

Václavík, Ladislav

La femme et le voyage : jeux de médiation entre le sujet lyrique et le féminin

Études romanes de Brno. 2007, vol. 37, iss. 1, pp. [69]-82

ISBN 978-80-210-4416-6

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113075>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LADISLAV VÁCLAVÍK

LA FEMME ET LE VOYAGE : JEUX DE MÉDIATION ENTRE LE SUJET LYRIQUE ET LE FÉMININ

Parmi les approches du texte poétique, la rhétorique, depuis longtemps discréditée, réputée morte, a vécu, au cours du 20^e siècle, une résurrection, une reviviscence presque sans pareil. En tant qu'outil d'analyse dans le champ de la poésie, elle a rendu possible, grâce aux travaux de l'école de Liège, une nouvelle perspective des textes modernes, vus sous l'angle d'une discipline renouvelée, rafraîchie. Le Groupe μ , dans sa *Rhétorique de la poésie* notamment, a élaboré et affiné le modèle explicatif du fonctionnement du texte poétique. Dans leur théorie des métaboles, des métasémèmes en particulier, les rhétoriciens ont développé le concept de médiation. En effet, les métasémèmes, et parmi ceux-ci la métaphore, représentent un espace d'interaction de deux ensembles sémantiques inconciliables. Pour leur donner du sens, pour les rendre significatifs, la conscience humaine cherche une voie de milieu, elle cherche à leur trouver un intermédiaire. Cet intermédiaire, le terme de médiation, est le point charnière de cette conception. Plus généralement parlant, la théorie est ainsi basée sur une conception triadique du rapport entre la conscience humaine, le monde et le langage, tel que celui-ci prend corps dans la poésie. La poésie constitue ainsi une sorte de méta-médiation recouvrant toutes les manifestations médiatrices particulières qui relie l'homme au monde. Dans le texte qui suit, nous voudrions donner une brève introduction à cette pensée théorique. Ensuite, démontrer son fonctionnement sur l'oeuvre poétique du poète wallon Marcel Thiry.

1. Le concept de médiation

La pensée humaine semble hantée par la nature inconciliable de son rapport avec le monde réel. Depuis toujours, l'homme essaie d'expliquer les phénomènes qui lui sont, de premier abord, incompréhensibles. Ainsi, la pensée primitive attribuait à diverses divinités la responsabilité pour tels événements naturels. Entre l'inexplicable d'une foudre et la raison quelque peu ébahie d'un homme à la recherche d'un éclaircissement se jette un pont basé sur des piliers de la pensée

anthropomorphique. De la même manière, entre la vie et la mort, pour échapper à l'inexplicable, on cherche un terme qui tempère leur caractère inconciliable. Ainsi, on crée un couple analogue, tel « agriculture » et « guerre », celle-ci symbolisant la mort, celle-là, la vie. Le terme conciliateur entre ces deux serait « la chasse » (Groupe μ 1990 : XX), activité qui sème la mort pour subvenir à la vie. De façon pareille, les religions, par exemple, se servent d'anges, de prophètes pour rendre accessible l'au-delà spirituel.

La structure médiatrice qui souligne la pensée mythique semble se réfléchir, mais sur un autre plan d'abstraction, dans la poésie. Le poète, ou mieux le sujet lyrique du poème, se trouve confronté à ce qu'on appelle communément le monde. Mais, étant poète, c'est la langue, et non un objet ou événement, qui lui fournit le moyen de rendre plus ou moins explicite la nature de son rapport au monde. La médiation n'est donc plus dans les événements, mais dans le langage, dans le discours qui expose les événements. Ainsi, elle n'est plus mythique, elle est rhétorique. Le poème se voit défini par la médiation verbale qui cherche à réparer une opposition fondamentale entre le sujet lyrique et le monde : d'où le modèle triadique en germe qui s'esquisse : le sujet lyrique – la langue – le monde.

Chaque membre de cette triade apporte des éléments qui lui sont propres et modalise ainsi le jeu de signification étalé au cours du poème. Dans notre étude, nous restreignons l'étendue de ces éléments à leur caractère sémantique. Ainsi, le poème ainsi vu et conçu, est composé de mots et devient le produit d'« un tressage » des trois domaines de sens d'où relèvent les sémèmes constitutifs du texte.

Dans la présente étude, nous tenterons une analyse thématique de trois premiers recueils du poète wallon Marcel Thiry (1897–1977). Cette analyse voudra s'inscrire dans le cadre des études microsémantiques : seul l'aspect intratextuel jouera un rôle pour nous. On se situera donc à côté de l'analyse sémantique telle qu'elle est définie par Ducrot et Schaeffer (1995 : 641). Nous définirons le thème comme l'ensemble de sémèmes (manifestés ou non) qui, faisant partie de syntagmes plus ou moins larges, prêtent à la création de ce qu'on appelle « isotopie » ou « allotopie » : le thème relèvera donc du sémantique (on ne le recherchera pas aux autres niveaux du langage).

