

Jean-Yves Malherbe

L'œuvre de fiction en prose
de Marcel Thiry:
une lecture d'inaboutissements



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 24

Jean-Yves Malherbe

L'œuvre de fiction en prose
de Marcel Thiry:
une lecture d'inaboutissements



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2004

L'œuvre de fiction en prose
de Marcel Thiry:
une lecture d'inaboutissements

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 24

Jean-Yves Malherbe

L'œuvre de fiction en prose
de Marcel Thiry:
une lecture d'inaboutissements



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2004

Editors

Outi Merisalo

Department of Languages, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo and Marja-Leena Tynkkynen

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka,

Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Toivo Nygård, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Ahti Jäntti, Department of Languages, University of Jyväskylä

Matti Vainio, Department of Music, University of Jyväskylä

Minna-Riitta Luukka, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-7740-5

ISBN 978-951-39-7740-5 (PDF)

ISSN 1459-4331

ISBN 951-39-1214-0 (nid.)

ISSN 1459-4323

Copyright © 2004, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2004

ABSTRACT

Malherbe, Jean-Yves

L'œuvre de fiction en prose de Marcel Thiry : une lecture d'inaboutissements

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2004, 353 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4323; 24)

ISBN 951-39-1214-0

Finnish summary

Diss.

Although the Belgian writer Marcel Thiry is mostly known as one of the prominent poets of the last century, his literary achievements in the field of fiction have fascinated many readers. It is not easy to define the fiction in Marcel Thiry's works, as they combine sub-types such as fantasy (*fantastique* or *merveilleux*) and Science-Fiction. For instance, very few specialists in literature are aware that the first novel dealing with parallel worlds might be Belgian, and yet Marcel Thiry's *Échec au Temps* was written during the thirties, before a later publication in 1945 due to the writer's refusal to have his work printed during the German occupation. A modest and self-ironic person by nature, Marcel Thiry lived a multiple life, from his enlisting as a soldier in a small Belgian troop trapped inside the future Soviet Union to the different social roles he had to comply with as a student in Law, as a merchant, as a Walloon political figure, as an academician, as a resistant, as an authority of the *Francophonie* movement, as the Secretary of the Royal Academy and as a Senator. His work as a writer and a poet should not obliterate the fact that he lived a full life (public as well as private) in the real world.

Marcel Thiry's work has been analysed in many articles and essays, but never as a university thesis. The present study investigates, from the point of view of the reader, a vast corpus of 40 texts and its ambition is to bring out a common feature that can be applied to all these stories. The key proposed to an original reading of Marcel Thiry's works of fiction is the concept of *inaboutissement*, which describes the process of "non-accomplishing" brought by the writer into the fictitious universe of his characters.

Behind the vast notion of *inaboutissement*, different fields of research have been used, such as stylistics, enunciation, pragmatism and literature. The main idea is to sort out the means used by the writer to undermine the traditional reading of fiction: his stories embrace a consistent tendency to paralyze the action he describes. In the interacting orientation which is here constantly underlined, Marcel Thiry seems to consider the reader as a necessary part of this process of "non-accomplishing" the traditional narration, hence the importance given to (self-)irony in this study. Once the different types of *inaboutissement* have been examined in their particular areas, the conclusion aims at gathering all the strings together in order to suggest different solutions to the reasons of the existence of this recurrent concept in the works of Marcel Thiry.

Keywords: Belgian literature, fiction as a speech act.

Author's Address Jean-Yves Malherbe
Department of Languages
P.O. Box 35 (P)
FIN-40014 University of Jyväskylä
FINLAND

Reviewers Jean-Marie Klinkenberg
Faculté de Philosophie et Lettres
Université de Liège
BELGIUM

Pierre Halen
Professeur de Littérature générale et comparée
Université de Metz
FRANCE

Opponent Jean-Marie Klinkenberg

AVANT-PROPOS

La thèse qui suit a pour base l'oeuvre d'un écrivain peu connu à l'extérieur de son pays la Belgique, un écrivain qui mérite pourtant une place de choix parmi les plus intéressants créateurs francophones. Marcel Thiry a en effet rénové la poésie et ses textes narratifs sont encore aujourd'hui parfaitement originaux. Une telle originalité se retrouve dans l'existence de leur auteur qui a dû s'adapter à des fonctions très diverses dont il nous fait part avec l'ironie de la distance, qu'il s'agisse de la vie du jeune volontaire engagé dans une armée impossible sur le front de l'est à la fin de l'époque tsariste, ou bien de celle qu'il a héritée de son père marchand de bois et de charbon. On le voit également sous l'image d'un poète dont la célébrité est basée sur un vers probablement autodérisoire, un vers qui le conduira beaucoup plus tard au poste de secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Homme politique résolument francophone, il osera écrire de violents pamphlets entre autres contre Hitler et les rexistes belges, il refusera d'être publié sous l'occupation, sera sénateur d'un parti wallon et un éditorialiste au ton fougueux.

Il émane des textes analysés dans ce travail universitaire la présence d'une voix particulière (et unique) dont j'ai essayé de définir l'originalité. Au cours d'une lecture paradoxale, j'ai ressenti d'une part l'impact d'intrigues tout à fait étonnantes et d'autre part une certaine insatisfaction de fond. C'est à ce paradoxe que je me suis intéressé. Je me suis bientôt aperçu qu'il y avait des manques dans la communication entre l'écrivain et le lecteur que j'étais, des blancs qui formaient comme une trame unissant des textes à la fois variés et homogènes. En d'autres termes, la lecture de l'oeuvre de Marcel Thiry transmettait un acte indirect, celui d'une voix agissante, d'une manipulation en quelque sorte, à travers le refus de la conclusion explicite. Marcel Thiry écrivait sans cesse qu'il ne voulait pas conclure, qu'il refusait d'achever l'information dans le détail comme à un niveau beaucoup plus large. D'où la première idée d'un inachevé comme marque de la prose narrative de Marcel Thiry. Cette idée a été présentée au cours d'un colloque qui s'est tenu à Jyväskylä. Mon intervention était trop brève pour être convaincante, ce qui m'a obligé à la poursuivre dans un cadre plus large et a abouti à la présente thèse de doctorat.

Le travail consistait alors : (1) à démontrer l'existence dans le texte d'un acte particulier de langage et (2) à sortir du texte pour comprendre en quoi cet acte d'écriture explique son auteur tel qu'il est dessiné à travers l'oeuvre. Deux espaces se complétaient : le texte fictionnel et l'image de son auteur.

L'idée d'inachevé, puis d'un processus d'inachèvement, est ainsi à l'origine de la première version de cette thèse. Idée paraissant au départ absurde, puisqu'il y a bien sûr inachèvement dans tous les domaines et qu'on peut difficilement limiter un tel terme. En réalité, un tel concept laisse des traces concrètes dans l'écriture et devient par là même un jeu littéraire. C'est ainsi que trois niveaux d'analyse, celui de la grammaire, celui de l'énonciation

et celui de la thématique arrivaient tant bien que mal à compléter un tel espace d'inachèvement dans l'appréhension du texte.

Dans la deuxième version de la thèse, le terme inachèvement a été employé uniquement pour décrire un type de grammaire original comprenant de vastes domaines intéressant la linguistique contemporaine. Il s'agit alors plutôt d'un instrument d'écriture, une couche de surface. Derrière cette couche, la voix de l'auteur apparaissait, et donc son énonciation. Il en résulte un deuxième jeu d'inaboutissement portant en particulier sur l'auto-ironie. Ces deux jeux sont repris dans une synthèse qui s'apparente à une sémiotique particulière, sous forme de noyau symbolique inscrivant un tel espace d'inaboutissements à l'intérieur de vastes thématiques du refus de conclusion.

Une fois cet espace circonscrit et catégorisé, il fallait lui trouver un ancrage par rapport aux instances de l'acte de lecture. D'une part, limiter la subjectivité du lecteur que je suis à un corpus théorique et surtout critique (puisque de nombreux articles existent sur Marcel Thiry) ; d'autre part, tenir compte de la richesse de l'apport de Marcel Thiry lui-même. Ce qu'il a écrit montrait clairement qu'il détestait les conclusions (ce qui est démontré par exemple dans sa fascination pour l'imparfait de l'indicatif ou son dégoût de la conjonction donc). La thèse de l'existence d'un inaboutissement comme clé de lecture devait être ainsi modifiée par un filtre paratextuel, qui permettait de détecter la présence des marques du vécu de l'écrivain au cours de la dynamique de lecture.

La dernière partie (partie VI) est plus libre. Il s'agissait de suggérer des réponses à la question : comment expliquer Marcel Thiry à travers cette création d'inaboutissements ? En mêlant éléments biographiques et présence de marques d'inaboutissement, diverses orientations ont ainsi été proposées touchant la géopolitique, la philosophie de l'existence, la raison derrière l'acte d'écriture ou d'une manière générale une idéologie proprement thiryenne. Tout en respectant le point de départ (rester proche du texte du corpus), la conclusion de mon travail a pour ambition d'ouvrir diverses perspectives à d'éventuels travaux futurs sur l'auteur liégeois.

Sans les liens existant entre la Belgique francophone et l'Institut des Langues romanes et classiques de Jyväskylä, le travail qui suit n'aurait jamais vu le jour. Mes remerciements s'adressent donc en premier lieu à des organismes comme le CGRI et la Promotion des Lettres belges de langue française qui ont permis à un lecteur lointain de se poser des questions sur les textes fascinants de ce presque inconnu qu'était pour moi Marcel Thiry.

Entre l'intérêt porté à un écrivain et l'analyse écrite de son œuvre, il y a un passage irréversible causé par le fait que cet intérêt devient public. C'est en cela que les encouragements, même brefs, reçus tout au long de l'élaboration de la thèse ont été les bienvenus (Jean-Marc Defays, Georges Bernard, Pierre Halen, Jean-Marie Klinkenberg). Sans un voyage en Belgique, (financé par le Ministère de l'enseignement finlandais et le CGRI), je n'aurais sans doute pas pu compléter ma bibliographie. La grande bienveillance des personnes de l'Académie royale de langue et littérature françaises et de son bibliothécaire

Jean-Claude Van Aerde, l'accueil de Jules Gheude à Bruxelles et de Jean-Marie Klinkenberg à Liège m'ont ainsi été très précieux. Que soient remerciés aussi Lise Thiry et François Perin pour l'intérêt qu'ils m'ont témoigné. La découverte plus tardive du fonds Marcel Thiry à la bibliothèque des Chiroux de Liège a également ouvert de nouvelles perspectives à la recherche. Les prérapporteurs de la deuxième version (Jean-Marie Klinkenberg et Pierre Halen) ont permis également de mieux situer l'importance et les défauts éventuels de ce travail, et de modifier légèrement cette dernière mouture destinée à la publication.

Je terminerai par un souhait, celui que les conclusions tirées de la lecture du texte bien académique qui suit ne dissimuleront pas trop l'intérêt personnel que je porte à un écrivain méconnu mais ô combien fascinant. Il s'agit d'une analyse de texte qui occulte souvent deux domaines essentiels de la vie de Marcel Thiry, ceux de la politique et de la poésie. L'interprétation fournie, parfois éloignée de toute marque directe de sympathie avec l'écrivain, ne veut nullement exprimer une marque dévalorisante d'ensemble. Le conseil que je donnerai sera au contraire de découvrir et de relire cet auteur important et méconnu.

TABLE DES MATIÈRES

1	OBJECTIF ET MÉTHODES	15
1.1	Avant-propos : pourquoi une thèse sur Marcel Thiry ?	15
1.2	Orientation générale de la présente recherche	16
1.2.1	L'auteur et son oeuvre	16
1.2.2	Les points de départ de la présente recherche	18
1.2.3	Les déviances du texte thiryen	20
1.2.4	Le cadre théorique	21
1.2.4.1	La littérature comme forme de discours	21
1.2.4.2	Le choix d'une analyse pragmatique	22
1.2.4.3	L'assimilation d'une triple distinction sémantique	23
1.3	De la déviance à l'inaboutissement	25
1.3.1	Vers une synthèse des déviances	25
1.3.2	Les déviances thiryennes sous forme d'inaboutissements	25
1.3.3	Inaboutissement et inachèvement	26
1.4	Le schéma de la communication narrative	28
1.5	La composition du corpus	33
1.5.1	Définition de la prose dans le contexte thiryen	33
1.5.2	Définition de la fiction dans le contexte thiryen	35
1.5.3	Choix des éditions	36
1.5.4	Le corpus	38
1.6	Les aléas de la méthode choisie	40
1.6.1	Un choix déontologique	40
1.6.2	Une démarche épistémologique circulaire	41
2	LA BIOGRAPHIE DE MARCEL THIRY	43
2.1	Une dualité complexe : l'homme et l'écrivain	43
2.2	L'homme derrière l'auteur « réel »	45
2.2.1	Les sources choisies pour la biographie	45
2.2.2	La pertinence de la dimension biographique pour la recherche	47
2.2.3	Sources des éléments chronologiques concernant la vie de Marcel Thiry	48
2.2.4	Choix d'informations concernant Marcel Thiry	49
2.3	La famille Thiry et le corpus	52
2.3.1	Tableau généalogique succinct de la famille Thiry	53
2.3.2	La famille Thiry et la fiction en prose	54
2.4	Éléments de la vie privée extérieurs au noyau familial	57
2.4.1	L'importance de la femme	57
2.4.2	L'importance de l'ami	57
2.5	Événements marquants de la vie publique de Marcel Thiry	58
2.5.1	L'inventeur de mots et le féru de lettres classiques	58
2.5.2	Le soldat et la désillusion de l'aventure	59
2.5.3	Le "marchand"	61
2.5.4	L'homme politique	62
2.5.5	La personnalité littéraire et l'académicien	63
2.6	L'homme derrière l'auteur « modélisé »	66
2.6.1	Le non-dit et le non-vécu	67

