductible à la fonction poétique.

1. La fonction poétique apparaît dans des messages qui ne sont pas de la poésie :

Apprendre n'est pas comprendre

*étudier n'est pas comprendre

Traduttore traditore

*(le)traducteur (est un) traître

Slogans politiques : OAS, SS *OAS, NAZIS

OAS, Assassins *OAS, tueurs

Slogans publicitaires : Dis Tata, as-tu ta Toyota ?

*Dites, Monsieur, avez-vous votre Toyota ?

2. La poésie cumule d'autres fonctions avec la fonction poétique. Notamment, la poésie lyrique, expression du *moi*, est intimement liée à la fonction émotive.

Selon quel critère linguistique reconnaît-on *empiriquement* la fonction poétique ?

Qu'est-ce qui est indispensable à l'œuvre poétique ?

C'est que la *séquence* soit bâtie sur le principe d'équivalence.

⁸ *Ibid.*

Séquence : combinaison de sons en mots, combinaison de mots en membres de phrase, combinaison de membres de phrase en phrases, etc.

Équivalence : c'est-à-dire ressemblance ou dissemblance (en matière de sons, de mots, de constructions syntaxiques ...). Donc, répétition de sons (= rime) mais aussi opposition de sons (= alternances de rimes), répétition ou alternance de mètres et de rythmes (mesure du vers, césure, rythme accentuel), symétrie de constructions avec parallélisme ou avec croisement :

Il faut manger pour vivre,
et non vivre pour manger.

Mais l'équivalence porte aussi sur le sens : ce seront des correspondances de sens entre mots, des images qui se prolongent, des rappels qui jalonnent le poème⁹.

Mais plus au nord, passé les champs betteraviers
Où se gorge d'engrais la pépîte automnale,
Est La Mecque du gras qu'il faut que vous sauviez,
Platanes, de sa fièvre épaisse et bacchanale.

- Betterav(ier) — pépîte automnale = betterave + or (richesse)
- *La Mecque du gras*
- Se gorge, engrais (engraisser, gras), gras, épais.
- Épais — bacchanale (débauche bruyante, orgie : déjà annoncé par *se gorge*)

Quelques quatrains plus loin :

Or la ville affaireuse où se font gloutonner
Les homards, les caviars, les pommards, les palourdes
Où l'asphalte, usé de pneus d'or, est jalonné
De fontaines de bock et de Places Poulardes.

⁹ Marcel Thiry, *Toi qui pâlis au nom de Vancouver... Œuvres poétiques 1924-1975*, Paris, Seghers, 1975, p. 210.

- *gloutonner* rappelle *se gorger*, *bacchanale*.
- *Homards*, *caviars*, *pommards*
- Dans *palourdes*, il y a *lourd* qui évoque épais, gras, glouton ...
- *Fontaines de bock* évoque la bacchanale
- Places Poulardes : jeu de mots sur *Poelart*¹⁰ et *poulardes*, qui rejoint *homards*
- L'asphalte usé de *pneus d'or* : *or* rappelle *pépite* et est en liaison directe avec *ville affairieuse*.

Autre exemple formel. Ce qui donne sa splendeur au laconique message de victoire de César — *Veni, vidi, vici* — c'est la symétrie des trois verbes (répétition d'une même catégorie grammaticale) chacun de deux syllabes (mesure) avec consonne initiale et voyelle finale identiques, tous les trois verbes d'action. Cette symétrie est partiellement détruite dans les traductions françaises :

Je vins, je vis, je vainquis.

Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu.

REPRENONS QUELQUES POINTS...

- La *mesure* des séquences est un procédé qui, en dehors de la fonction poétique, ne trouve pas d'application dans le langage.
- Du fait que les séquences sont mesurées, un rapport est perçu entre elles quant à la mesure : soit un rapport d'*identité*, soit un rapport de *gradation* (ascendante ou descendante).
- Dans *Jeanne et Marguerite*, nous voyons à l'œuvre le principe poétique de la gradation syllabique.

¹⁰ La Place Poelaert qui surplombe de soixante-trois mètres la ville basse de Bruxelles sert de gigantesque parvis au Palais de justice de Bruxelles. Elle est le résultat d'immenses travaux de remblaiement et de dégagement commencés en 1867.

- On le remarque aussi dans *Dis, Tata, as-tu ta Toyota ?* (gradation dans chacun des deux membres + gradation entre les deux membres).