L'isotopie, selon Groupe μ , pour exister, doit remplir deux conditions, une positive, l'autre négative. La positive, c'est la redondance des sèmes. L'itération de sèmes, terme utilisé déjà par Greimas (il parle de classèmes ou catégories classématiques), permet de sélectionner les informations véhiculées par le discours. Groupe μ nomme cette condition *de juxtaposition*. Ainsi, suivant la première condition, l'isotopie est créée par (au moins) deux sémèmes qui ont des sèmes en commun. Pourtant, une autre condition entre en jeu : condition négative : « les relations syntaxiques ne peuvent mettre des sèmes opposés en relation de détermination (équivalence, prédication, etc.) » (Groupe μ 1990 : 42). Il y a allotopie quand cette deuxième condition est rompue¹. Les moyens les plus connus servant

¹ Groupe μ donne l'exemple suivant pour démontrer la nécessité de la deuxième condition pour différencier sa définition de la définition grémassienne. Alors que pour Greimas, l'énoncé « le

à la rupture isotopique sont ce que les rhétoriciens liégeois nomment « métasémèmes » : métaphore, métonymie et synecdoque.

Il nous reste à expliquer le terme « médiation », mentionné au début, qui, lui aussi, relève de la théorie rhétorique du Groupe μ . Selon celui-ci, le discours poétique, ce qu'on appelle communément « poésie », doit se distinguer du « rhétorique » par des déterminants qui sont autres que ceux relevant de l'autonomie du texte, de la projection du principe d'équivalence². Le poème crée une certaine ambiance spécifique (éthos poétique), une tension de signification, provoquées d'un côté par la mise en opposition de concepts inconciliables, et par leur médiation de l'autre côté³. Selon le Groupe μ , le poème est un objet multiple, polyvalent : « en tant qu'objet sémantique, le poème se caractérise, comme tous les discours rhétoriques, par sa tendance à la poly-isotopie. En tant qu'oeuvre artistique, il vise en outre à un effet de totalité qu'il fonde sur l'opposition la plus générale de l'univers sémantique immanent. En tant qu'objet proprement poétique, il aboutit à un éthos euphorique en produisant une réduction, purement sémiotique, de cette opposition » (Groupe μ 1990 : 93). Cette réduction est ce que les rhétoriciens appellent la médiation.

Le poème est un monde (sémantique) en petit, un monde réduit en modèle. On peut le concevoir comme « modèle réduit », un échantillon de la réalité globale, un univers en réduction qui obéit à certaines lois. Les lois qui rendent possible le fonctionnement d'une telle réduction sont les suivantes : 1. la possibilité de chaotisation ; 2. le développement de mécanismes de projection isomorphe et isométrique ; 3. la projection intériorisante et isomorphe mais réductrice ; 4. l'organisation en systèmes des forces opposées.

Ces lois représentent les transformations symboliques principales : « chaotisation ou renforcement de la structure, projection d'une structure à l'intérieur d'une autre, formation d'une structure composée de deux structures symétriquement inverses » (Groupe μ 1990 : 94). Ces transformations se font à l'aide de quatre opérations décrites par Jean Piaget : opération directe, opération inverse, opération réciproque et inverse de la réciproque. Selon le Groupe μ , le texte littéraire, et la poésie en particulier, est un objet sémantique où ces opérations sont réalisées « à titre exploratoire » (Groupe μ 1990 : 95). En effet, tout procès cognitif fait usage de ces opérations. La poésie, elle, met au point la « coupure épistémologique », s'abstenant ainsi de la « prise sur les choses », constitutive des autres activités cognitives. En plus, elle exploite – et c'est sa caractéristique fondamen-

jour est la nuit » reste isotope, grâce à la condition positive de redondance, pour Groupe μ il cesse de l'être, faute de remplir la condition négative (condition de composition qui relève du domaine de la logique) (Groupe μ 1990 : 43).

² Des expressions comme « l'affreux Alfred », « I like Ike », bien que clôturant le texte sur lui-même, ne sont pas pour autant considérées comme poésie. Pas plus que l'injonction « mettez un tigre dans votre moteur » dans la bouche d'un dompteur. Exemples pris au Groupe μ (1990 : 88).

³ Le discours avec cette opposition, mais sans médiation a un éthos tragique. Le discours sans opposition, mais avec médiations, s'avère l'éthos rhétorique. Le discours sans opposition fondamentale (anthropos vs cosmos) manifeste l'éthos neutre (prosaïque).

tale – la quatrième règle énoncée plus haut. Le poème « correspond à une visée unificatrice » du monde. M.-J. Lefèbvre, cité par le Groupe μ , présente, dans son livre⁴ l'idée répandue sur la poésie. Celle-ci « a pour mission de rassembler les contraires, de réaliser dans le langage la *coincidentia oppositorum*, de permettre ainsi à l'homme de dépasser ses limites, ou tout au moins de lui donner l'illusion d'un tel dépassement » (Groupe μ 1990 : 95). C'est ici qu'entre en jeu la médiation, où le rhétorique et le poétique se nouent.