	2.6.2	Le non-dit	68
	2.6.2.1	La dichotomie de la personnalité thyrienne	68
	2.6.2.2	Le lieu géographique thyrien	69
	2.6.3	Le non-vécu	73
	2.6.3.1	L'auto-observation de l'écrivain : le caricaturiste et le caricaturé	73
	2.6.3.2	Le « non voyageur »	74
	2.6.3.3	Mondes alternatifs spatio-temporels	76
	2.6.3.4	L'alternative offerte par le simulisme	78
	2.7	Conclusions	79
3	UNE GRAMMAIRE DE L'INACHÈVEMENT		81
	3.1	Objectif et méthode	81
	3.1.1	Objectif	81
	3.1.2	Méthode	83
	3.1.3	Inventaire grammatical	84
	3.1.4	Le jeu interprétatif ou la subjectivité du texte	85
	3.2	Le cas de l'imparfait de l'indicatif	86
	3.2.1	Le rôle de l'imparfait : trois exemples de points de vue contradictoires	86
	3.2.1.1	Marcel Thiry et l'imparfait	86
	3.2.1.2	Les trois valeurs de l'imparfait de l'indicatif	88
	3.2.1.3	Imparfait et communication narrative	91
	3.2.2	L'application de la théorie aux textes de Marcel Thiry	92
	3.2.2.1	La fréquence de l'imparfait selon les textes du corpus	92
	3.2.2.2	L'inachèvement et l'imparfait du texte fictif thiryen	94
	3.2.3	Vers un schéma de la narration duplice	96
	3.3	L'inachevé a travers la modalisation	97
	3.3.1	Vers une modalisation de l'inachevé	97
	3.3.2	Application au corpus : modalisation simple, les adverbes	99
	3.3.2.1	Exemple général	99
	3.3.2.2	Modalisation simple : le contenu adverbial	99
	3.3.3	Modalisation simple : les semi-auxiliaires	103
	3.3.3.1	Exemple général et récapitulatif	104
	3.3.3.2	Exemples du corpus	105
	3.4	Inachevé due aux expansions	110
	3.4.1	Une technique de désorientation du lecteur	110
	3.4.2	Les incises et les cas marginaux d'expansion	111
	3.4.3	Les connecteurs	114
	3.4.3.1	Définition et exemples généraux	114
	3.4.3.2	Exemples divers d'inachevé introduit par un connecteur particulier	115
	3.4.4	Expansion et argumentation de l'irréalisé dans une succession de phrases	120
	3.4.5	Résumé et synthèse	122
	3.5	L'inachevé par omission	123
	3.5.1	L'omission	123
	3.5.2	Ellipse et segmentation	123
	3.5.2.1	Ellipse simple	124
	3.5.2.2	Ellipses complexes : les inférences thiryennes	126
	3.5.2.3	Déséquilibre du texte et renversement de l'attente	128

3.5.3	L'inachevé par la marque de suspension du discours	129
3.5.3.1	Le rôle des points de suspension dans l'énonciation	129
3.5.3.2	Analyse d'exemples du corpus : facteur d'inachevé ou de cohésion ?	130
3.5.4	Exemple récapitulatif	134
3.6	Inachevé lexical : inchoatif et non-terminatif	136
3.6.1	Définitions	136
3.6.2	Exemples de l'inchoatif et du non-terminatif	137
3.6.2.1	L'exemple de l'ordinal <i>premier/première</i>	137
3.6.2.2	Importance du sème non terminatif	141
3.7	Conclusion	145
3.7.1	Exemple récapitulatif	145
3.7.2	Conclusion	147
3.7.2.1	L'auteur modélisé esquissé par l'analyse de l'inachèvement grammatical	147
3.7.2.2	De l'inachèvement à l'inaboutissement	148
4	LA DUPLICITÉ DE L'ÉNONCIATION THIRYENNE	150
4.1	L'ambiguïté du narrant	150
4.1.1	La double instance de l'acte d'écriture	150
4.1.2	Le choix méthodologique	153
4.1.3	Le cadre de l'analyse	154
4.2	L'incipit thiryen	156
4.2.1	Le processus d'actualisation de l'incipit	156
4.2.2	Incipit et inachevé thiryens	159
4.2.3	L'inaboutissement dans la fiabilité thiryenne de l'information de fiction	162
4.2.3.1	Un jeu "autonymique"	163
4.2.3.2	L'aporie en incipit	169
4.2.4	Conclusion	172
4.3	La clausule thiryenne	172
4.3.1	Bases théoriques	173
4.3.1.1	La clausule	173
4.3.1.2	Le choix de l'unité séquentielle	174
4.3.1.3	Le cas des <i>fabulae</i> ouvertes et fermées	174
4.3.2	Analyse du corpus	176
4.3.2.1	Cas de la « chute »	176
4.3.2.2	Ambiguïté de la clausule thiryenne	177
4.3.2.3	Les fausses conclusions	178
4.3.2.4	Duplicité et impuissance du narrateur	181
4.3.3	Conclusion concernant les clausules	186
4.4	Marques de mise en cause du propos dans le texte même	187
4.4.1	L'ironie de l'auteur envers l'écrivain	188
4.4.2	L'ironie du narrateur et de l'auteur envers les personnages	189
4.4.3	L'ironie de l'écrivain envers l'homme public	192
4.4.3.1	L'intrusion de la paralittérature populaire	192
4.4.3.2	Le malaise français	193
4.4.3.3	Le clin d'oeil auto-ironique au lecteur	194
4.5	Conclusion : une énonciation réfléchie sur l'image de l'auteur modélisé	195

5	UNE THÉMATIQUE THIRYENNE DE L'INACHEVÉ	198
5.1	Introduction	198
5.1.1	La communication de l'inachèvement par la diégèse	199
5.1.2	L'infrastructure thématique dans la diégèse	199
5.2	Première thématique : le doute	202
5.2.1	La duplicité du cadre spatio-temporel	203
5.2.1.1	L'importance du décor double	203
5.2.1.2	Analyse par ensembles d'oeuvres	207
5.2.1.3	La duplicité du cadre spatio-temporel	222
5.2.2	Duplicité du personnage	223
5.2.2.1	Duplicité exacte dans la diégèse	225
5.2.2.2	Le regard duplice du personnage	230
5.2.2.3	Duplicité créée aux dépens du personnage	241
5.2.2.4	Vers une standardisation de la duplicité	245
5.2.2.5	Conséquences : Les voies de l'inadaptation thiryenne	248
5.2.3	Au delà de la duplicité : La confusion des mondes	250
5.2.4	Conclusion : Création d'inachevé et création de confusion	257
5.3	Deuxième thématique : le recul	260
5.3.1	La « défaillance » et ses conséquences	262
5.3.1.1	Synthèse des sources de la crise du personnage thiryen	263
5.3.1.2	L'inscription du recul dans la communication narrative	265
5.3.2	Analyse du recul dans la diégèse : le double facteur	266
5.3.2.1	Facteur externe	266
5.3.2.2	Facteur interne	267
5.3.3	Le recul en tant qu'état d'esprit	268
5.3.4	Symboles récurrents	270
5.3.4.1	Deux mots fétiches : le <i>vertige</i> et la <i>falaise</i>	271
5.3.4.2	Le conditionnement sensoriel	278
5.3.4.3	Conclusion : le recul comme acte de discours	286
5.4	Troisième thématique : l'évasion	288
5.4.1	L'évasion dans le cadre diégétique thiryen	288
5.4.1.1	Généralités (stratégie et ensembles)	288
5.4.1.2	Évasion par transfiguration	289
5.4.1.3	Évasion par irréalisme	295
5.4.1.4	Évasion par la dissémination de l'information	296
5.4.2	La présence de l'auteur modélisé	301
5.4.2.1	L'importance de l'univers métaphorique thiryen	301
5.4.2.2	La concrétisation d'un univers parallèle lexical	302
6	SYNTHÈSES ET INTERPRÉTATIONS DE L'INABOUTISSEMENT	304
6.1	Vers une notion unique de l'inaboutissement	304
6.1.1	Le choix d'une méthode	304
6.1.2	Les acquis	306
6.1.2.1	Les conclusions de la partie biographique (II)	306
6.1.2.2	Une grammaire de l'inachèvement (III)	307
6.1.2.3	Une énonciation de l'inaboutissement (IV)	307
6.1.2.4	La thématique comme instrument de synthèse générale	308
6.1.3	La construction du schéma de conclusion	311
6.1.3.1	L'inscription des trois thématiques et de l'énonciation	311
6.1.3.2	Le schéma de conclusion	313

6.2	Interprétations de l'inaboutissement	316
6.2.1	L'inaboutissement comme philosophie thiryenne	317
6.2.1.1	<i>Falaises</i>	317
6.2.1.2	<i>Le Pied</i>	318
6.2.1.3	Marcel Thiry, poète et militant wallon	320
6.2.2	L'implicite du propos d'inaboutissement	321
6.2.2.1	La parole exhibée	322
6.2.2.2	La parole inhibée	323
6.3	Le rôle de l'inaboutissement	327
	YHTEENVETO	329
	BIBLIOGRAPHIE	330
	APPENDICES	336

TABLE DES SCHÉMAS ET DES TABLEAUX

Schéma 1: Acte de production littéraire	30
Schéma 2 : Acte de lecture	31
Schéma 3 : Les quatre instances de base	31
Schéma 4 : Communication narrative appliquée à cette recherche	32
Schéma 5 : Orientation générale de la recherche	32
Schéma 6 : Les instances de l'analyse de la biographie	44
Schéma 7 : Le rôle de la grammaire de l'inachevé	83
Schéma 8 : Les instances d'interprétation du narré	85
Schéma 9 : Les instances d'interprétation narrative suivant l'axe de lecture	86
Schéma 10 : La manifestation du travail d'écriture dans l'acte de lecture	152
Schéma 11 : L'orientation de l'analyse des marques de l'acte de production dans l'acte de lecture	155
Schéma 12 : Le lieu de l'incipit et la présente recherche	157
Schéma 13 : Communication implicite par les incises et les clausules.....	186
Schéma 14 : La création de l'image d'un auteur modélisé à travers la diégèse	199
Schéma 15 : L'analyse du personnage duplice	224
Schéma 16 : le recul dans la communication narrative	265
Schéma 17 : la défaillance	269
Schéma 18 : La création de l'image de l'auteur modélisé à travers la diégèse	312
Schéma 19 : Conclusion de l'analyse thématique : L'acte de lecture et ses filtres	313
Schéma 20 : La création de l'inachevé dans la communication narrative	316
Tableau 1 : Corpus dans l'ordre chronologique de parution	38-40
Tableau 2 : Éléments biographiques	50-52
Tableau 3 : La famille Thiry	54
Tableau 4 : Les fonctions des personnages du corpus	68
Tableau 5 : Lieu du récit et lieu d'énonciation	69-71
Tableau 6 : Exemples d'alternatives thiryennes	75-76
Tableau 7 : Plan de l'analyse grammaticale	84
Tableau 8 : Temps grammaticaux de base du corpus	93
Tableau 9 : le temps verbal des incipits.....	159-160
Tableau 10 : typologie de la « double-universalité »	205
Tableau 11 : typologie de l'espace double selon sa source	222
Tableau 12 : typologie de la « double personnalité »	224
Tableau 13 : Configuration de La Pièce dans la pièce	254
Tableau 14 : Sources de "défaillance" et conséquences	264
Tableau 15 : Synthèse : Les sources du désarroi chez le protagoniste	265
Tableau 16 : Les interdits thiryens	309
Tableau 17 : L'application des 3 thématiques à l'ensemble de l'analyse	309

1 OBJECTIF ET MÉTHODES

1.1 Avant-propos : pourquoi une thèse sur Marcel Thiry ?

S'il est considéré généralement dans les cercles littéraires francophones comme l'un des principaux poètes belges du XX^e siècle, Marcel Thiry est également l'auteur de textes non négligeables, textes que l'on a classés dans des genres paralittéraires comme le fantastique et la science fiction. Une première recherche, limitée aux écrivains les plus renommés de la littérature française de Belgique dans ce domaine, m'a fourni l'occasion de découvrir l'originalité d'œuvres en réalité difficilement classables. S'il fallait établir une première conclusion rapide, Marcel Thiry serait devenu le porte-drapeau d'un fantastique tourné vers le futur pour l'opposer à un fantastique du présent, celui de Franz Hellens, et au fantastique traditionnellement orienté vers les âges sombres du passé de Jean Ray, Thomas Owen et Michel de Ghelderode.

Une telle approche basée sur le genre littéraire occulte en effet l'importance de l'énonciation thiryenne. Une lecture plus attentive jette même un doute sur l'idée énoncée plus haut de fiction orientée vers l'anticipation. Ce doute fait partie des nombreux points de départ de la présente thèse. Dans les propos qui suivent, les œuvres dites fantastiques ou de science-fiction de Marcel Thiry seront en effet inscrites à l'intérieur d'un procédé englobant un certain nombre d'anomalies ou plus précisément de **déviations** inscrites dans la fiction en prose de l'écrivain belge.