- Alors que l'identité de mesure est le principe des alexandrins divisés en 6+6, la gradation est le principe des vers de 10 syllabes coupés en 4+6, comme ces deux très beaux vers par lesquels s'ouvre *Sintèz come èm' coeur bat* :

Su l' bôrd dè Sambe, / èt pièrdu dins l' fuméye
Wèyéz Couyèt / avè s' clotchi crawyèu

Remarquez que les deux premiers demi-vers se terminent par une consonne, qui leur donne un prolongement, une ampleur, que n'ont pas les deux demi-vers suivants, martelés par des mots qui sont tous à finale vocalique.

Tout en ayant la même mesure, les vers 1 et 2 n'ont pas la même ampleur et cette différence, due à des moyens phoniques, épouse le mouvement de la description, qui passe du vaste et du vague au précis. Sémantiquement, le vers 2 est inclus dans le vers 1. Dans le vers 2, le deuxième demi-vers est inclus dans le premier.

- C'est parce que l'œuvre poétique est dominée par la *mesure* (et ne croyons pas que le vers libre échappe à la mesure) que le poème s'analyse en *séquences mesurées*, les vers.

- Il en va tout autrement de l'emploi courant du langage (prose), qui s'analyse en phrases ou en groupes de phrases (paragraphe), c'est-à-dire que les articulations en sont syntaxiques ou logiques ou logico-syntaxiques.

- Le vers, surtout dans la poésie moderne, tend à s'individualiser, à devenir autonome, comme le remarque très bien Marcel Thiry :

Le poème est une société individualiste. Ses membres composants concourent au dessein d'ensemble en conservant chacun leur personnalité distincte, avec toutes les attributions et la noblesse de la personne, et leur destinée propre. Le poème, produit comme une synthèse, a tendance, une fois accompli, à laisser ses parties se résoudre en analyse ; il les laisse vivre

leur vie à elles, gagner dans l'esprit et le sentiment du lecteur et dans la mémoire historique une importance qui parfois prévaut sur l'importance et les chances de survie du poème total. Certes, il y a des poèmes qui existent et durent par leur dimension entière, ce sont des chefs-d'œuvre, souvent courts, sinon nécessairement, dont le nombre est premier, la raison indivisible, et qui valent dans leur proportion, leur disposition et leur signification, dans leur musique surtout, par la totalité de celles-ci, sans que le détail puisse l'emporter sur leur contemplation d'ensemble. Mais, du moins dans la conception moderne, ces modèles d'unité sont rares. Le vers (et puis nous serons amenés à voir qu'il en va assez bien de même du mot) a de plus en plus son existence propre (...)

Or voici donc que le poème, créature ordonnée en un tout harmonieux et que son créateur aura voulue de dimension suffisante pour réunir les éléments de cette harmonie, aussitôt créé va laisser des fractions de lui devenir autonomes en poésie. Pour le sens poétique du lecteur, pour sa mémoire surtout, la partie du poème va valoir isolément. Un seul vers peut régner sur notre affectivité comme un objet entier de notre admiration, de notre plaisir. Peu d'entre nous peuvent dire qu'ils sont sensibles, poétiquement du moins, à une beauté totale de l'*Illiade* ; tandis que la beauté de tels passages, de tels vers homériques n'est étrangère à personne. La statue est partagée comme le pain de communion, et la présence de la poésie se retrouve en chaque morceau¹¹.

Le vers est donc une certaine *configuration phonique récurrente*.

Cette définition englobe tous les procédés variables selon les langues :

- rythme quantitatif (latin) ;
- rythme accentuel (allemand ...) ;
- rythme syllabique ;

¹¹ Marcel Thiry, *Toi qui pâlis au nom de Vancouver... Œuvres poétiques 1924-1975*, Paris, Seghers, 1975 p. 439-440.

- allitération ;
- rime ou assonance.

Mais il n'est pas que cela ; il est cela d'abord mais il n'est jamais uniquement cela.

Le principe de l'*équivalence* dans la séquence a une signification beaucoup plus vaste et plus profonde.

La formule de Valéry « *le poème, hésitation entre le son et le sens* » a sa pleine valeur : l'équivalence des sons, des configurations phoniques, implique une équivalence sémantique.

Les parallélismes, croisements, alternances, récurrences, etc. observables sur le plan phonique ou grammatical (ou les deux) doivent avoir leur correspondant sur le plan du contenu, du signifié.

Prenons le poème de Jean Desmeuzes¹² :

À Meudon naissent les jonquilles
Voici le fol temps des vacances
Nuages blancs plantent leurs quilles
Dans l'eau nouvelle des partances.