La médiation présuppose une certaine structuration de l'univers sémantique, basée sur la perception qu'a l'homme du monde qui l'entoure. L'homme, son corps, sa pensée, ses sensations et émotions, même les produits dont il est l'auteur, tout cet ensemble forme la classe sémantique nommée ANTHROPOS. Le monde extérieur forme le COSMOS : ce terme désigne « l'ensemble de tout ce qui existe en dehors de l'humain et en particulier de la conscience » (Groupe μ 1990 : 99). La troisième classe, LOGOS, « couvre toutes les manifestations de la fonction communicationnelle, y compris les êtres mythiques, les personnages littéraires, les oeuvres artistiques, etc. » (Groupe μ 1990 : 98). Les deux premières classes sont à l'origine de l'effet proprement poétique. Celui-ci, répétons-le, est sujet à deux conditions :

- 1) manifestation, directe ou indirecte, d'une isotopie cosmos et d'une isotopie anthropos ;
- 2) médiation rhétorique, explicite ou implicite, entre les deux isotopies. (Groupe μ 1990 : 103)

Cette médiation est d'ordre langagier et relève ainsi de la catégorie sémantique LOGOS. Le logos englobe les deux autres catégories qui « se partagent tout sans résidu et donc aussi les objets de langage » (Groupe μ 1990 : 99). Le poème présente donc des séries sémiques qui relèvent soit de la catégorie anthropos, soit cosmos ou logos, sans que l'appartenance de ces séries aux catégories fondamentales puisse être déterminée selon des critères objectifs (Groupe μ 1990 : 99). L'opposition *anthropos vs cosmos* « commande l'idéologie esthétique de la poésie » (Groupe μ 1990 : 100). Il lui correspond la distinction greimassienne « extéroceptivité vs intéroceptivité ».

À part la thèse de la médiation amortissant le choc de deux inconciliables, le Groupe μ offre une autre explication de l'effet poétique, de sa genèse. Le poème serait, selon eux, « une expansion de la structure sémiotique fondamentale » (Groupe μ , 1990 : 103). Quelle est cette structure de base ? En s'appuyant sur la théorie de la psychologie de la forme, on peut dire que la conscience perçoit les stimuli comme entités parce qu'ils présentent des qualités en commun. L'entité est une partie du champ perceptif total et résulte de la décomposition perceptuelle (décomposition selon le mode Π , concrète – le couteau est composé de lame, manche, pointe, etc.). La qualité, elle, est le résultat de la décomposition conceptuelle de la réalité (selon le mode Σ , de composition abstraite – couteau en tant

⁴ LEFÈBVRE, Maurice-Jean, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière 1971. p. 75.

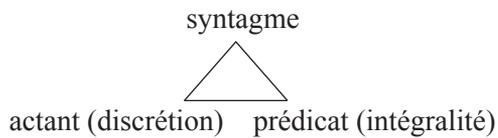
que catégorie classématique englobe des concrétisations telles que *kriss*, *poignard*, *machète*, etc., qui partagent, précisément, un sème, celui de «couteau»).

Le langage (le français tout au moins) semble suivre le processus cognitif dans le syntagme minimal, défini par Greimas comme combinaison d'un actant et d'un prédicat. L'actant fonctionne comme sémème discret, le prédicat comme sémème intégré. L'oeil, en décomposant la réalité en parties, s'aperçoit d'un objet (d'un arbre par exemple), le détache de son contexte réel (en identifiant ses traits – les branches, le tronc), le nomme «arbre». Bien qu'objet réel, le nom qui lui est attribué reste assez abstrait, sujet toujours à des concrétisations spécifiantes. Ainsi, la conscience lui ajoute, à l'aide du prédicat, des qualités qui relèvent du domaine conceptuel : les branches sont telles ou telles, les feuilles telles ou telles. L'arbre se spécifie, se concrétise : il devient un chêne, etc. Le modèle sémantique de la *Gestalttheorie* et celui de Greimas sont complétés par le modèle développé par le Groupe μ de la décomposition sémantique de l'univers :

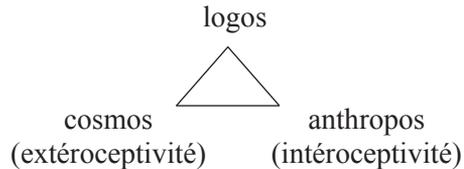
Gestalttheorie	Greimas	Groupe μ
entité ségréguée	actant	mode Π (perçu)
qualité	prédicat	mode Σ (conçu)

Ainsi, le *nom* correspondrait à l'entité ségréguée, le *verbe* et l'*adjectif* à la qualité. Le Groupe μ avance une homologation du syntagme élémentaire avec leur modèle triadique :

message élémentaire :



poème :



La dichotomie classématique *discrétion vs intégralité* correspond à la dichotomie sémantique extéroceptivité vs intéroceptivité. Ainsi, une réalité telle que «arbre» relève de «discrétion» et «extéroceptivité» (du cosmos). Le «je» du sujet lyrique est également discret, mais intéroceptif. Parmi les prédicats intégraux, «fleurit» relève de l'extéroceptif, «pense» de l'intéroceptif.

La superposition des deux modèles impliquerait que le «cosmos» serait toujours actant discret, et l'«anthropos» l'élément intéroceptif intégré, comme dans le syntagme «l'arbre pense». Il y a d'autres combinaisons possibles («je suis un arbre», etc.), mais un autre problème nous arrête ici, lié au concept de la médiation. C'est que le syntagme «l'arbre pense» n'est qu'une manifestation de surface d'une structure profonde «l'arbre pense (comme l'homme pense)». Le prédicat agit ainsi comme attribut commun ou terme médiateur entre un actant manifesté («arbre», ou cosmos) et un actant implicite («homme», ou anthropos).