Les nombreux chercheurs qui se sont intéressés à Marcel Thiry « prosateur »¹ ont en général adapté leur lecture à des thématiques génériques (la poésie, le fantastique par exemple), ou l'ont abordée par certains angles

¹ Le terme "prose" étant maintes fois utilisé par Marcel Thiry dans sa poésie, il faut sans doute y voir un hommage à la célèbre *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars ; il faudra le comprendre ici comme un terme général englobant la fiction de l'auteur. Voir p. ex. l'article de Charles Bertin sur Ostende (1982: 28) ou celui de Germana Silingardi sur les problèmes de définition de prose et poésie (1990: 6-15), ainsi que les mentions de Cendrars au début de l'autobiographie de Lise Thiry (« Thiry aura vite Cendrars pour modèle », 1999: 32).

moins traditionnels en littérature (les lois commerciales). Toutes ces lectures sont pertinentes dans le cadre d'un univers à la fois pluriel et homogène. Parmi les auteurs de propos qui ont servi de soutien à notre thèse, citons entre autres Jean Tordeur, Franz Hellens, Georges Thinès, Georges Sion, Claude Aveline, Pierre Halen, Jean-Marie Klinkenberg, Pascal Durand, André Sempoux, Robert Vivier et Pierre Piret². Dans cette liste, il ne faut pas non plus oublier Marcel Thiry lui-même qui parvient à évoquer avec une rare perspicacité les motivations qui l'ont poussé à écrire sa fiction³.

Pourtant, si tous les textes critiques consultés bâtissent une architecture d'ensemble, ils ne semblent pas vraiment tenter de dominer celle-ci. Il restait des vides à combler. Une série de questions se posait : pourquoi, au cours de l'acte de lecture, la complicité entre lecteur et auteur semble-t-elle liée à une mise à distance de ce dernier ? pourquoi ce texte semble-t-il parfois aussi maladroit, sinueux, syntaxiquement et sémantiquement pesant ? L'homogénéité issue de certaines thématiques (les jeux temporels par exemple) ne pourrait-elle pas faire partie d'un ensemble plus vaste qui comprendrait également des éléments autobiographiques, philosophiques, poétiques ? Comment parvenir à pénétrer cet ensemble de textes de longueur et de teneur dissemblables à partir d'un angle commun ? En d'autres termes, ne serait-il pas possible de trouver une clé ou un code qui permettrait l'intégration et la cohésion d'un corpus composé d'une quarantaine d'unités d'origines fort variables selon l'époque de composition, le ton et le contenu de l'intrigue ?

Ces deux problèmes, (1) la présence de déviations à de nombreux niveaux de lecture et (2) une certaine insatisfaction causée par le manque d'une synthèse dominant un corpus thiryen régulièrement qualifié d'homogène constituent la source initiale de la présente quête. L'ambition de notre thèse est vaste : il s'agit de proposer une clé unique permettant à la fois une lecture de chacun des divers textes en prose de Marcel Thiry et une compréhension particulière de l'ensemble qu'ils génèrent.

1.2 Orientation générale de la présente recherche

1.2.1 L'auteur et son œuvre

Marcel Thiry fait partie de ces écrivains francophones qui n'ont pas eu la fortune de bénéficier d'une diffusion suffisante à l'extérieur de leur pays natal.

² La bibliographie donnera les sources correspondant à ces auteurs. Il s'agira en général de simples propos qui ont été réunis ici pour l'analyse. Nous évoquerons également les biographes (Lise Thiry, Charles Bertin) et le point de vue générique de Dominique Hallin-Bertin sur le fantastique au cours de ces pages.

³ Outre des ouvrages théoriques plutôt généralistes, l'écrivain témoigne en effet d'une grande lucidité sur lui-même dans un de ses derniers textes brefs intitulé *Le Pied* (voir 6.4.1.2). Nous évoquerons également cette faculté d'auto-observation qui restera essentielle pour comprendre Marcel Thiry (en particulier en 2.6.3.1).

S'il faut en croire par exemple le *Dictionnaire Bordas de Littérature française* publié en 1985, cet auteur est uniquement un poète :

THIRY Marcel, Charleroi 1897-Liège 5.9.1977. Poète belge d'expression française. La guerre de 1914-1918 fut pour lui l'occasion d'un tour du monde qui a profondément marqué son atmosphère intérieure (engagé sur le front de l'Est, il se retrouve en 1918 à Vladivostok, d'où il rentre chez lui par les États-Unis). Avocat de métier, il est en contact avec le milieu des affaires et du négoce, et il trouve là aussi quelques-unes de ses inspirations les plus originales : « Machine à calculer qui moule les lents bilans... ». Très classique de forme, la poésie de T. se déroule, selon une ordonnance rigoureuse et savante, comme un montage apparemment capricieux d'images et d'expressions. Acad[ém]ie royale de langue et de littérature fr[ançaises] 1939.

Une telle présentation occulte l'activité du prosateur, de l'essayiste et de l'homme politique au profit de la seule poésie et semble arrêter la biographie à 1939, l'année de la première réception de l'écrivain sous la coupole de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique⁴. S'il est indéniable que Marcel Thiry a été un novateur dans le champ de la poésie, les commentateurs de son œuvre ont coutume de regretter le relatif oubli dans lequel cet auteur original de fiction était tombé⁵.

Le temps a-t-il joué en faveur d'une reconnaissance en France de la fiction de l'écrivain belge ? Si l'entrée dans le *Petit Robert des noms propres* de 1999 comprend jusqu'à 16 lignes, orientées en grande partie vers l'œuvre poétique, les quatre lignes de conclusion mentionnent sa prose qualifiée de « bizarre » :

Écrivain au talent riche en contrastes, M. Thiry a composé des récits et des nouvelles où le bizarre est savamment cultivé : *Échec au temps* (1945), *Nouvelles du grand possible* (1958), *Simul et autres cas* (1963), *Nondum Jam Non* (1966).

L'œuvre de fiction en prose signée Marcel Thiry qui se confond éventuellement avec l'œuvre dite traditionnellement poétique⁶ est en effet loin d'être négligeable et a même connu une certaine notoriété⁷. Un important effort de

⁴ La guerre retardera l'organisation de la séance de réception de Marcel Thiry en 1939, et l'accès de l'Académie lui sera ensuite interdit du fait de son refus de répondre à un questionnaire adressé par un organisme collaborateur aux membres de cette même Académie à son retour d'exil en octobre 1940 (voir p. ex. Bertin, 2000: 181). La partie II de cette thèse intégrera un aperçu biographique à l'idée de base qui sous-tend l'ensemble.

⁵ Cette remarque concerne en particulier Pierre Halen, l'auteur d'une longue étude détaillée intitulée *Marcel Thiry, une poétique de l'imparfait* et l'un des responsables du numéro sept de la revue *Textyles* consacré à Marcel Thiry et rassemblant des documents essentiels sur le prosateur.

⁶ Cette remarque fréquemment formulée par les commentateurs (Robert Vivier, M. Clemeur, R. Bodart, Pierre Halen, voir également p. ex. note 10 page 34 de l'article de Paul Dirx dans *Textyles* N° 7) vaut pour l'ensemble des tentatives de catégorisation de l'œuvre thiryenne. Il est clair malgré tout que cette cohésion sera plus évidente dans une recherche limitée aux thématiques thiryennes.

⁷ C'est surtout le cas du roman *Échec au temps*, écrit dans les années 1930 et publié en 1945. Il est en effet considéré par certains comme l'un des premiers romans "parallèles" dans lesquels l'Histoire est réécrite à partir d'une dérive : il s'agit dans ce cas précis d'un monde qui est la conséquence de la victoire de Napoléon à

publication a permis d'autre part que les ouvrages de fiction aient été presque tous réédités depuis une vingtaine d'années, c'est-à-dire depuis la disparition de leur auteur. Ces ouvrages comprennent des romans et des nouvelles, même si toute classification est aléatoire en raison de la longueur hors normes de textes qui représentent en fait des confessions autobiographiques, de longues nouvelles ou de courts romans⁸. L'auteur lui-même a parfois introduit certains termes pour les qualifier : c'est ainsi que l'œuvre intitulée *Voie-Lactée* sera une « romance » à la manière de certains textes anglais⁹.

1.2.2 Les points de départ de la présente recherche

La recherche sur Marcel Thiry a longtemps marqué le pas et il reste de nombreuses questions que les critiques n'ont pas cherché vraiment à résoudre¹⁰. Pierre Halen, l'un des pionniers de l'analyse thiryenne, introduit en ces termes le problème : « Les études consacrées à Marcel Thiry, bien que relativement nombreuses, n'ont pas encore suffisamment rendu compte de la fascination que l'œuvre continue d'exercer. D'une manière générale, celle-ci reste méconnue » (1990: 9). À première vue, une telle formule pourrait s'appliquer à un grand nombre d'auteurs du XX^e siècle. En réalité, pour qui connaît l'œuvre de Marcel Thiry, elle renferme trois éléments de motivation à la recherche : 1) La méconnaissance de l'œuvre, 2) la quête de la source de la fascination qu'elle exerce sur le lecteur et 3) l'originalité des thèmes thiryens. L'idée sous-jacente d'une sorte de réparation à une certaine injustice littéraire y est bien sûr avancée.

La question de l'origine de l'ancrage de la recherche est importante. Parmi les points de départ de notre thèse, il y aura d'abord la voix de Marcel Thiry. C'est ainsi que, pour reprendre l'idée énoncée plus haut de la présence de déviances, l'auteur semble attiré par une philosophie de la révolte qu'il précise dès la première phrase de l'avant-propos à son essai *Le poème et la langue* (1967) :

Waterloo (voir une référence non scientifique, les commentaires de Jacques Sadoul dans son *Histoire de la Science-Fiction moderne*).

⁸ Le roman le plus long, *Comme si*, comprend 250 pages dans sa réédition au Cri en 1993. Un calcul rapide basé sur une comparaison du nombre de pages du récit *Voie-Lactée* dans les rééditions chez André de Rache et au Cri fournit les chiffres suivants (comparables donc au chiffre donné pour *Comme si*) : *Marchands* 120 pages (original : 183 pages), *Juste ou la quête d'Hélène* 135 pages, *Simul* 100 pages, *Voie Lactée* 92 pages (dans l'édition du Cri, alors que l'original comptait 146 pages), *Nondum Jam Non* 100 pages. La longueur des sept *Nouvelles du grand Possible* varie dans l'édition Labor d'une vingtaine de pages (*Mort dans son lit*, *La Pièce dans la Pièce*) à 80 (*Le Concerto pour Anne Queur*).

⁹ « A baseless, made-up story, usually full of exaggeration or fanciful invention » (Webster's Encyclopedia, édition 1994). Nous verrons tout au long de cette recherche l'importance à donner à l'ironie et à l'auto-ironie des remarques de Marcel Thiry.

¹⁰ Une excellente bibliographie chronologique de plus de cent articles et ouvrages consacrés à Marcel Thiry jusqu'en 1981 est en postface à l'essai de Dominique Hallin-Bertin (*Le Fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*). Pour se faire une idée plus précise de l'intérêt suscité par l'écrivain au cours des deux dernières décennies, il est bon de se rapporter à une seconde bibliographie, celle que Charles Bertin a ajoutée à sa biographie de l'écrivain publiée en 1997 sous le titre *Marcel Thiry*.

Alors que j'aurai l'occasion de dire quelle importance j'attribue en poésie au mot d'ordre de Vlamincq : « désobéir », ce livre est le fruit pernicieux du péché d'obéissance.

Cette idée de « désobéissance » pourra paraître banale voire prétentieuse. En réalité, et ce sera là un des fondements de la présente thèse, Marcel Thiry suivra discrètement à notre avis le mot d'ordre de Vlamincq tout au long de la création de sa prose. Deux conséquences seront visibles : d'une part, l'originalité parfaite de la majorité des histoires racontées (dont les thèmes semblent encore aujourd'hui rester uniques en littérature francophone¹¹) et, d'autre part, un jeu avec le lecteur sur diverses libertés dans l'expression dont la synthèse fait l'objet de la présente analyse.

Le deuxième ancrage est lexical. L'idée première de la thèse se fonde sur les jeux polysémiques qui transparaissent dans deux titres, celui de l'essai de Marcel Thiry, *L'imparfait en poésie* (1950) et sa reprise par Pierre Halen dans son analyse de l'auteur intitulée *Marcel Thiry, une poétique de l'imparfait* (1990). La juxtaposition des substantifs « poésie », « poétique » et « imparfait » débouche sur une dynamique particulière. Il faudra en effet réintégrer dans le terme poésie la « création »¹², c'est-à-dire un dérivé de son sens étymologique, et dans « imparfait » un état considéré comme idéal par Marcel Thiry dans nombre de ses écrits¹³. Une telle *création* de *l'imparfait* existe à notre avis dans tout le corpus. Notre problème sera justement de circonscrire les instruments qui fournissent une telle dynamique et les notions qui en découlent. L'idée de cette recherche a été brièvement ébauchée dans une intervention au Congrès des Romanistes scandinaves de 1996 sous le titre « Marcel Thiry et la communication par l'inachevé »¹⁴.

Ces quelques remarques suffisent à situer l'objectif général de la recherche et surtout les motivations qui en sont le moteur : un champ d'étude relativement neuf, le défi lancé par un texte original, un auteur fascinant par bien des aspects et le désir de mieux le connaître à travers un pan de sa production. Encore faut-il sans doute ajouter qu'il s'agit là de la première thèse de doctorat effectuée sur l'œuvre en prose de Marcel Thiry, même si l'auteur a été l'objet d'assez nombreux mémoires de maîtrise dans le cadre universitaire. Les longs essais de Dominique Hallin-Bertin sur le fantastique et de Pierre Halen ont été publiés en dehors de ce contexte, tout comme les nombreux articles inclus dans la bibliographie.

¹¹ Cette remarque demanderait un développement trop large pour une introduction. Il suffit de penser au savant mélange de genres dans *Marchands*, à l'expérience pionnière qu'est le roman *Échec au temps* dans le thème désormais usé des mondes parallèles en Science Fiction, à de nombreuses *nouvelles du grand Possible* et aux romans d'apprentissage baignant dans un onirisme fatal que sont *Juste* et *Simul*. De même, *Comme si* et *Nondum Jam Non* sont difficiles à classer dans un genre littéraire.