J'entends des voix de jeunes filles
Et des oiseaux qui se balancent
Les jardins tournent sur leur grille
Et plient leurs ailes de silence

C'est comme si tante Camille
Allait paraître en confidence
À Meudon naissent les jonquilles
Et j'y respire mon enfance...

¹² Poète français. 1931-2006. Grammairien et poète.

Tout contribue à composer l'impression de printemps, puis de passé. Le passé s'y insinue. Or printemps + souvenir = enfance, dernier mot du poème.

Meudon : campagne proche de Paris — les guinguettes au bord de l'eau — charme désuet

Printemps : jonquilles ... jeunes filles

Naissent ... l'eau nouvelle

Vacances ... partances ... se balancent ... enfance

Souvenir du passé : comme si tante Camille allait ...

Silence ... confiance ...

Les jardins tournent sur leur grille

Tante Camille...

Image du bateau (suggérée seulement) : nuages blancs plantent leur quille dans l'eau nouvelle

(blanc - bleu du ciel)

... se balancent.

Ambivalence de ... *plantent leurs quilles* :

Planter les quilles évoque un jeu campagnard en même temps qu'un départ en bateau.

Ambivalence de ... *se balancent* ... :

Les oiseaux

Rappel des bateaux

Évocation d'un jeu : balançoires des guinguettes de Meudon.

Les jardins ... plient leurs ailes de silence : les jardins *contiennent* les oiseaux et *sont* des oiseaux.

L'AMBIGÜITÉ EN POÉSIE

On vient d'en voir des exemples (quilles = bateau / jeu), etc.

L'ambiguïté ou ambivalence est rejetée absolument dans le discours scientifique et évitée autant que possible dans le discours quotidien.

Au contraire en poésie, elle est recherchée comme source d'une pluralité de réseaux d'associations, d'équivalences, de suggestions ...

On peut même dire avec Empson¹³ que « les machinations de l'ambiguïté sont aux racines mêmes de la poésie » et avec Roman Jakobson que « l'ambiguïté est une propriété intrinsèque, indéniable, de tout message centré sur lui-même, bref, c'est un corollaire obligé de la poésie ».

Le poème apparaît donc comme un tissu, un réseau très serré de relations entre sons, de *relations* entre sens et de *corrélations* entre sons et sens.

La poésie ne consiste donc pas à ajouter des ornements à l'usage que l'on fait de la langue. Elle consiste à donner une *valeur* totalement nouvelle au langage.

Reprenons une expression de Roman Jakobson : « mettre en évidence le *côté palpable* des signes ».

Nous avons vu que le poème a cette propriété de s'analyser en vers. Mais à l'intérieur du vers lui-même, le *mot* peut se personnaliser.

On pourra même aller jusqu'à dire avec Marcel Thiry que « le génie de la poésie aime que le mot garde son individualité », alors que le génie de la prose tend à l'assimilation du mot dans l'ensemble de la phrase, du texte même.

Une des conséquences est que le langage poétique exige de la lenteur. Il y a une alliance naturelle de la poésie avec le temps.

¹³ Sir William Empson (27 septembre 1906-15 avril 1984) était un Anglais critique littéraire et poète, très influent pour sa pratique de la lecture des œuvres littéraires, une pratique fondamentale pour la nouvelle critique. Son ouvrage le plus connu est son premier livre, *Sept types d'ambiguïté*, publié en 1930 (Wikipédia). Cf. William Empson, *Seven types of ambiguity*, London, Chatto and Windus, 3^e édition, 1963, 258 p., (1^{re} édition, 1930). Cité par Roman Jakobson, *op.cit.*, 1963, p. 238.

Le mot n'est pas, en poésie, un signe abstrait comme il l'est dans le langage courant. Il est une réalité palpable, exigeant « le loisir qu'on l'aime, qu'on l'aime pour lui-même ».

Comment le mot peut-il prendre une telle valeur ?

Et d'abord, cette valorisation peut-elle s'appliquer à tous les mots ou seulement à une caste privilégiée de mots qui seraient poétiques par eux-mêmes ? Je crois plutôt que tout mot, si simple soit-il, peut être valorisé poétiquement. Comment peut-il l'être ? Marcel Thiry répond :

(...) chaque mot dans le poème, par un nouveau rapport avec d'autres mots ou avec des idées, par la sonorité que lui prête sa place, par une inflexion secrète, doit être invention ; si connu, si rebattu qu'il soit dans la langue quotidienne, il faut qu'il soit changé par son emploi, autrement, il ne serait pas poétique.