La médiation fonctionne comme point de jonction entre deux isotopies en rapport d'allotopie. Le passage d'une isotopie à l'autre se fait, nous l'avons dit, par l'intermédiaire des métasèmes, sous-ensemble sémantique des métaboles. Dans notre exemple, c'est la métaphore. Cette figure résulte d'une double opération : premièrement, celle d'abstraction. En effet, on abstrait, du sème de départ (arbre), décomposé selon le mode conceptuel (en catégories sémantiques assez larges : être vivant/ non-vivant, feuillu/conifère, grand/petit, fruitier/sauvage, etc.), certains sèmes (on élimine tous les sèmes sauf «être vivant»). Deuxièmement, on en ajoute d'autres de façon à retrouver à peu près le même niveau de particularité qu'au départ («être rationnel»). Ainsi, la première démarche était ce qu'on nomme synecdoque généralisante (Sg Σ), formée par l'opération de suppression (de sèmes). Le second mouvement est celui d'une synecdoque particularisante (opération d'adjonction de sèmes), selon le même mode de décomposition sémantique (parmi les qualités de l'être rationnel, on choisit celle de «penser»).

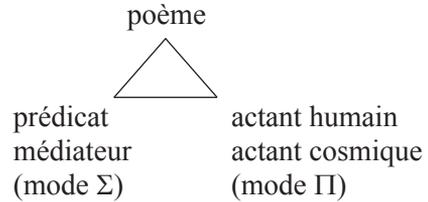
En ce qui concerne la métonymie, elle «implique une décomposition en éléments qui se réfèrent à des entités perceptives, dont chacune peut représenter le tout par synecdoque» (Groupe μ 1990 : 104). Le mode de décomposition est perceptuel, l'ordre des synecdoques en action reste le même : on débute par une synecdoque généralisante (Sg Π : forêt pour arbres), ensuite on combine cette partie avec un autre élément matériel pour reconstituer «une totalité de même niveau qu'au départ» (Groupe μ , 1990 : 104) : la lisière derrière le village.

Il est important de remarquer que «les mots du lexique véhiculent des sèmes qui sont pour la plupart d'une complexité telle qu'ils se laissent décomposer aussi bien sur le mode Π que sur le mode Σ » (Groupe μ 1990 : 109). Parfois ainsi, il peut y avoir des doutes relatives au mode de décomposition approprié. Cependant, «en situation textuelle, l'orientation perceptive ou conceptuelle peut être sans ambiguïté. (...) Par ailleurs, du fait de la lexicalisation d'associations rhétoriques, un même terme pourra être interprété sur une isotopie cosmologique ou noologique» (Groupe μ 1990 : 109).

De même, la double décomposition sémantique de l'univers influe sur la compréhension du modèle sémantique de base : «le clivage fondamental anthropos vs cosmos peut ainsi se comprendre soit comme un découpage matériel (opposition dans l'univers perçu : la communauté humaine face aux animaux, aux choses, aux éléments, etc.), soit comme procédant d'un arrachage de sèmes (dans ce cas, l'opposition correspond à la dichotomie E/I de Greimas : matérialité vs spiritualité)» (Groupe μ 1990 : 109).

Comme l'affirme le Groupe μ , «en poésie, c'est l'opposition de type concret qui s'impose. Les termes médiés sont posés comme entités substantielles et non comme propriétés. Par contre, le processus médiateur est, lui, nécessairement de mode Σ .» (Groupe μ 1990 : 109).

Le schéma triangulaire final :



2. La femme, le voyage et la modernité

La femme et le voyage, le féminin et le lointain : thèmes persistants et entrelacés, qui se filent à travers les siècles de l'écriture poétique. Si les motifs de voyage et de femme ne sont pas originaux, on peut les dire originels. En effet, le modernisme dans la poésie semble s'y accrocher et bâtir sa poétique sur le thème d'éloignement, d'évasion. On peut mentionner, dans le domaine de la poésie française, l'«Invitation au Voyage» de Baudelaire, les rêveries exotiques d'un Leconte de Lisle. Au début du 20^e siècle, le motif devient très marqué, servant de pilier du mouvement moderniste. Marcel Thiry, né en 1897 à Charleroi, étudie au lycée à l'époque où le modernisme bat son plein. Il appartient à ce que certains historiens de la littérature appelle «la relève wallonne», qui a lieu après 1918 et signale, dans le domaine de l'expression au moins, un certain retour en force du classicisme. La poésie belge, malgré cette tendance du côté du formel, s'ouvre vers l'extérieur, devenant cosmopolite, à cause de la guerre surtout, qui a accéléré l'éclatement des frontières : «Nos poètes n'ont guère été les chantres de leur village, et ils y ont été indéniablement aidés par le fait que 1914 avait violemment rompu les barrières entre le village et le monde» (Charlier 1954 : 562). Les écrivains belges regardaient au-delà des frontières pour y puiser au grouillement moderniste. Ainsi, parmi les poètes que Paul Vanderborcht signalait comme «nos amis de poésie», on trouve des noms : Romains, Vildrac, Cendrars, Valéry, Cocteau, Jacob, Larbaud.