¹² Voir à ce propos les premières pages de l'essai *Le poème et la langue* (1967) de Marcel Thiry.

¹³ Ce sujet sera commenté en temps utile au cours de l'analyse de l'imparfait thiryen (voir 3.2.1.1.).

¹⁴ Ce texte contient en germe la diversité des champs d'analyse développés ici : biographie, stylistique, énonciation et thématique.

1.2.3 Les déviations du texte thiryen

Une fois le cadre général introduit, il s'agit maintenant de circonscrire le domaine de l'analyse. La ligne choisie sera présentée plus en détail dans les pages qui suivent. Notons pourtant déjà que notre choix s'est porté non pas tant sur le texte en tant qu'œuvre littéraire finie que sur le texte en tant que discours permettant d'activer une intercommunication avec le lecteur. Nous tiendrons ainsi compte de l'énonciation et, dans un registre plus large encore, de la pragmatique textuelle. La poésie thiryenne sera mise de côté à la fois pour des raisons pratiques (sa liberté stylistique, l'application des schémas de la communication narrative) et rhétoriques (l'idée de l'inaboutissement n'y apparaissant pas en effet aussi clairement que dans la fiction¹⁵).

Les articles et les ouvrages écrits sur Marcel Thiry ne nous seront bien sûr utiles que dans la mesure où ils s'intégreront à notre approche, qu'il s'agisse de la question de l'appartenance à tel ou tel genre littéraire¹⁶ ou de diverses thématiques. Ces dernières incluent une vue poétique originale sur le monde, l'envoûtement causé par certaines images symboliques laissées dans l'œuvre en vers comme dans l'œuvre en prose, une autobiographie transparaissant dans les intrigues de fiction et une philosophie basée sur une vision temporelle particulière de la vie humaine¹⁷.

Jusqu'à présent, de nombreuses questions ont été posées et de nombreuses remarques subsidiaires ont été présentées concernant l'ambition de la thèse. L'objectif est au fond très simple. Il s'agit d'abord de résoudre un unique problème de lecture : si, à notre avis, il y a des déviations, où sont-elles situées ? Une fois ces déviations précisées, il sera possible de proposer une synthèse et de concrétiser les instruments de l'analyse.

La solution proposée peut surprendre. Selon nous, les déviations en question sont situées à plusieurs niveaux du texte complémentaires mais difficilement compatibles à première vue. Ces niveaux seront au nombre de quatre. Le premier se place sur le plan des marques autobiographiques visibles dans le corpus. Le deuxième est compris dans le texte thiryen du corpus par le biais d'une stylistique originale qui complique la lecture. Le troisième présente une énonciation particulière en forme d'écho par laquelle la voix du narrateur ne semble jamais vraiment autonome. Enfin, des complexes psychologiques

¹⁵ Cette remarque qui va au delà du simple obstacle méthodologique mériterait une analyse à part. Toutefois, l'adaptation du phénomène baptisé ici inaboutissement au corpus poétique réduirait les nombreuses voix parallèles du texte à une interprétation beaucoup trop exigüe.

¹⁶ Pour toutes les questions portant sur le genre littéraire des textes thiryens, le lecteur peut se créer sa propre idée en lisant par exemple *Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry* de Dominique Hallin-Bertin ou l'article de Paul Dirckx intitulé « Marcel Thiry, échec au genre ? » (Se reporter à la bibliographie).

¹⁷ Voir notre article paru dans le *Bulletin Francophone de Finlande* N° 8 dans lequel une interprétation augustinienne des contradictions temporelles (les apories) nous semblait parfaitement en accord avec la lecture de l'œuvre de Marcel Thiry. La présente analyse rejette en partie cette idée du fait d'un point de départ autre.

semblent guider les personnages de la fiction thiryenne pour le quatrième. Les domaines concernés sont dans l'ordre :

- (1) les rapports entre les éléments biographiques et le texte du corpus ;
- (2) le style, c'est-à-dire une grammaire particulière ;
- (3) l'énonciation, c'est-à-dire une voix originale ;
- (4) la psychologie des personnages, c'est-à-dire l'obéissance à des thématiques précises.

L'objectif apporté à l'analyse de chaque niveau semble ainsi suffisamment cohérent. La question essentielle sera maintenant de savoir si on peut transcender les quatre niveaux et opérer une synthèse d'ensemble. Si le terme déviance a été utilisé plus haut au singulier sous forme d'abstraction générique pour chacun des niveaux choisis, peut-on ensuite grouper ces déviations appartenant à des domaines aussi variés ? Peut-on réaliser une cohésion qui permettra de mieux comprendre à la fois le texte et l'écrivain, ce dernier ayant laissé ces marques à l'intention du lecteur ?

Pour répondre à ces questions, il faut partir d'une idée apparemment contradictoire : pour nous, la fiction thiryenne allie classicisme et insolite dans **une quête incessante d'une communication par une interruption sans cesse réitérée du processus de lecture de la fiction** ; la thèse qui suit s'efforcera de délimiter cette idée à l'intérieur des trois domaines présentés ci-dessus. Dans chacune des parties de la recherche, nous nous poserons *a priori* la question de savoir si une telle orientation est possible et comment elle peut l'être. Il s'agira pour nous ensuite de tenter de mettre en évidence la structure de la manifestation d'obstacles, consciente ou inconsciente, ludique ou pathétique, obstacles qui sont autant d'interférences à l'appréhension du texte littéraire thiryen.

La tâche proposée consiste donc à découvrir les modalités qui régissent de tels obstacles à la communication dans chacun des domaines contenant les déviations de lecture. Malgré le caractère abstrait d'un tel propos, les instruments que fournissent la linguistique, l'analyse du discours et la pragmatique autoriseront une liste assez précise des éléments qui sont à l'origine de ce que nous nommons ici les déviations de la production thiryenne.

1.2.4 Le cadre théorique

1.2.4.1 La littérature comme forme de discours

Ce travail s'inscrit dans le vaste courant de l'analyse du discours littéraire telle qu'elle a été surtout développée depuis une trentaine d'années. La théorie du texte sur laquelle il s'appuie insiste sur le discours en mouvement et « ne considère plus les œuvres comme de simples "messages", ou même des "énoncés" (c'est-à-dire des produits finis, dont le destin serait clos une fois qu'ils auraient été émis) mais comme des productions perpétuelles, des

énonciations, à travers lesquelles le sujet continue à se débattre. »¹⁸. Il en résulte une interaction entre les instances de lecture que sont l'écrivain, le narrateur, le personnage et le lecteur¹⁹. Une telle théorie s'intéresse aux modalités de lecture et insiste sur la part du lecteur dans la création du discours de fiction.

C'est ainsi que, sans renier pour autant les apports du structuralisme et de la sémiotique et les importants travaux accomplis dans les domaines des techniques narratives (Gérard Genette, Philippe Lejeune, Philippe Hamon) ou de l'analyse thématique (depuis le fonctionnalisme de Vladimir Propp jusqu'aux théories développées par Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, A.-J. Greimas ou Paul Ricoeur), le point de vue adopté ici tiendra toujours compte de la dimension pragmatique pour laquelle toute œuvre de fiction sera un acte discursif qui se situera dans le cadre global d'une intercommunication : le texte sera en quelque sorte créé au fur et à mesure qu'il se déroulera par les divers locuteurs, le lecteur étant une instance privilégiée sans qui le texte n'existerait pas.

1.2.4.2 Le choix d'une analyse pragmatique

L'idée en narratologie de la présence d'un discours spécifique de l'écrivain au lecteur et de l'interaction qui en est issue est en général tolérée aujourd'hui et donne lieu à des schémas de la communication narrative dont nous reproduirons des exemples au cours de la recherche. Cela devient plus complexe quand il s'agit de discuter de sujets plus vastes comme celui de *la validité du domaine fictionnel*²⁰. Il s'agit là d'un problème essentiel pour l'analyse de textes thiryens qualifiés plus haut de "déviant"²¹. La pragmatique critique le postulat de base de la narratologie selon lequel « on peut, dans un récit, discriminer les événements que raconte un récit de la façon dont ils sont racontés »²². Séparer le récit de la narration dans l'analyse de textes de fiction n'est guère évident, mais notre approche résout ce qui sera pour nous un faux problème : comme nous le verrons au cours de la recherche, nous trouverons dans l'implicite du texte de Marcel Thiry une certaine remise en cause de l'idée de fiction narrative. Pour juger la validité du domaine fictionnel thiryen, il

¹⁸ Cette citation de Roland Barthes datant de 1973 est reprise dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (1997: 819).

¹⁹ La part jouée par ces instances sera précisée tout au long de ce travail par des schémas.

²⁰ Dans le cas de Marcel Thiry, les textes de fiction assemblés pour le corpus sont, comme nous l'avons dit et comme nous allons le préciser dans quelques pages (1.5.), un ensemble composite où le vouloir autobiographique est quelquefois marqué presque avec excès.

²¹ Afin de définir la déformation thiryenne du connu, Jean-Marie Klinkenberg propose la reprise du terme d'étrangéification, un néologisme inspiré par la théorie des formalistes russes (1982: 26). Nous utiliserons ce terme à plusieurs reprises au cours de notre analyse.

²² Selon le *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* (Moeschler & Reboul, 1994: 424).

suffira de mettre en évidence la voix même de l'instance de production du texte et de nous poser la question de l'identité de cette instance²³.

Une deuxième difficulté soulevée par la pragmatique est le problème causé par *l'ironie*. L'intention ironique qui devrait relever du narrateur s'exerce à ses dépens et oblige à postuler un autre personnage responsable. Par exemple, si le narrateur est confondu avec le personnage principal, à qui attribuer l'ironie ? Là encore, une solution sera facilement proposée. En effet, dans le cas de Marcel Thiry, l'idée même d'ironie, comme nous le verrons dès la présentation de sa biographie, est souvent dirigée contre l'auteur lui-même : comme nous le démontrerons, le narrateur et/ou le protagoniste de sa fiction sont souvent des alter ego de l'écrivain. Si le sarcasme n'est pas absent des articles politiques de l'écrivain et qu'on peut le deviner dans certains textes, un mouvement centrifuge vers l'instance de production du texte transforme celui-ci et donne une image amusée des principaux personnages²⁴. L'ironie sera très souvent une option de l'énonciation thiryenne.

Enfin, la troisième difficulté relevée dans le *Dictionnaire encyclopédique de la pragmatique*, celle de *l'aporie* (un paradoxe inhérent à la production du récit), sera surtout l'objet de remarques ponctuelles concernant entre autres l'étude du passé en fiction, les jeux énonciatifs et la double thématique de la duplicité dans l'énonciation et l'univers narré. Nous verrons que l'ensemble représenté par l'aporie au sens indiqué plus haut se retrouvera à tous les niveaux de la recherche²⁵.

Une approche pragmatique ne semble donc pas s'opposer à l'analyse des textes du corpus puisque notre objectif essentiel sera de découvrir et de classer des marques laissées par l'écrivain Marcel Thiry et non pas de nous limiter au cadre de la fiction thiryenne. Si la part faite à la narrativité est importante en raison de schémas explicatifs concernant la communication narrative, l'orientation générale de base sera extérieure au contenu fictionnel.

1.2.4.3 L'assimilation d'une triple distinction sémantique

Pour renchérir sur les remarques précédentes, il existe trois paires lexicales qui sont à la fois des oppositions et des compléments dans une analyse de ce genre. La recherche de déviations dans la communication s'appuiera sur ces paires.

Il s'agira d'abord de distinguer *le texte* de *l'œuvre*. Si nous parlons de l'œuvre de fiction en prose de Marcel Thiry, elle comprend ici 40 textes de

²³ Cela concerne avant tout la partie IV analysant l'énonciation, mais cette idée de mise à l'écart du "sérieux" de la fiction sera l'une des constantes du corpus comme nous le noterons tout au long de notre analyse. Les termes appartenant à la communication narrative seront définis plus loin (1.4.).

²⁴ Ce sera par contre rarement le cas dans les romans de jeunesse, en particulier *Passage à Kiev*.

²⁵ Ces questions sont soulevées dans le *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* (Cf. note 22) dans le chapitre 16 consacré aux vues contradictoires existant entre narratologie et pragmatique littéraire. Les difficultés rencontrées par la narratologie y sont présentées dans le paragraphe 1.3.

longueur fort variable²⁶. Une telle œuvre sera « un objet fini, computable »; quant au texte, il s'agit d'« un champ méthodologique ; on ne peut donc dénombrer (du moins régulièrement) des textes ; tout ce qu'on peut dire, c'est que, dans telle ou telle œuvre, il y a (ou il n'y a pas) *du* texte. » (Barthes, 1997: 817). La méthode choisie ici consistera à utiliser des séquences exemplaires du *texte* pour tenter d'évaluer et de concrétiser l'existence de constantes permettant une certaine cohérence de *l'œuvre*.

L'univers fictionnel de Marcel Thiry possède sa cohésion et sa cohérence. Si l'on entend par *cohérence* une logique assemblant des éléments complexes à des niveaux divers dans la lecture de la synthèse de l'énoncé, la *cohésion* jouera elle sur des lois concernant la dynamique de la lecture et donc le détail du discours en progression. Une dynamique double fera progresser l'analyse : le choix des domaines d'investigation (biographique, linguistique, énonciatif et thématique) et l'orientation des schémas de la communication narrative. Cette méthode permettra d'englober la logique du macrostructurel (au niveau de l'ensemble) et celle du microstructurel (au niveau du détail). De plus, certaines analyses privilégieront l'un ou l'autre de ces concepts nécessaires à la logique d'un texte de fiction traditionnelle : c'est ainsi que l'étude de l'incipit et de la clause est à notre avis essentielle pour une meilleure appréhension de la cohérence narrative thiryenne²⁷.