Soit. Comment un mot peut-il être *changé* ? Un mot n'a-t-il pas dans une langue une signification déterminée, de telle sorte que si vous changez cette signification vous vous exposez à la confusion, au non-sens ?

Non, les choses ne sont pas si simples. Lanson¹⁴ disait : « Les mots sont susceptibles d'une infinité de valeurs, dont les dictionnaires indiquent seulement la partie commune et irréductible. »

Les linguistes contemporains distinguent dans la signification d'un mot les éléments effectifs, constants, et les éléments virtuels, qui correspondent à des associations disponibles dans l'esprit et qui peuvent être réalisés facultativement dans l'emploi du mot. Par exemple, *rouge* est effectivement une désignation de couleur ; virtuellement, il peut aussi signifier *danger* ou *révolution*. Ou encore, on distinguera la *dénotation* et la *connotation* d'un mot :

¹⁴ Gustave Lanson, né le 5 août 1857 à Orléans et mort le 15 décembre 1934 à Paris, est un historien de la littérature et critique littéraire français qui encouragea une approche objective et historique des œuvres. *Conseils sur l'art d'écrire*, quatrième partie : *Élocution* ; chapitre II : *Du sens et de la valeur des mots*.

- la dénotation étant entendue soit comme la signification reconnue par tous les usagers de la langue, soit comme le contenu intellectuel du mot ;
- la connotation étant soit une signification particulière à un individu ou à un groupe, soit le contenu émotionnel du mot, variable selon les individus. Ex. : le mot *barbelé*.

L'emploi d'un mot dans un poème, dans un certain contexte, pourra favoriser la réalisation de certaines connotations, de certains éléments virtuels de la signification.

Dans ce vers de Baudelaire :

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon¹⁵

placé dans un poème d'amour, de volupté, *l'ardeur du charbon* est associée à *l'ardeur de l'amour* et le mot *charbon* en est transformé. Ici, c'est le contexte qui joue.

Dans d'autres cas, la connotation émotionnelle procède de l'expérience propre à un individu ou à un groupe d'individus.

Ainsi en est-il, selon Marcel Thiry, d'un vers de Robert Vivier¹⁶ :

¹⁵ Charles Baudelaire, *Le Balcon*, dans *Les Fleurs du Mal*.

¹⁶ Robert Vivier poète, romancier et critique belge francophone, Chênée 1894 - La Celle-Saint-Cloud 1989.

Quand la pluie glisse entre la nuque et la vareuse...
 Quand le soleil, séchant sur le cuir la boue claire,
 Enferme nos orteils dans des gaines de pierre...

« La transmutation des mots par la poésie agit sur ces noms si ordinaires, si durement prosaïques de *vareuse* et d'*orteil*, que vous chargez d'une sorte d'horreur tendre, celle-là même qui dans vos poèmes, dans vos romans, ne cessera plus de vous inspirer, pour tout ce qui touche à la chair, à la fois comme une attirance et comme un recul sacré. (...) »

Mais quelque chose vient de se découvrir dans ce léger hérissément que donne à la nuque le drap rêche et mouillé de la vareuse, dans cet effort que vous faites de nommer les orteils par leur nom, de forcer ce nom à entrer en poésie avec l'image de la grosse chaussure militaire engainée de boue solide. Votre frisson nouveau, ce sera celui-là : la révolte, vite réprimée par une pitié tendre, de la pureté au contact de la vie grossière et pourtant sainte » (Marcel Thiry,

Quand la pluie glisse entre la nuque et la vareuse.

Marcel Thiry trouve dans cet emploi du mot *vareuse* l'écho d'un temps de guerre :

Une fois, dans la tranchée [un poète] a frissonné de misère sous la pluie qui lui glissait dans le cou, et plus tard, il a nommé du nom même de ce frisson de l'homme transi par la guerre la veste de gros drap rêche et mouillé, la défroque de son temps de souffrance.

Le sens plus pur [de ce mot]... vient d'une circonstance humaine, de ce que l'objet qu'on nomme est resté associé à un instant exceptionnel, un instant qui, par sa qualité d'émotion poétique, mérite la durée¹⁷...

La charge d'émotion de certains mots tient donc à des raisons historiques, culturelles, qui, à la limite, peuvent appartenir originellement au patrimoine individuel. La poésie en provoque l'élargissement.

Toi qui pâlis au nom de Vancouver...

Émotion propre d'abord à Marcel Thiry mais dans laquelle, par la grâce de la forme poétique, communient maintenant bien des gens de par le monde. Marcel Thiry a chargé le nom de Vancouver de poésie, il en a ainsi changé la valeur.