Il y a dans la production poétique des années 1920 un exotisme bien visible : «de Francis Jammes à Blaise Cendrars, de Paul Morand à Léon Paul Fargue, on ne fait, vers ces années, que voyager, ou rêver voyages.» (Bodart 1964 : 16). Quant aux voyages, Marcel Thiry ne les a pas rêvés : il les a effectivement vécus. En fait, lycéen en 1915, il se fait embarquer pour l'Angleterre afin de rejoindre son frère aîné, et devenir soldat dans l'armée belge. Les corps des autos-blindés sont envoyés par Albert I^e en Russie pour aider le tzar à combattre les Autrichiens. Après la Révolution russe de 1917, le corps belge doit abandonner le front et se rendre en Europe. Le seul trajet possible conduit à travers la Sibérie, par la ligne

du Transsibérien. C'est le fabuleux voyage thiryen qui a insufflé un thème majeur à ses premiers trois recueils : voyage et femme, thèmes qui, par la suite, s'étendent à travers toute son oeuvre ultérieure. Les recueils dont nous allons traiter se nomment *Toi qui pâlis au nom de Vancouver* (1924), *Plongeantes Proues* (1925) et *l'Enfant Prodige* (1927).

3. L'évocation du départ

La Femme fonctionne comme initiatrice du départ, du lointain : « des femmes font penser à des barques » (84) : bien sûr, le poète n'écrit pas que les femmes « sont » les barques. Pourtant, le vers, partie d'un poème, devient image⁵ et permet une assimilation des deux termes (femme=barque). Ceux-ci peuvent être conçus, sur la base de certaines qualités qui rapprochent les deux termes, dans la logique de la métaphore (ou celle de la métonymie). Deux isotopies s'installent, « le féminin » et « le moyen de transport ». Le concept de barque, s'inscrivant dans un paradigme classématique de « transport », lance tout un jet de connotations qui se répercutent sur la conception du féminin : la femme est soudain conçue comme permettant un départ, un voyage, une distanciation. Ces derniers sont donc agents de médiation entre les deux isotopies. Pourtant, l'image pourrait passer pour une métonymie. Le point de départ n'est pas une qualité en commun entre les deux termes, mais l'ensemble perceptuel dont ils sont une partie : ainsi, la femme se range – avec la barque – dans l'ensemble plus large (au moins dans l'univers imaginaire du poète) : celui du voyage. Celui-ci, terme englobant, est en même temps le terme de médiation.

Dans la métaphore (le logos), la barque (cosmos), moyen de transport, agent d'éloignement, d'échappement, transfère ses qualités sémantiques sur le féminin (anthropos). Si la femme devient une barque, c'est que tout l'espace qui l'environne s'imprègne de qualités connotatives induites par le champ sémantique de la barque. Tout penche vers le marin, vers le lointain, vers l'exotique. Ainsi, on pourrait reformuler l'économie des classes sémantiques fondamentales : la métaphore devient un point de passage entre la classe sémantique Anthropos, représentée par le sujet lyrique (c'est lui qui « pense ») et le Cosmos, figuré par la femme-barque. La femme ouvre le passage vers l'inconnu. Cet inconnu reconduit le sujet lyrique vers le point de départ qui est précisément la femme, avec son corps à découvrir.

La femme et le bateau se rencontrent de nouveau : « mais elle, / avec sa marche égale et sa tranquillité, / évoquait sur un moite océan, la montée / calme d'un paquebot profilé sur le ciel » (84) ; cette image (comparaison) rapproche, en les réunissant grâce à leur qualité commune (calme), l'isotopie « le femme » et « le voyage ». Il s'agit en effet d'une variation de la figure précédente (femme – bar-

⁵ Selon M.-J. Lefèbre, il y a image dès que l'on constate l'intention littéraire qui coupe les mots de la réalité, les détache de leur usage pratique (Lefèbre 1971 :34).

que/paquebot), avec cette différence, pourtant, que la classe anthropos est représentée seulement par «elle» (discrète-extéroceptive), le «je» intéroceptif étant absent. Cependant, le cosmos éloigné, distant, mais tentant est bien là (océan, paquebot, ciel). A l'actant humain s'adjoint «la montée d'un paquebot», ou «le paquebot» extéroceptif, cosmos qui, grâce à la comparaison, transforme l'espace humain en une sphère marine-céleste. Cette sphère renvoie à la femme, qui, semble-t-il, est le véritable cible de l'intention imaginante. Ainsi, le voyage forme un détour-retour vers le féminin.

Cette évocation d'un lointain tentant peut se passer en termes plus lapidaires, entraînant une modification majeure – la sexualité : «et son corps les tentait comme une colonie» (84). Le corps féminin devient dorénavant un espace à parcourir, un lointain inconnu à exploiter, à connaître. Le corporel féminin, grâce à la comparaison coloniale, est réévalué en termes de conquête, d'exploitation, d'esclavage peut-être.

La qualité éminemment excitante du corps féminin est rendu par d'autres métaboles. Ainsi, la mer, qui s'indexe sur l'isotopie «voyage» (en tant que terme synecdochique du voyage), forme une médiation érotique entre le masculin et le féminin. La femme est associée au maritime, à son aspect d'infini : «les jeunes gens surtout sentaient à son passage/ comme un appel de ce maritime infini» (84) : mouvement de la femme, son pseudo-départ, a la qualité exotique d'un départ réel en voyage ; «chevelure au vent comme un filet/ qui sèche au vent ses effluves amers,/ au bord penchant des bleus ailleurs, il est/ des corps au goût de sel comme la mer» (109). Cette double comparaison initie la transformation du féminin en un marin éloigné, l'emprise qu'a la femme sur le lointain, et vice-versa, les métaboles étant des armes à double tranchant. Ainsi, pour résumer ce passage, c'est à travers le marin (isotopie réalisée ici par les sémèmes : filet, bleus ailleurs, goût de sel, mer) que le sujet lyrique s'approche du féminin érotisé.