La dernière distinction oppose l'analyse du *processus de production* de texte et l'analyse du *processus de lecture* de ce même texte. Umberto Eco l'explique en ces termes dans son introduction à *Lector in Fabula*²⁸(1985: 8) :

Il est très important d'étudier comment un texte est produit et comment toute lecture de ce texte ne doit pas être autre chose que la mise au clair du processus de génération de sa structure. J'en suis persuadé. Mais je pense qu'il est tout aussi important d'étudier comment le texte (une fois produit) est lu et comment toute description de la structure du texte doit être, en même temps, la description des mouvements de lecture qu'il impose. Ces deux aspects sont complémentaires, me semble-t-il, et une sémiotique du texte doit les prendre tous deux en considération.

Ce double mouvement donnera lieu plus loin à des commentaires (en 1.4.). A ce stade, nous considérons uniquement le fait que le processus de lecture conduira dans l'orientation de la recherche à une supputation sur le processus de production, supputation née de la collecte de déviances dans le cadre du domaine analysé.

²⁶ Le choix effectué concernant le corpus est commenté plus loin en 1.5.

²⁷ Cette démonstration ici bien théorique sera concrétisée tout au long de la progression de la thèse à l'aide de définitions et de schémas.

²⁸ L'ouvrage utilisé pour cette recherche est la traduction en français de l'original italien de 1979.

1.3 De la déviance à l'inaboutissement

1.3.1 Vers une synthèse des déviances

La démonstration qui suit reste interne à l'œuvre de Marcel Thiry. Il est clair que les auteurs de fiction possèdent tous un style particulier et que chacun d'entre eux pourrait faire l'objet d'une analyse de déviances qui leur sont propres. Le terme déviance est à ce stade suffisamment flou pour regrouper des "anormalités" qui permettent sans aucun doute de reconnaître tel ou tel auteur. Ce qui importe ici est l'existence d'une lecture qui puisse vérifier un trait essentiel du Marcel Thiry écrivain, trait que l'on ne retrouve guère dans ses articles politiques ou ses discours académiques. Une telle lecture a un impact double : orienter une approche sur chacun des 40 textes du corpus et conduire à la réalisation de l'existence d'un concept dominant, que nous nommerons inaboutissement.

Que sont les déviances que nous avons introduites plus haut ? Il s'agit de notions repérables à travers un ton particulier de l'œuvre thiryenne. Les domaines choisis (biographique, stylistique, énonciatif et thématique) sont concrétisés par des codes différents comprenant surtout un lexique spécialisé et un processus de recherche différent. Il s'agit de tenir compte du fait qu'ils contiennent des apports sémiotiques variées.

Pour parvenir à les unifier, nous avons déjà présentés quelques instruments de base :

- une approche pragmatique ;
- le texte en tant que discours ;
- le texte de fiction en tant que communication discrète, et plus précisément
- l'idée d'une communication par une interruption sans cesse réitérée du processus de lecture de la fiction.

Une synthèse des déviances doit donc se faire à partir de cette dernière idée de marques répétées d'obstacles à une communication "normale" d'un écrivain de fiction à son lecteur. Il s'ensuit de cette orientation de lecture que la ligne du discours semble également participer d'un certain besoin d'épanchement chez son auteur.

1.3.2 Thèse avancée : les déviances thiryennes sous forme d'inaboutissements

Chacun des quatre domaines choisis contient un manque dans l'information. Ce manque semble parfois conscient, mais il est vraisemblable que Marcel Thiry n'a pas toujours analysé les effets de ses textes fictifs sur ses lecteurs. Pourtant, il semble qu'il y ait chez lui une fascination envers le non-achèvement de ses propres dires. C'est justement la manifestation de ce non-achèvement que nous allons tenter d'appliquer à chacun des domaines choisis. Les points de départ à l'analyse sont les suivants :

- (1) la lecture des diverses biographies sur Marcel Thiry conduit à remarquer dans sa fiction l'exposition d'espaces privilégiés et d'espaces inventés de sa vie réelle ;
- (2) une lecture attentive du texte thiryen démontre l'existence d'une grammaire particulière menant à un certain refus de l'assertion simple ;
- (3) l'écoute de la voix s'exprimant dans le texte de fiction thiryen fait apparaître des limites imposées au narrateur ;
- (4) l'analyse littéraire met au jour des phobies particulières chez les personnages de l'univers de fiction.

Il s'agit là de points de départ. Le premier objet de la thèse sera de vérifier ces intuitions issues de lectures répétées.

Chacun des domaines conduira à un certain type de non-dit du texte. Afin de relier ces notions, nous avons choisi un terme générique, celui d'*inaboutissement*. Il y aura ainsi quatre types d'inaboutissement, chacun se situant à l'intérieur d'un domaine et obéissant à une sémiotique particulière.

1.3.3 Inaboutissement et inachèvement

Qu'est-ce que l'inaboutissement dans le contexte de la recherche ? Notre point de vue élimine une approche traditionnelle du signifiant : selon notre thèse, l'inaboutissement sera un terme plein et autosuffisant. Ce sera le critère essentiel : **il n'est nullement question ici de la présence d'un abouti et encore moins de la quête d'un abouti**. Il s'agira précisément de la création (consciente ou non) d'un domaine sémantique recouvert par ce que nous nommons inaboutissement.

L'inaboutissement correspond à la marque d'une ellipse dans la communication. Une telle présence de l'ellipse est banale en linguistique de la communication comme en fiction. Chez Marcel Thiry, elle semble pourtant participer d'un rite originel que l'auteur explique de temps à autre dans ses essais et ses textes autobiographiques. Pour mieux appréhender les éléments de ce vaste concept, nous appuierons dans la mesure du possible notre démonstration sur ses propres écrits²⁹.

Malgré ces précautions, une telle notion restera plurielle et floue. Afin de concrétiser la recherche, il faudra d'abord se mettre en quête des marques de l'inaccompli dans le texte. Au cours de l'analyse des pans marqués par ce refus de conclusion, la question sera alors non pas tant : Qu'est-ce qui est inabouti ? que : Sous quelle forme et dans quel cadre ce phénomène se produit-il ? La réponse n'est pas simple, quand il faut tenir compte des divers types d'univers mis en cause : univers diégétique³⁰ induit par le narrateur et comprenant un

²⁹ Il y aura dans ce contexte des remarques de Marcel Thiry sur lui-même issues de textes appartenant au corpus (*Le Pied* par exemple pour la partie de conclusion) ou extérieurs à celui-ci (l'essai *Le poème et la langue*, des extraits de discours académiques). D'autre part, la transparence de textes à clé s'ajoutera à ce thème abstrait (en particulier le roman *Comme si*).

³⁰ La définition de ce terme bien connu des chercheurs littéraires sera précisée en 1.4.

ancrage spatio-temporel, univers intérieur des personnages mettant en cause une certaine réalité environnante, enfin divers types d'univers « parallèles », enchâssés ou entremêlés qui s'ajoutent au monde diégétique « réel » et dont les intervenants appartiennent aux instances de la communication narrative. Les exemples, fort nombreux, concerneront la plupart des œuvres analysées ici de Marcel Thiry.³¹

Le lexème *inachèvement* sera limité à l'analyse grammaticale (partie II). Si, à première vue, ce terme est de par ses éléments morphologiques à la fois antonyme et passif, il faudra le comprendre plutôt comme un ensemble d'instruments linguistiques et stylistiques qui mènent le lecteur vers un sentiment de doute sur la finalité du dit. L'inachèvement est concrétisé par des techniques précises et sera en quelque sorte plus "mécanique" que le domaine couvert par l'inaboutissement. Afin de permettre une meilleure appréhension de l'idée développée ici, l'inachèvement fera partie d'un ensemble plus concret, plus subjectif et surtout plus représentatif de niveaux de lecture dissemblables, ensemble qualifié ici d'*inaboutissement*.

Il ne s'agit donc pas tant d'ouvertures ancrées dans l'univers fictionnel que de remarques extérieures sur ce même univers mettant en cause la création de ce dernier. L'inaboutissement sera ainsi la composante du texte qui permet aux jeux stylistique, énonciatif et thématique de faire émerger un visage original de Marcel Thiry, celui d'un maître (modeste mais bien présent) de l'auto-ironie en littérature tout en cimentant une œuvre louée pour son homogénéité et son originalité.

Pour illustrer ce critère, appliquons-le à une œuvre du corpus, *Juste*³² : Selon notre point de vue, ce qui importe n'est pas tant le fait que le héros retrouve ou non sa mère disparue (Hélène) que le fait que chacune de ses actions est ralentie et n'aboutit pas, ce qui donne lieu à un échantillon de techniques stylistiques. D'autre part, sur un autre plan, le texte (qu'il s'agisse du discours de l'auteur, du narrateur, d'un personnage, ou d'une interprétation de lecture) charrie une idéologie particulière qui met en cause la réalité et donc la finalité de l'existence : il s'agira par exemple dans le cas de *Juste* des univers mis en abyme et en parallèle, ceux du théâtre, de la mythologie, de l'univers diégétique, de l'univers satanique ou de l'univers onirique. Dans le labyrinthe ainsi mis en scène³³, Marcel Thiry quitte brusquement son univers fictionnel pour insérer dans le texte en conclusion un chapitre de remerciement à des amies qui l'ont aidé à mettre en place cette transposition d'une légende. Le

³¹ Exemples d'univers enchâssés : *La pièce dans la pièce*, la scène du théâtre dans *Juste* ; exemples d'univers entremêlés : *Voie-Lactée*, *Simul*, *Nondum Jam Non*.

³² Dans ce texte éponyme, *Juste* est le fils de Faust et d'Hélène de Troie selon certaines versions du mythe. Le narrateur du récit introduit d'ailleurs celui-ci à l'aide de l'historique de ces diverses versions de Faust (1981:101).

³³ Certains textes du corpus possèdent ainsi une dimension théâtrale, dans la mesure où auteur/narrateur comme lecteur semblent jouer ensemble un rôle extérieur de spectateur aux dépens du protagoniste. En ce qui concerne les brèves incursions de Marcel Thiry dans l'écriture dramatique, se reporter à l'article de Marie-José Hoyet dans *Textyles* N° 7.

protagoniste, malgré toute la charge émotionnelle qu'il possède, redevient personnage mensonger.

Concrètement, l'approche proposée pour la lecture de ce texte sera triple : d'une part, nous analyserons l'inachevé dans le détail linguistique, celui des techniques qui ralentissent et interrompent l'action de *Juste* : importance (toute relative il est vrai) de l'imparfait, celle de l'inchoatif, l'influence de modalisateurs (partie III). D'autre part, nous analyserons l'importance de l'ironie envers le protagoniste et en particulier la révélation directe de la fausseté de la fiction (partie IV). Une troisième dimension concernera l'inachevé au niveau de la cohérence d'ensemble par une étude des principaux thèmes qui créent ce sentiment d'inassouvi qui s'impose au lecteur (partie V).

Un autre exemple suffira pour mieux comprendre l'idée d'inaboutissement, celui offert par le dernier paragraphe de la nouvelle *De deux choses l'une*, dans laquelle un résistant ayant pour mission de tuer un collaborateur, est abandonné par l'auteur dans une situation impossible : coincé sur la corniche d'un immeuble et entendant l'arrivée en bas d'une foule qui veut l'arrêter, voire même le lyncher, il doit choisir entre l'ampoule de cyanure et la reddition :

Le buisson au pied du mur, où l'on aurait pu se cacher, est de buis taillé ; il sent fort dans le matin humide, une odeur de Pâques. La capsule de verre vient peut-être de commencer à craquer.
On va savoir ou ne plus jamais rien savoir.

L'alternative finale restera sans réponse, si ce n'est le blanc qui la suit. Il s'ensuit que l'inaboutissement du texte fait partie d'un avenir non écrit du monde diégétique. D'autre part, il y a volonté chez le narrateur et chez l'auteur de ne pas poursuivre. Enfin, les marques textuelles sont importantes, comme par exemple ce futur proche (*on va savoir*) qui est en contradiction flagrante avec la conclusion ainsi refusée³⁴.

1.4 Le schéma de la communication narrative

Le point de vue adopté étant celui d'un discours destiné à un lecteur, l'ensemble du corpus sera considéré comme une voix unique dont l'origine humaine appartient à Marcel Thiry en tant que personne physique écrivant ses textes dans des cadres divers³⁵. Marcel Thiry sera dans cette perspective l'auteur réel de la communication narrative.

³⁴ Une analyse de l'énonciation de la majorité des formules de conclusion des textes du corpus sera proposée dans la recherche (partie IV).

³⁵ Étrangement, il n'est jamais fait mention d'un bureau sacro-saint dans lequel l'écrivain s'enfermerait pour produire son œuvre, à la manière de Georges Simenon. L'idée de Marcel Thiry écrivant au cours de déplacements commerciaux dans sa voiture n'est nullement fortuite. La genèse de *Voie-Lactée* (que Lise Thiry a relatée dans le détail et qui sera ici-même commentée plus loin) montre d'autre part

A l'autre bout de cette communication se trouve le lecteur sans qui toute œuvre littéraire serait condamnée à ne jamais exister. Il s'agit là aussi d'un lecteur réel qui apporte sa part d'interprétation à ce qu'il lit. Il s'agit également d'une instance essentielle d'un dialogue existant de par le texte qu'il lit. Les deux questions qui se sont posées aux théoriciens de la communication narrative sont : « À qui l'auteur réel écrit-il ? » et « A qui le lecteur réel répond-il en pensée ou en acte ? ». Il y a ainsi deux dynamiques, celle de l'acte de production et celle de l'acte de lecture.