Dans d'autres cas, dès l'origine, des noms propres ont une connotation émotive pour tout un groupe, pour une société : connotations socioculturelles. Ainsi, les noms propres qu'enfile comme les grains d'un chapelet la vieille chanson traditionnelle :

« Discours de réception de Robert Vivier », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, Tome XXIX – n° 1 (mars 1951), p. 26.

¹⁷ Marcel Thiry, *Le Poème et la Langue*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1967, p. 53-54.

Mes amis, que reste-t-il
À ce dauphin si gentil
Orléans, Beaugency,
Notre-Dame de Cléry
Vendôme, Vendôme

Bien des poètes ont ainsi exploité la poésie des lieux-dits. On pourrait faire un poème rien qu'en alignant des noms comme : *au Mambour, al Maulavèye, au Tri-Kausin, al Tère-al-Danse ...*

C'est également l'individualisation du mot dans le poème qui permet à Marcel Thiry d'exalter les vertus poétiques de l'imparfait de l'indicatif et plus spécialement des formes en -ε-. Celles-ci, identiques pour toutes les conjugaisons, tout d'abord, parsèment un texte de rimes intérieures qui sont autant de rappels, qui constituent une trame à la fois phonique et grammaticale. Quant à la signification de l'imparfait, c'est un *temps du passé* mais qui présente le procès comme étant encore en cours, non achevé, et par conséquent comme pouvant encore exister... C'est en quelque sorte un leurre qui endort notre mal du temps. L'imparfait a la couleur du temps perdu et permet l'illusion de le retrouver.

En outre, il y aurait, avance Marcel Thiry, une certaine qualité esthétique appartenant au son -ε- lui-même.

Donc, non seulement le mot, la forme grammaticale pourraient avoir une valeur poétique individuelle mais peut-être le son lui-même, le son isolé.

Question controversée mais, par exemple, un grand linguiste comme Roman Jakobson estime *le symbolisme des sons une relation indéniablement objective*¹⁸. Par exemple, dit-il, si on fait un test sur la valeur de clair ou d'obscur attachée respectivement à une voyelle aigüe (i) ou grave (ou), certains sujets pourront répondre que cette question n'a pas de sens pour eux (ils ne sont pas

¹⁸ Roman Jakobson, *op.cit.*

sensibles à ce symbolisme) mais on en trouvera difficilement un seul pour affirmer que (i) est plus sombre que (ou).

*

Le poème est donc essentiellement un texte dont le réseau interne d'équivalences, de correspondances entre sons, entre mesures, entre sons et sens, entre sens, est suffisamment serré pour que tout ce texte soit *changé* de valeur, soit *transmuté*.

Ce n'est pas le sujet qui est poétique ou les sentiments exprimés. Et un poème, ce n'est pas une prose + ornements (rimes, images, etc.). C'est autre chose. Un poème est toujours un miracle, un mystère : l'eau changée en vin, le plomb changé en or. Transmutation, c'est la grande opération poétique : l'émotion banale et fugitive est changée en émotion poétique intense, durable et communicable. La parole, banale, est changée en une forme qui donne à cette émotion la pérennité.

*

C'est peut-être dans la poésie populaire, folklorique — chansons, comptines rimettes — et dans les proverbes que se manifeste avec le plus de netteté la fonction poétique. Je veux dire que c'est le folklore qui offre les formes de poésie les plus nettement découpées et stéréotypées.

Un deux, trois
Je m'en vais au bois
Quatre, cinq, six
Cueillir des cerises
Sept, huit, neuf
Dans mon panier neuf
Dix, onze, douze
Elles seront toutes rouges.

Lôriyot, lôriyot
Lès cèréjes sont meûtes, ou bo.
Wêy' mès i n' d'y a co qu'eune
Èt c'est pou m' feume.

Point n'est besoin de mot savant, de syntaxe compliquée...

Raymond Queneau écrivait¹⁹ :

Bien placés, bien choisis
Quelques mots font une poésie
Les mots, il suffit qu'on les aime
Pour écrire un poème.

Et encore :

Dans la friche on sème des mots
Pour qu'ils repoussent bien plus beaux.

La Poésie, une aventure qui change le langage et la vie !

Copyright © 2017 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cet article :

Willy Bal, *Marcel Thiry et la fonction poétique* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2017. Disponible sur : <<http://www.arlfb.be>>

¹⁹ Raymond Queneau, *L'Instant fatal*, Paris, Gallimard, 1948.