4. La femme s'empare de l'espace intérieur

4.1. *Marin*

L'isotopie «mer» persiste. Il est des images qui traduisent bien le caractère omniprésent de la mer dans l'imagination du sujet lyrique : «te voici libre et neuf dans la ville/ où bat le flot du peuple étranger» (125) ; «comme un chant marin dans la tourmente/ va déferlant l'Electricité» (127). Pourtant, la femme sait maîtriser même cette puissance-là : «Tu élevais tes mains dans l'aube./ Tu étais là devant la mer./ Tu avais une robe d'aube./ Tu posais tes mains sur la mer» (85). Dans un premier geste immense, la femme s'empare de la Nature, du lointain, de la lumière (donc du cosmos). La mer, élément du cosmos, est le pieu de fondation sur lequel est jeté, dans le domaine de l'anthropos, le pont entre le sujet lyrique et le féminin.

4.2. *Terrestre horizontal*

Le féminin initie également d'autres modes de déplacement que celui en bateau: «levez les bras de vos merveilleux sémaphores,/ Gares, sur cette aisselle âpre de l'horizon/ plus tentante pour les trains fous qui la dévorent/ que nulle chair secrète aux offertes toisons» (112). Le mouvement des trains qui entrent et sortent de la Gare, de toutes les Gares du monde, subit, en raison de la métaphore filée, une forte modalisation vers le sexuel. Ainsi, le voyage est le fond général sur lequel se joue la première étape de la conquête de l'espace féminisé. Les éléments du cosmos se concrétisent, prennent corps, ou mieux dire le corps féminin. D'un coup, le voyage devient un acte sexuel, érotique. Les phénomènes liés au voyage (et qui relèvent donc de cette isotopie) servent de relais pour ouvrir le chemin vers la femme, dont ces lignes sont hantées.

La femme s'étend ainsi de la gare (le point de départ originel) vers l'horizon (qui est le but, un mirage de tout voyageur). Le bras s'étale du début jusqu'à la fin du voyage mental. S'esquissent ainsi, par cette métaphore filée, les premiers solides parallèles entre le féminin et le voyage.

4.3. *Terrestre vertical*

Parfois, le départ vêt des qualités mystiques. On a vu, dans une image précédente, le voyage pratiqué dans le sens d'ascension: «mais elle,/ avec sa marche égale et sa tranquillité,/ évoquait sur un moite océan, la montée/ calme d'un paquebot profilé sur le ciel» (84). Ailleurs, le départ en voyage est comparé à l'étreinte amoureuse mystique: «le navire et le flot, soulevé par l'extase,/ ensemble, comme des adorants qui s'embrasent/ d'un même amour pour une ascension mystique,/ élevaient, grands encensoirs mornes, vers la sphère/ ineffable» (96). Le cosmos (la mer où s'effectue le voyage en navire) se nuance de qualités proprement humaines (extase, adorant, ascension, encensoir). Ces dernières se rangent dans l'isotopie «religion», qui est une sous-catégorie de la classe sémantique fondamentale anthropos. L'érotisme corporel est atténué ici, lisible en sémème «s'embraser» qui pourrait être lu comme métaphore religieuse de l'acte sexuel.

5. **Érotisation du voyage (métaphore de la conquête érotique de l'espace)**

Jusqu'ici, nous avons observé la façon dont le féminin gagne du terrain dans l'imaginaire du poète. Dans les lignes qui suivent, nous voudrions continuer nos observations tout en mettant en relief la constante interpénétration des deux isotopies principales analysées ici, celles de «féminin» et «voyage».

5.1. *Les souvenirs d'un assis*

Le sujet lyrique, revenu de voyages, est coincé dorénavant dans son foyer,

rendu immobile, ayant recours à ses souvenirs. Nombreux sont les vers qui expriment ce regret d'un paralysé («avoir connu San Francisco (...)// et n'être plus que cet assis» (102); «l'Enfant Prodigue assis au foyer sans ardeur/ attise des charbons tristes» (98).

Le lointain n'existe d'ores et déjà que dans le souvenir. La distance, nous l'avons déjà vu, attire le féminin. Éloignée, désirée, manquée, la femme surgit comme un souvenir du passé. Dans ce cas, intéressant est le choix d'éléments qui apparaissent dans le souvenir thyrénien. Ils se rangent le long de l'axe classématique «inanimité-animé», en suivant les isotopies «mer» et «féminin»: «je me souviens des mers et des ports et des femmes/ et des fleuves sans nom et des villes sans âme» (59). Villes sans âme: le cosmos humanisé, ou plutôt déshumanisé. La femme fait penser à la mer, nous l'avons remarqué, elle tente le sujet lyrique hanté par le lointain perdu et remémoré. Le souvenir s'exprime dans des termes qui connotent une sexualité fort présente. La ville est prise comme objet sexuel. Par conséquent, la connaissance égale à l'acte érotique: «ô capitales inconnues,/ je vous connais, je vous connais,/ vous fûtes celles qu'on tient nues/ et que l'on quitte pour jamais» (63); «il avait possédé suprêmement des villes,/ et tenu des pays sous lui comme des corps» (87).