Au cours de l'acte de production, l'écrivain réel qu'est Marcel Thiry s'adressera à un personnage qui le lira. Il s'agit d'un personnage construit et non d'une personne réelle. Dans son œuvre *Lector in fabula* (op. cité), Umberto Eco a ainsi démontré l'existence d'un lecteur modèle qui n'existe que dans l'esprit de l'auteur réel en cherchant la réponse à la question *Comment le texte prévoit-il le lecteur ?*

Dans le cadre de notre étude, la voix de Marcel Thiry qui transparaît à travers son texte sera restreinte à une seule réalisation, celle de l'inaboutissement. Il existe un risque que la démonstration tentera de dépasser : la collaboration déformante du regard particulier porté par le lecteur *présupposera à la relecture une volonté de l'écrivain*. Ce risque d'une double subjectivité mal assumée (celle du lecteur réel et de l'écrivain réel) met sans cesse en cause l'exégète. Umberto Eco résout ainsi ce dilemme :

Quel est donc le garant de la coopération textuelle face à ces possibilités d'interprétation plus ou moins "aberrante" ? [...] il n'y a jamais de communication linguistique, au sens strict du terme, mais bien une activité sémiotique au sens large, où plusieurs systèmes de signes se complètent l'un l'autre. Mais qu'en est-il d'un texte écrit, que l'auteur génère et confie ensuite à divers actes d'interprétation, comme on jette une bouteille à la mer ?

Nous avons dit que le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Nous pouvons dire cela d'une façon plus précise : *un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif* (1985: 65).

Notre thèse consiste à démontrer que les marques laissées par l'écrivain indiquent clairement un besoin chez lui d'exprimer l'inaboutissement, que certains détails concrets montrent bien qu'il se sentait obligé de ralentir et d'interrompre la progression du texte et de l'intrigue. Le refus fréquent de la solution aux intrigues proposées est remarquable chez Thiry. Si l'on en croit le témoignage de Pierre Halen, ce recul est un choix de l'écrivain :

La correspondance de l'auteur avec Paul Dresse atteste que l'hésitation finale de *Comme si* procède d'une intention particulièrement délibérée (lettre du 17 décembre 1959) (1990a: 159, note 2).

Thiry semble bien refuser une conclusion univoque de ses textes. Si le cas de *Comme si* est particulier, dans la mesure où il s'agit d'un texte plus ou moins

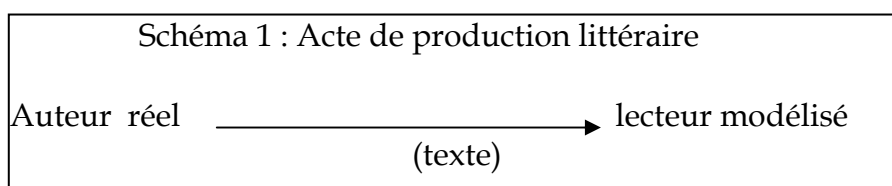
comment l'idée de la « romance » ainsi intitulée a vu le jour avant d'être concrétisée par l'écrit.

accepté par l'écrivain³⁶, une analyse des clausules aboutira, comme nous le verrons, à une généralisation du phénomène sur le plan énonciatif (voir IV.3). Il existerait donc à travers le message de l'ensemble du corpus un métatexte destiné au lecteur.

Il est vrai qu'un tel lecteur abstrait auquel s'adresse l'œuvre est composite. Dans l'acte de production, de nombreuses considérations peuvent intervenir chez l'écrivain : un besoin de satisfaire un épanchement personnel ou des valeurs plus pragmatiques basées par exemple sur la commercialisation. Le lecteur inscrit dans cet acte de création est dit « modèle » par Umberto Eco.

Des schémas illustreront tout au long de cette thèse une progression dans le choix des instances de lecture et de l'univers fictionnel, progression qui aboutira dans la synthèse (partie VI) à un tableau final résumant la place prise par l'inaboutissement et son sens dans l'intercommunication entre auteur et lecteur.

Le premier de ces schémas suit de manière simpliste la démonstration d'Umberto Eco. Il s'agit du pas initial de l'acte de production littéraire : dans son esprit, l'écrivain s'adresse à un lecteur « modélisé » fictif et qui n'existe que dans la pensée de l'auteur (schéma 1) :



Dans l'autre sens, au cours de l'acte de lecture, tout lecteur réel appréhendera sans cesse un texte à travers le filtre de nombreux facteurs subjectifs, allant d'une remémoration d'une expérience vécue à ses connaissances linguistiques et encyclopédiques³⁷. La part personnelle est essentielle au cours de l'analyse comme dans l'impression générale qui suivra la lecture, et par conséquent dans le jugement final exprimé par le lecteur. Il ne s'agit plus d'un lecteur fictif unique mais d'une multitude de lecteurs réels et donc de lectures également réelles.

Parmi les facteurs essentiels de l'effort de compréhension de l'univers de fiction, il y a l'idée de comprendre un narrateur fictif, mais aussi celle de comprendre l'auteur du texte. La narration peut être à la première personne sans pour autant que le lecteur confonde l'image du narrateur fictif et celle de l'auteur qu'il imagine derrière les contenus variés du texte. Dans le premier

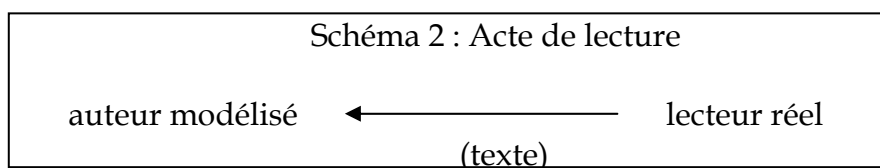
³⁶ Le fonds Marcel Thiry de Liège possède une riche documentation à ce sujet, documentation qui allie des lettres d'amis et de lecteurs fidèles à des considérations beaucoup plus prosaïques concernant des soucis de financement et de publication. *Comme si* est un roman révélateur en soi sur son auteur, mais c'est également un roman pour lequel Marcel Thiry a combattu. Sa correspondance montre qu'il a un regard hésitant sur une œuvre qu'il considère à la suite de certains de ses correspondants comme manquée ou incomprise.

³⁷ Parmi la gamme des lecteurs inclus se situent ainsi le lecteur non natif et le lecteur capable de deviner les clins d'oeil basés sur d'autres textes ou sur des signaux personnels de l'écrivain.

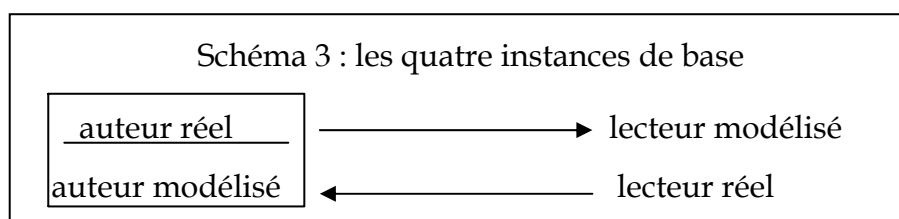
schéma, le lecteur réel est exclu de l'acte de production. Il en résulte que ce lecteur réel doit lui-même se configurer un auteur subjectif à partir des éléments qu'il possédera dans le récit de fiction ou dans la paratextualité³⁸. S'il existe un lecteur modélisé à l'extrémité de l'acte de production, il existera ainsi un auteur modélisé dans le cas de l'acte de lecture. Selon Umberto Eco :

D'un côté l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle [...] [m]ais d'un autre côté, le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des stratégies textuelles. (1985: 77)³⁹.

Nous obtenons le schéma de l'acte de lecture :



Il en résulte un ensemble symétrique de deux instances doubles inscrites dans l'interaction qui symbolisent en quelque sorte les actes de production et de consommation. C'est de ces quatre entités que naît la communication narrative dans le cadre de notre propos: le lien entre les images que se crée le lecteur réel de l'auteur réel (hors fiction) et l'auteur modélisé (in fictio) est complexe. Dans le cas de Marcel Thiry, la partie II de notre analyse étudiera justement certains effets produits par la mise en parallèle de ces deux instances, ce qui explique la flèche double du schéma qui suit :



Le schéma ci-dessus, incomplet, occulte l'élément central. En effet, les quatre instances déjà mentionnées sont jointes en réalité par un texte. La limite imposée à la définition du texte thiryen sera celle dans le texte des trois domaines "déviants" choisis. Le corpus sera considéré d'abord en tant que discours qui tendra à exclure la dynamique traditionnelle du récit proprement

³⁸ Ce terme bien connu aujourd'hui des chercheurs littéraires a été précisé par Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* (1987). Il s'agit par exemple de textes de couverture, d'avant-propos et de diverses formes audio-visuelles touchant à la biographie et à l'apparence physique de l'écrivain.

³⁹ Dans les schémas, le terme « empirique » utilisé ici par Umberto Eco sera simplifié en « réel » mais concernera tout autant l'auteur que le lecteur. De même, les instances « modèles » seront interprétées sous l'angle du changement et de la construction, ce qui explique le choix du terme « modélisé ».

1.5 La composition du corpus

Les œuvres composant le corpus ont pour caractéristiques d'appartenir à la prose de fiction de Marcel Thiry. Les termes mêmes de prose et de fiction étant ambigus dans ce contexte particulier, il s'agit de revenir sur leur définition.

1.5.1 Définition de la prose dans le contexte thiryen

La production de Marcel Thiry est fort variée. Il est d'abord connu comme poète, mais chacun sait combien la poésie allie versification et prose. Le corpus ne comprendra aucun recueil ou élément de poésie versifiée.

C'est ainsi que, dans le cas original du recueil *Marchands*⁴¹ qui allie des textes de prose à des poèmes intercalés, nous avons choisi pour des raisons méthodologiques d'éliminer les poèmes au risque de détruire une synthèse d'ensemble. Chacun des textes choisis sera d'autre part considéré comme une entité. S'il est clair dans l'exemple du recueil cité qu'il existe une entrée de la thématique du marchand avec le poème en trois parties *Marchands sous la Mer* et la nouvelle qui a donné son titre au recueil, et s'il est clair également que la nouvelle intitulée *L'Alibiste* clôt de manière calculée l'ensemble, il est possible à notre avis dans le cadre de cette recherche de séparer des nouvelles au ton varié. Il est bon également de noter que deux de ces nouvelles ont fait l'objet d'une impression à part avant leur insertion dans le recueil⁴² et que cet amalgame conscient de la part de Thiry possède également une cohésion et une cohérence au niveau de chaque unité. Il est à remarquer enfin que la dernière édition des *Œuvres poétiques complètes* de 1997 inclut uniquement les poésies du recueil⁴³.

Les poèmes en vers intitulés proses par l'auteur ne sont pas inclus. Si la thématique des *Trois Proses en vers* parues dans *l'Annuaire de la Société Libre d'Émulation de Liège* en 1934 rejoint celle de textes de fiction, en particulier le roman *Passage à Kiew*, il s'agit de poèmes à forme versifiée qui sont en quelque sorte un écho à *la Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars. Ainsi, *La prose de la Demoiselle de Cherbourg* (1963) ne sera mentionnée

⁴¹ Afin de simplifier la lecture de la recherche, chacun des titres du corpus sera imprimé en italiques, quel que soit le nombre de pages du texte. Celui-ci variera ainsi de 2 pages pour *Le Piquet dans la Grotte* de l'édition compacte de De Rache (1981) à 244 pages pour *Comme si* (édition du Cri, 1993). Le choix des éditions sera discuté en 1.5.3.

⁴² Il s'agit de la première version du *Récit du Grand-Père*, parue dans la *Revue Générale* du 15 novembre 1935, et de *La Couleur* qui a fait l'objet d'un tiré à part dans le numéro du 15 octobre 1936 de cette même revue. Le recueil original a paru au Balancier à Liège le 28 décembre 1936. Les dates sont issues de la bibliographie de Dominique Hallin-Bertin en addenda à sa recherche sur *Le Fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry* (1981).

⁴³ Certains des poèmes inclus dans le recueil *Marchands* étaient d'ailleurs eux-mêmes des rééditions. Voir à ce sujet les commentaires de Christian Delcourt sur les corrections et variantes à la fin du premier tome des *Œuvres poétiques complètes* (1997:364-365).

dans le corps du texte qu'accessoirement. Le renouvellement du thème en 1969 (*Saison cinq et quatre proses*) montre combien la terminologie reflète chez Thiry un refus de l'unicité du genre et une attirance vers les ouvertures sémantiques, dans ce cas par le rappel de la thématique d'une source géographique (proses *du retour de l'Amblève, du Pavé de Paris, dans New-York*) qui se fera à nouveau l'écho du célèbre poème de Cendrars.

Le sujet choisi pour cette recherche exclut donc la poésie sur la base d'un besoin d'unités phrastiques suffisamment marquées. Au niveau d'une recherche littéraire ou d'un essai sur le récit thiryen, il serait difficile de ne pas noter les thèmes parallèles entre prose de fiction et poésie et de ne pas voir dans la poésie un commentaire sur la fiction. L'exemple scientifique des cellules He-La est sans doute le plus connu et le plus commenté par les chercheurs, mais nous l'analyserons plus loin dans un autre contexte⁴⁴. Nous donnerons ici une seule illustration concernant les liens entre le récit fictif contenu dans le dernier bref roman de Marcel Thiry, *Nondum Jam Non* et sa poésie : dans ce texte de 1966, le narrateur est obsédé par le souvenir d'une femme aimée du nom de Fête. En 1975, l'écrivain revient sur ce personnage avec un poème intitulé *Qui était Fête ?* et ancré précisément dans son énonciation. Afin d'introduire l'existence du jeu thiryen sur une création d'inachevé par le biais d'une unique citation de sa poésie, nous pouvons en recopier la première strophe :

(1) Qui était Fête ? était-ce elle ? dis-tu.
Je sais seulement que fête est passée.
Pourquoi veux-tu douter qu'il y ait eu
Fête, Fête ainsi connue et pensée ? ⁴⁵

Cette citation pourrait fort bien être incluse dans notre recherche dans la mesure où le jeu sur le *tu* ainsi que le rôle de la majuscule attribuée à *Fête* aboutissent à une réponse inaccomplie. Qui est « tu » ? S'agit-il d'un proche, ce qui paraît le plus vraisemblable ? Ne s'agirait-il pas plutôt d'une introspection de l'auteur lui-même ? De quel auteur s'agirait-il alors, le vrai Marcel Thiry, le Marcel Thiry modélisé, le narrateur du récit ? Une troisième solution plus lointaine n'est pas totalement impossible, celle d'un lecteur curieux tutoyé de manière rhétorique.