De même, le souvenir, de nature sexuelle, peut prendre un certain corps féminin: «et quand, au coin d'une rue,/ je rencontre au détour d'un soir/ les souvenirs apparues/ de vos bars et de vos trottoirs, // c'est comme si, soudaine et belle,/ à tel qui va s'embourgeoisant/ reparaitrait quelque éternelle/ prostituée eue à seize ans» (63). Le regret du passé se voit teint par des connotations sexuelles (nouvelle tentation) et éthiques (remords). Le souvenir du lointain est rapproché du féminin sur la base de l'immoral, du physique interdit, coupable. L'isotopie «prostitution», surgie ici, entraîne celle de «maladie»: «Asie au nom de maladie (...) par ton printemps contaminé/ je suis atteint du mal Asie.// Je suis comme un syphilité/ qui se souvient de son amie/ et de sa chère chair pourrie (...) // Par le Cosaque et le Yankee/ j'ai vu ton corps possédé» (60).

Le coït, on le voit bien, est une expression métaphorique du voyage. Celui-ci est ainsi conçu et vu sous l'optique de la conquête sexuelle (immorale peut-être, anti-bourgeoise et subversive). L'isotopie «sexe», ou «coït» provoque une réévaluation sémantique (qui s'amorce à partir de la comparaison qui déclenche le processus) des autres lexèmes du discours. Le «je» discret et intéroceptif, partie de l'anthropos, est confronté, par le biais du souvenir, avec le voyage entrepris dans le passé. Pourtant, tout le mécanisme de «souvenance» est sous la pression érotisante qui change le simple souvenir d'un «banal voyage» en un drame d'amour charnel prohibé. Ainsi, le souvenir du voyage sert de médiation entre le «je» et le féminin latent, absent, lointain, c'est une forme d'acte érotique intérieur.

5.2. La Princesse lointaine: une femme inconnue, éloignée, intangible

La femme, toujours inconnue, dénudée partiellement, habite le soir: «mais il suffit à ton orgueil chagrin, d'avoir été ce soldat pérégrin/ et, seul, un soir, dans

un bar de Broadway,/ d'avoir aimé les grâces Greenaway/ d'une Allemande aux mains savamment nues» (57).

Comme l'est ailleurs l'arbre de la tristesse («cet arbre encore/ va dessiner sur un ciel d'argent terne/ son noir décor» (80), la jeune fille comme un bouleau («jeune fille comme un bouleau/ sur le ciel de ma jeunesse» (47), et le deux-mâts rêvé («avec ses voiles sur ses vergues dans le ciel» (98), la femme inconnue est aussi découpée contre le ciel qui fonctionne ainsi comme toile de fond, une scène de présentation de différents éléments du monde imaginaire thiryen. Ici, le ciel souligne l'intangibilité de la femme en la plaçant en haut, dans une sphère élevée: «Sur le pont supérieur étaient les Défendues/ et nous étions en bas;/ Elles passaient dans notre ciel, avec la nue/ jeunesse de leurs bras (...) // contemplant dans l'azur les belles inutiles» (82). La femme, insouciante et indifférente à l'entourage du masculin désireux, passe en évoquant le lointain, en le devenant elle-même: «Cependant elle allait, sans fièvre et les yeux sages,/ parmi ce rêve et ces désirs d'elle insaisis,/ et traînait sans savoir son sillage d'Asie» (84).

5.3. Explorer l'inconnu

Comme nous l'avons démontré ci-dessus, pénétrer un pays évoque l'acte sexuel: «ô capitales inconnues,/ je vous connais, je vous connais,/ vous fûtes celles qu'on tient nues/ et que l'on quitte pour jamais» (63), «il avait possédé suprêmement des villes,/ et tenu des pays sous lui comme des corps» (87). Quand on passe au crible ces figures-ci, on voit bien l'interaction entre deux sphères principales: cosmos (villes, pays) et anthropos (celles qu'on tient nues; corps). Le point de jonction (une sorte d'interface) des métasémèmes qui assure le passage d'une isotopie à l'autre est bien «le coût»: c'est le terme médiateur. Il s'impose même ailleurs: «tu vois passer les inconnues/ et tu prends leur charme obstinant/ comme autrefois tu prenais nue/ la belle âme des continents» (79).

Le poète le dit lui-même: «Géographie est la maîtresse» (149). Ainsi, de même que la femme, «comme une colonie», était l'objet de la tentation, l'inconnu géographique séduit telle une femme: «et par-delà cette inexorable étendue,/ palmiers, femmes, pain blanc, beaux jardins apaisés,/ l'Amérique restait tentante et défendue/ et son haleine était dans les vents alizés» (87). Le lexème «l'Amérique» subit l'influence du féminin (linguistiquement, c'est un nom féminin; poétiquement, grâce à la métaphore, elle respire). La logique s'inverse: le cosmos géographique se féminise. C'est bien la femme (vue cependant sous la perspective du coût, de l'interaction érotique) qui joue ici le rôle de médiation.