Ces questions seront soulevées dans notre analyse de la prose et l'objet de la thèse est d'y apporter des réponses globales⁴⁶. En conclusion, le choix effectué

⁴⁴ La troisième et dernière note insérée dans *Voie-Lactée* par Marcel Thiry explique l'origine des cellules HeLa : « Un professeur américain, le docteur Gey, établit en 1948 une lignée de cellules cancéreuses. L'expérience partait de tissus utérins prélevés sur une négresse dont les initiales, He La, ont servi à dénommer cette culture aujourd'hui multipliée et vivante dans son liquide rose par les laboratoires du monde entier. Récemment, des lignées ont pu être établies de même en partant de mélanomes ou cancers des cellules noires. ». Voir entre autres dans cette thèse le tableau 2 à la date 1960 et la note 432.

⁴⁵ Les citations directes de l'œuvre de Marcel Thiry seront dorénavant numérotées. Le poème en question fait partie du recueil « Paysage - détails » (*Œuvres poétiques complètes*, op. cité, tome III, p. 221).

⁴⁶ À titre d'exemple, la solution (ici prématurée) à cette question dans le cadre de la thèse serait la suivante : ce qui importe ici n'est pas tant la présence d'une ambiguïté

et limité à la prose est, comme nous l'avons mentionné plus haut, d'ordre méthodologique. Il va de soi que l'idée d'inachèvement se retrouve dans la poésie, mais que la forme même du poème, ses circonvolutions syntaxiques et métriques en transformeraient les vues.

1.5.2 Définition de la fiction dans le contexte thiryen

Il ne s'agira bien sûr ici nullement de définir la fiction. Ce débat restera ouvert et ne posera pas de problèmes évidents pour la majeure partie du corpus. Pour ce qui est de manière pratique la fiction thiryenne, il s'agira en effet essentiellement de textes obéissant aux lois traditionnelles du récit imaginaire. Les romans, tout comme les nouvelles dites du *Grand Possible* par exemple, appartiennent ainsi à une littérature traditionnelle dans la forme et dans le mode chronologique de narration.

D'autre part, il est bien clair que la production écrite extérieure aux récits choisis, et en particulier les nombreux articles politiques de Marcel Thiry, n'appartient nullement au corpus proposé⁴⁷. La plupart des écrits de et sur Marcel Thiry parus dans les *Bulletins de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises* ont également été consultés et la liste des articles lus est également en appendice. Là encore, il s'agit de textes correspondant à des discours dont le ton est clairement éloigné de celui de l'écrivain de fiction. Outre ces deux ensembles, il sera également fait appel à des productions annexes de Marcel Thiry⁴⁸, mais le fond restera limité à des textes précis dont la liste sera donnée ci-après.

Certains textes s'éloignant parfois de la fiction traditionnelle complètent le corpus. Ils sont de trois ordres : d'une part des jeux littéraires, puis des textes ouvertement autobiographiques⁴⁹ et enfin des textes proches de la poésie.

Certains textes franchement ludiques semblent avoir été écrits par pur dilettantisme. Il s'agit surtout d'une série de textes centrés sur l'image du chat, et que Marcel Thiry a baptisés de textes « cataires ».

Des textes plus nombreux ont clairement pour origine un événement personnel. Qu'il s'agisse de la perte de lunettes (*L'homme sans lunettes*) ou d'impressions depuis l'intérieur d'un avion (*La nuée*), Marcel Thiry se met clairement en scène. Il peut s'agir également de souvenirs liés le plus souvent à la première guerre mondiale. Enfin, des vues plus larges sur sa propre

que celle d'un inaboutissement conscient (un jeu) ou inconscient (un échappatoire par l'écriture).

⁴⁷ Un certain nombre de ces articles seront mentionnés dans la partie biographique. Il seront d'autre part utilisés dans l'argumentation. En particulier, les articles autobiographiques de 1976 parus dans *Forces Wallonnes* forment un témoignage parfaitement lucide de l'homme Marcel Thiry et de son auto-évaluation du rôle qu'il a tenu dans sa vie. Ils seront analysés dans la partie de conclusion. Les titres d'articles lus pour cette recherche sont en appendice.

⁴⁸ Il s'agira par exemple de son activité de caricaturiste amateur.

⁴⁹ Dans ces textes, il arrive que Marcel Thiry se mette parfois lui-même en scène avec insistance pour se démarquer par rapport au narrateur de fiction, soit directement (*Chelpaki*) soit par exemple comme le frère d'Oscar Thiry (*Nicodème, Falaises*).

condition humaine ont conduit l'écrivain à des textes sans intrigue qui sont en réalité de purs essais (*Falaises, Le Pied*). Dans la mesure où ces textes sont clairement littéraires, qu'ils appuient l'idée de la thèse et qu'ils sont inclus dans l'anthologie intitulée *Romans, Nouvelles, Contes, Récits* parue chez De Rache en 1981, nous les avons conservés dans le corpus.

La distinction entre prose et poésie n'étant pas toujours parfaitement évidente, un texte comme *Le Piquet dans la Grotte* a été intégré à la fois aux *Œuvres poétiques complètes* introduites par Charles Bertin en 1997 et à l'anthologie d'œuvres en prose éditée par des amis de l'écrivain, André et Mienne De Rache⁵⁰, et mentionnée ci-dessus. De même les métaphores d'un texte autobiographique comme *Falaises* assimileraient facilement ce dernier à de la poésie. Là encore, le fait que ces textes marginaux soient compris dans l'anthologie De Rache a joué en faveur de leur inclusion dans le corpus. De plus, ils seront d'une grande importance dans l'argumentation menant à l'interprétation des lignes d'inaboutissement inscrites derrière l'acte de lecture du récit thiryen.

1.5.3 Choix des éditions

Au cours des vingt dernières années, la majeure partie de l'œuvre de Marcel Thiry a été rééditée. Les deux anthologies portant sur la poésie (Seghers, 1977) et la fiction (De Rache, 1981) ont permis de rassembler la majorité de l'œuvre de l'auteur. En ce qui concerne l'édition De Rache, elle réussit à lier des textes fort divers selon un ordre chronologique allant de *Marchands* (paru en 1936) à des textes posthumes voire inédits⁵¹. D'autres rééditions ont suivi dans les années 80, en particulier *Échec au temps* dans la collection passé-présent chez Jacques Antoine (1986) et les célèbres *Nouvelles du grand Possible* l'année suivante dans la collection Espace-Nord chez Labor. En 1990, le numéro 7 de la revue *Textyles* comprenait deux nouvelles inédites de 1923. La même année, l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises (ARLLF) publiait une réédition du roman *Passage à Kiew* datant de 1927. Enfin, en 1993, *Comme si*, le plus long roman de Marcel Thiry, était réédité dans la collection « Les évadés de l'oubli » au Cri, suivi de deux textes importants qui avaient été inclus dans l'anthologie De Rache, *Voie-Lactée* et *Nondum Jam Non*. A l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur, les œuvres poétiques complètes sont reparues en trois tomes en 1997 (ARLLF).

Les nombreuses références au texte posent ainsi le problème traditionnel de savoir s'il faut choisir comme base un ensemble d'originaux rares et difficiles à consulter ou de conserver des rééditions plus récentes et plus compactes. Pour diverses raisons, surtout pratiques, le choix s'est posé sur les récentes

⁵⁰ Pour les relations d'amitié, la source est aussi un entretien avec Lise Thiry. Voir à ce sujet également les nombreuses mentions des époux De Rache dans son autobiographie intitulée *Marcopalette*.

⁵¹ Voir commentaires sur l'origine des derniers textes courts en page [394] de l'anthologie.

rééditions⁵². Les parutions originales se trouvent le plus souvent dans des revues et bulletins littéraires : la *Revue Générale* (RG), *Audace* (A), *Marginales* (M), *France-Illustration littéraire et théâtrale* (FILT), *La Revue de Paris* (RP) et le *Bulletin de l'Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique* (BARLLF)⁵³.

Les autres textes qui ont paru pendant la vie de leur auteur l'ont été soit directement sous leur seul titre, soit dans un recueil de nouvelles. C'est ainsi que le roman *Échec au Temps* a été d'abord édité à Paris aux Éditions Nouvelle France⁵⁴ ; les autres longs récits indépendants ont été édités en Belgique : *Juste à Bruxelles*, à la Renaissance du Livre, *Comme si* aux Éditions le Monde du Livre (Anvers, Bruxelles), *Voie-Lactée* et *Nondum Jam Non* chez De Rache ; le recueil *Marchands* et la première des trois éditions des *Nouvelles du Grand Possible* sont parus à Liège au Balancier pour le premier et aux Lettres Belges pour le second qui comprenait une seule nouvelle inédite, *La Pièce dans la Pièce*.

Enfin, l'anthologie De Rache comprend six textes posthumes auxquels s'ajoutent les nouvelles parues dans *Textyles* en 1990 sur des manuscrits de 1923. Ce gros ouvrage réussit à concentrer en 508 pages la majorité de l'œuvre en prose de Thiry⁵⁵. Pour des raisons pratiques de consultation des sources, nous avons choisi la version 1993 de l'édition du Cri pour les deux textes *Voie-Lactée* et *Nondum Jam Non*.⁵⁶

Des textes plus rares complètent le corpus. Il s'agit d'abord de deux brèves nouvelles : *Nativité*, un texte de cinq pages paru dans *La Renaissance d'Occident* en 1921 et *Palmyre ou la soumission*, inclus à l'origine dans le recueil *Simul et autres cas* (Éditions du Large, Bruxelles, 1963). Deux œuvres posthumes ont été ajoutées : *Ces années-là* (texte daté d'octobre 1923 par son auteur, comportant des blancs et paru dans la revue *Marginales* en décembre 1980⁵⁷) et *Mains d'œuvre* (*Revue Générale*, 1982).

Parmi ces raretés, le roman *Le Goût du malheur*, paru en 1922 à *La Renaissance d'Occident* et que Marcel Thiry a renié, est essentiel dans la mesure

⁵² La presque totalité des textes du corpus font partie des ouvrages envoyés gracieusement par la Promotion des lettres belges à l'Institut des Langues Romanes et Classiques de Jyväskylä.

⁵³ Les sigles ainsi définis seront inclus dans le tableau chronologique qui suit. Une étude particulière de possibles variantes aurait garanti la similitude des textes originaux et des rééditions. Nous nous limitons malgré tout ici à une étude des ouvrages les plus récents, dans la mesure où les risques d'erreur ne toucheraient guère que quelques exemples d'un corpus relativement important.

⁵⁴ Pour les dates de première parution, se référer au tableau 1 ci-dessous.

⁵⁵ Il y manque surtout les *Nouvelles du grand Possible* et *Échec au Temps* qui venaient d'être réédités.

⁵⁶ Parmi les nombreuses bibliographies des œuvres de Marcel Thiry, nous avons suivi pour cette évocation des originaux la chronologie établie par Dominique Hallin-Bertin en postface à *Passage à Kiew* (ARLLF, 1993).

⁵⁷ Trois lettres de l'auteur à ses parents et à Rosa signées Marcel depuis le front russe sont proposées à la suite de cette nouvelle incomplète et n'ont pas été incorporées dans le corpus. Elles sont datées d'octobre, novembre et décembre respectivement depuis « l'arrière », « Kieff » et « Kiew » et ont sans doute été écrites en 1916 si l'on se réfère à une notice d'introduction. Cet ensemble de textes brefs a été intitulé dans la revue *Marcel Thiry. Quatre textes inédits*.

où le lecteur découvre derrière un jeune écrivain certes maladroit les premières traces d'une auto-ironie qui sera reprise si souvent des décennies plus tard et qui s'inscrit dans notre propos.

1.5.4 Le corpus

Le tableau qui suit comprend l'ensemble des 40 textes de fiction analysés dans le cadre de la recherche. Les mentions donnent tour à tour :

- le numéro dans l'ordre chronologique ;
- la date et l'origine de la première parution. Les sigles correspondent aux titres des revues (voir ci-dessus) ou à l'éditeur. En ordre alphabétique, il s'agit de A = Audace, B = Le Balancier, BARLLF = Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, DR = Éditions De Rache, EL = Éditions du Large, FILT = France-Illustration littéraire et théâtrale, LB = Lettres Belges, M = Marginales, ML = le Monde du Livre, NF = Nouvelle France, RL = Renaissance du Livre, RO = Renaissance d'Occident, RP = Revue de Paris, RV = Revue Générale.
- le titre en italiques, l'ouvrage de référence choisi et la numérotation des pages. Les ouvrages sont dans l'ordre alphabétique des sigles choisis : (CS) *Comme si, Voie-Lactée, Nondum Jam Non* (Le Cri Éditions, 1993) ; (ET) *Échec au temps* (Antoine, 1986) ; (M) *Marginales* (revue bimestrielle) (Bruxelles), (NGP) *Nouvelles du grand possible* (Labor, 1987) ; (PK) *Passage à Kiew* (ARLLF, 1990) ; (RNCR) *Romans Nouvelles Contes Récits* (De Rache, 1981) ; (RO) *Renaissance d'Occident* (avec le numéro du magazine le cas échéant) (Bruxelles), S pour *Simul et autres cas*, (T) *Textyles N° 7* (Revue des lettres belges de langue française, 1990).
- Enfin, quand une nouvelle a fait partie d'un recueil, nous mentionnerons M pour *Marchands*, et GP pour les *Nouvelles du Grand Possible* selon la version 1, 2 ou 3⁵⁸.