S'opposent à cette Amérique rêvée des parages nordiques. La femme et la géographie s'emmêlent dans la métaphore suivante: «Scandinavie,/ la blonde commerçante aux yeux si bleu-de-fjord,/ Scandinavie avec la froideur de la vie/ laisse les grands bateaux s'exiler de son Nord (...)// et c'est sans écouter la douleur des sirènes/ et sans rêver au long bercement des hamacs,/ qu'elle marque au grand livre avec sa main sereine/ les noms de Santander et de Yokohama» (110). Scandinavie, lue premièrement sur l'isotopie «géographie» devient allotope à

partir du lexème « la blonde commerçante » qui se place sur l'isotopie « femme ». Cette réévaluation instantanée provoque une autre lecture de la suite de la phrase (il s'agit de la réévaluation proverbiale) : relevant d'abord du cosmos, les termes (froideur, bateaux, le Nord, les noms de Santander) sont intériorisés. De nouveau, Thiry se sert de « femme » comme terme médiateur pour rapprocher des réalités inconciliables : Scandinavie féminisée, lieu de départ relativement proche, joue un jeu amoureux avec la topographie masculine assez éloignée.

5.4. *L'insularité de la femme*

La femme est une grande évocatrice du lointain : « la Hollandaise avait à cause de ses îles/ un arôme mental de cannelle et de thé;/ par des Indes sa voix nous paraissait hantée/ et versait à nos coeurs l'espoir des beaux exils » (84) ; l'isotopie « femme » est brisée par un sémème incongru « îles », porteur de l'isotopie « mer » ou « lointain exotique ». L'exotisme est appuyé par l'évocation des épices d'un côté, et des Indes de l'autre.

Le lieu idéal éloigné est imaginé à l'aide d'êtres féminins provenant de la mythologie : « Laquedives, sirènes rousses dans la vague,/ vous mêlez vos cheveux aux mailles de ma drague » (97) ; « îles comme des femmes fluides, Laquedives,/ ô sultanes des eaux dans mon filet captives » (97) ; « quand rougira le ciel je vous remonterai/ sur le pont de coraux et d'algues encombré ;// j'aurai vos noms comme des nudités lascives,/ femmes aux jambes écaillées, Laquedives ! » (97). La médiation féminine se lit assez aisément. L'isotopie « femme », modifiée par le lexème « lascives », tourne de nouveau vers le sexuel, ce qui entraîne une nouvelle lecture (par l'intermédiaire d'une réévaluation retrospective) du syntagme « je vous remonterai ». On assiste ainsi, à l'aide de la médiation féminine, à une appropriation, une assimilation par le sujet lyrique (anthropos) d'un cosmos éloigné et inaccessible.

Les îles attirent d'autres analogies féminines érotisantes : « levez vos bras sur vos aisselles épilées,/ Éves, lascivités languides au hamac;/ faites avec vos frondaisons échevelées,/ Îles, les enfiévrants appels de vos climats ; (...) Éves en chair, Iles (...)/ femme, mer, même ment allègrement salées,/ donnez votre mirage à mes longs Saharas » (112).

Le caractère insulaire du féminin se traduit par d'autres jeux de signification, telle la métaphore : « long corps peuplé de lents vaniliers invisibles » (141). Le corps féminin, « peuplé » de vaniliers, devient ainsi une terre, une île. L'invisibilité des vaniliers fait voir le jeu de la métonymie : c'est l'odeur à la vanille dont il semble s'agir ici. L'isotopie « corps féminin » est rendue allotope par la juxtaposition des sémèmes « peuplé » et « vaniliers », qui nous contraignent à réévaluer ce corps en termes exotiques de « terre lointain » ou « île ». Lointain, parce que invisible, le corps est même ralenti, suspendu dans le temps. D'ailleurs, l'isotopie de « lenteur » est fort présente (« long », « lent » par leur contenu sémantique, « vaniliers invisibles » comme graphèmes par leur nature iconique). Le voyage (mental) au lointain fonctionne ici en tant que médiation entre deux inconciliables : le sujet lyrique s'approprie le corps féminin à l'aide d'images du lointain exotique.

Nous pouvons constater donc un jeu de médiation assez marqué dans la poésie de Marcel Thiry. Le lointain et le féminin, à tour de rôle, remplissent la fonction de médiateur qui permet au sujet lyrique de s'emparer de l'un par le biais de l'autre. Le lointain et la femme se traduisent en plus par une rhétorique érotisante où le coït pourrait fonctionner comme un terme médiateur générique, dont le lointain et le féminin seraient autant de dérivés. Le lointain, s'indexant sur l'isotopie générale du cosmos, reçoit, grâce à la médiation, des caractéristiques qui permettent de le rapprocher de l'anthropos, donc du côté du féminin et du sujet lyrique. Par contre, le féminin s'indexe souvent sur l'isotopie du cosmos, en recevant des marques propres aux éléments de cette catégorie sémantique : éloignement, inaccessibilité, froideur, aspect inconnu, voire inconnaissable de l'univers dans sa totalité. La poésie thiryenne semble donc remplir le critère principal pour afficher l'éthos lyrique : elle met en scène des catégories irréductibles, inconciliables au début, pour effectuer enfin leur jonction conciliatoire.

Bibliographie

- Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, éd. du Seuil, 1990.
- LEFEBVRE, Maurice-Jean, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, éd. de la Baconnière, 1971.
- THIRY, Marcel, *Oeuvres poétiques complètes*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1997.
- BODART, Roger, Marcel Thiry. Paris, P. Seghers, 1964.
- CHARLIER, Gustave et Joseph HANSE. Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958.