TABLEAU numéro 1 : corpus dans l'ordre chronologique de parution

Original	titre	référence	recueil
(1) 1921, RO :	<i>Nativité</i>	(RO de mai, N° 5, 485-490)	
(2) 1922, RO :	<i>Le Goût du malheur</i> (RO)		
(3) 1927, RG :	<i>Passage à Kiew</i>	(PK, 25-143)	
(4) 1935, RG :	<i>Récit du grand-père</i>	(RNCR, 49-62)	M, GP2
(5) 1936, RG :	<i>La couleur</i>	(RNCR, 33-46)	M
(6) 1936, B :	<i>Marchands</i>	(RNCR, 19-29)	M

⁵⁸ Les trois versions de ce recueil varient. L'original de 1960 ne comprend que quatre nouvelles ; la version « grand public » des éditions Marabout de 1967 en comprend sept, mais insère étrangement un texte central du recueil *Marchands*, le *Récit du Grand-Père*. Quant à la dernière version de 1987, longue également de sept nouvelles et adoptée ici, elle complète mieux notre corpus avec l'insertion de *Je viendrai comme un voleur* en lieu et place du texte incriminé ci-dessus.

(7) 1936, B : <i>Simple alerte</i>	(RNCR, 65-80)	M
(8) 1936, B : <i>Une insomnie</i>	(RNCR, 83-89)	M
(9) 1936, B : <i>L'alibiste</i>	(RNCR, 93-97)	M
(10) 1945, NF : <i>Échec au temps</i>	(ET, 19-223)	
(11) 1947, FILT : <i>Je viendrai comme un voleur</i>	(NGP, 165-193)	GP1,3
(12) 1949, FILT : <i>Le concerto pour Anne Queur</i>	(NGP, 197-274)	GP1,2,3
(13) 1953, RL : <i>Juste ou la quête d'Hélène</i>	(RNCR, 101-188)	
(14) 1957, A : <i>Simul</i>	(RNCR, 191-252)	
(15) 1958, A : <i>L'homme sans lunettes</i>	(RNCR, 451-459)	
(16) 1959, ML : <i>Comme si</i> (CS)	(CS, 19-266)	
(17) 1959, A : <i>Le piquet dans la grotte</i>	(RNCR, 449-450)	
(18) 1960, A : <i>Distances</i>	(NGP, 17-74)	GP1,2,3
(19) 1960, LB : <i>La pièce dans la pièce</i>	(NGP, 275-295)	GP1,3
(20) 1961, A : <i>De deux choses l'une</i>	(NGP, 77-106)	GP2,3
(21) 1961, DR : <i>Voie-Lactée</i>	(CS, 269-359)	
(22) 1963, RG : <i>Besdur</i>	(NGP, 131-161)	GP2,3
(23) 1963, EL : <i>Palmyre ou la soumission</i>	(S, 193-200)	
(24) 1963, A : <i>Mort dans son lit</i>	(NGP, 109-127)	GP2,3
(25) 1963, M : <i>Falaises</i>	(RNCR, 483-499)	
(26) 1966, DR : <i>Nondum jam non</i>	(CS, 365-460)	
(27) 1970, RP : <i>La nuée</i> ⁵⁹	(RNCR, 445-448)	
(28) 1975, BARLLF : <i>Fin d'une ère chat</i>	(RNCR, 397-408)	
(29) 1976, RG : <i>Nicodème</i>	(RNCR, 469-481)	
(30) 1980, M : <i>Ces années-là</i>	(M de décembre, N° 197, 1-4)	
(31) 1981, <i>Chelpaki</i> ⁶⁰	(RNCR, 461-467)	
(32) 1981, <i>Carabas et la Tourtour</i>	(RNCR, 409-414)	
(33) 1981, <i>Le chat et l'autre fièvre</i>	(RNCR, 415-419)	
(34) 1981, <i>Le contrat Chat</i>	(RNCR, 421-426)	
(35) 1981, <i>L'extrait de Chat</i>	(RNCR, 427-435)	
(36) 1981, <i>Belle de nuque</i>	(RNCR, 439-444)	

⁵⁹ Variante du titre original : *Topographie de la nuée*.

⁶⁰ Ce récit en réalité posthume est par erreur daté de 1973 dans l'édition De Rache (1981:460). Voir à ce sujet la note en bas de page 130 de la revue *Textyles* de novembre 1990. Les titres suivants ont paru directement quelques années après la mort de l'écrivain dans *Romans Nouvelles Contes Récits* chez De Rache ou dans divers magazines belges (*Textyles*, *Marginales* et *Revue générale*).

(37) 1981, <i>Le pied</i>	(RNCR, 499-508)
(38) 1982, RG <i>Mains d'œuvre</i>	(RG de mars N° 3, 67-72)
(39) 1990, <i>Déserteurs</i>	(T, 135-138)
(40) 1990, <i>Avec Semenov</i>	(T, 139-150)

Une brève évaluation des textes énumérés ci-dessus montre combien ce corpus est polymorphe. Certains sont extrêmement brefs et la liberté de leur structure en font plutôt des essais autobiographiques (au moins dans le cas des textes numérotés dans le tableau 15, 17, 25, 27, 36, 37 et 39). D'autres font partie au contraire d'une fiction narrative plus traditionnelle (le roman *Échec au Temps*, des nouvelles comme *Distances* ou *Le Concerto pour Anne Queur*) derrière l'originalité de leur intrigue. Enfin, de nombreux textes plus élaborés pèchent parfois par une impression de redite du fait de la répétition parfois forcée des événements de 1916-1917⁶¹ qui ont clairement traumatisé Marcel Thiry (*Passage à Kiev, Comme si, Voie-Lactée*). Le sujet étant basé sur l'ensemble de cette œuvre, il ne sera pas question ici dans le corps du texte d'en évaluer une valeur littéraire toujours subjective⁶².

1.6 Les aleas de la méthode suivie

Si la thèse qui suit s'inscrit clairement dans l'analyse de discours littéraire appliquée à la prose de Marcel Thiry, deux contraintes extérieures à cette tradition de la recherche la régissent : d'une part une clause déontologique liée à la connaissance interne de la Belgique et d'autre part une orientation épistémologique portant sur la logique d'ensemble de ce travail.

1.6.1 Un choix déontologique

Le point de vue adopté ici est celui d'un observateur étranger et en partie incompetent d'une certaine réalité belge. Dans le cas de Marcel Thiry, il y a en effet deux prises de conscience annexes : d'une part, il s'agit d'un auteur que de nombreux Belges d'aujourd'hui ont connu et, d'autre part, l'action politique de l'écrivain est restée vivace et garde son importance dans l'histoire des mouvements wallons.

⁶¹ La partie II basée sur la biographie de l'écrivain reprendra ce thème.

⁶² Comme il est question ici de l'œuvre de Marcel Thiry, toutes les remarques concernant les valeurs relatives de chacune des unités du corpus sera secondaire. Une liste de préférences personnelles rejoindrait sans doute celle de nombreux spécialistes de l'écrivain. La motivation qui est à l'origine de la présente thèse est en premier lieu l'effet produit par la lecture de textes comme *Voie-Lactée*, *Distances*, *Le Concerto pour Anne Queur*, *Simul*, *Juste*, *Le Récit du Grand-père*, *La Pièce dans la pièce* ; et en second lieu l'importance accrue de *Nondum Jam Non*, *Comme si*, *Falaises* et de textes brefs qui laissent filtrer un implicite tragique comme *Déserteurs* ou *Palmyre*.

Dans ce qui suit, il sera question essentiellement de littérature. Sans pour autant dévoiler à ce stade certaines des conclusions de la partie VI, les insertions en territoire politique seront en général inférées d'une lecture orientée selon un concept particulier, celui de l'inaboutissement dans le champ littéraire limité au corpus présenté plus haut. Il y aura donc dans la démonstration qui suit une prise de recul par rapport au contexte belge et aux passions qu'il suscite. Quand ce sera nécessaire, et en particulier dans la partie consacrée à la biographie, de tels événements seront uniquement mentionnés à partir d'œuvres d'historiens belges.

1.6.2 Une démarche épistémologique circulaire

La seconde réserve est fondamentale pour le type de travail qui suit. Si une première lecture des œuvres du corpus conduit à l'idée d'un concept récurrent chez l'auteur, la relecture ne sera guère plus qu'une vérification de cette intuition première. L'idée d'inaboutissement existera alors avant la démonstration. Quelle méthode suivre dans ce cas particulier ? Faut-il feindre une découverte et l'amener suivant une heuristique conduisant à une conclusion qui en réalité était l'introduction ?⁶³

Pour bien comprendre l'orientation de ce qui suit, il faut inclure le point de départ de l'idée de cette thèse. L'intervention « Marcel Thiry et la communication par l'inachevé⁶⁴ » contient en germe le noyau de la présente recherche. Il s'agissait de montrer, comme le titre l'indiquait clairement, que le contenu du texte de l'écrivain (voire d'un écrivain) pouvait comporter comme ligne de lecture la réitération par des techniques diverses d'un implicite particulier, implicite inclus dans notre concept d'inaboutissement. La thèse serait en quelque sorte l'explicitation de cette brève exposition du thème.

La réalité est un peu autre. Si l'idée d'inaboutissement précède la lecture, elle reste à démontrer. À ce stade de l'introduction, la définition même du terme reste floue. Il s'agit de préciser celle-ci au cours de l'analyse en remarquant bien que le terme reste polymorphe : il existe *des* inaboutissements inscrits chacun dans son domaine et comportant son code particulier, sa sémiotique. Le travail à accomplir consiste à singulariser chaque

⁶³ Ce cas de conscience n'est pas nouveau. Dans la traduction française de la célèbre *Morphologie du conte* de Vladimir Propp, ce dernier doit valider en quelque sorte son travail après en avoir présenté les quatre thèses fondamentales :

« Nous aborderons maintenant la démonstration et le développement de ces thèses. Nous devons rappeler ici que l'étude du conte doit être menée (et fut, dans notre travail, effectivement menée) suivant une méthode rigoureusement déductive, c'est-à-dire en allant du corpus aux conclusions. Mais l'*exposé* peut emprunter la route inverse, car il est plus facile d'en suivre le développement si le lecteur connaît d'avance les fondements généraux de ce travail. » (1970:33).

⁶⁴ L'article publié dans les Actes du XIII^e congrès des Romanistes scandinaves qui s'est tenu en août 1996 à Jyväskylä (Malherbe, 1998) n'est en somme que la brève présentation d'une intuition née de la lecture des principaux textes de Marcel Thiry. La thèse ici rédigée a pour rôle d'explicitier certains raccourcis qui pouvaient paraître aléatoires au cours de l'intervention, en particulier le fait de mêler le lexique, l'énonciation, la grammaire et la thématique à un concept mal défini.

inaboutissement avant de s'efforcer de créer une synthèse de conclusion dominant à la fois les quatre domaines de déviations et l'œuvre thiryenne telle que le corpus et un paratexte important la dessinent.

2 LA BIOGRAPHIE DE MARCEL THIRY

2.1 Une dualité complexe : l'homme et l'écrivain

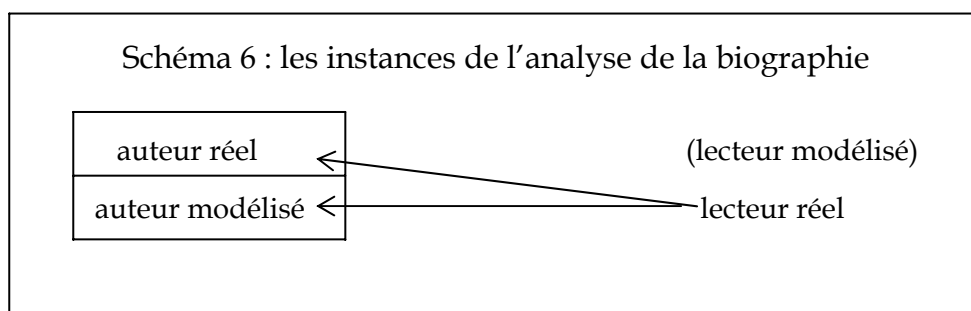
Il était question dans l'introduction d'un schéma particulier intitulé « Le filtre thiryen de la lecture des inaboutissements » (voir page 32). Pour mieux assimiler l'orientation de ce travail, il faut en effet posséder une connaissance interne de l'auteur, connaissance qui servira en quelque sorte de filtre de lecture. Si elle est textuelle, la notion d'inaboutissement comprend à la fois le refus de la conclusion explicite dans le dit de l'écrivain mais également l'expression d'un jeu qui consiste à brouiller les pistes. Les deux domaines constituant ainsi des reculs devant la finalité et l'unicité seront repris dans l'analyse basée sur le texte. Comme nous allons maintenant le voir, ils sont aussi essentiels quand il s'agit d'entreprendre un compte rendu de la vie de Marcel Thiry. C'est dans ce sens que l'analyse biographique qui suit est partie prenante de l'ensemble de notre recherche.

Qui était en effet Marcel Thiry ? Voilà une question à laquelle l'intéressé lui-même aurait sans doute été bien embarrassé de répondre. Même s'il n'a jamais manqué de fournir en abondance des renseignements précis sur certaines périodes privilégiées de sa vie (sa jeunesse en particulier), diverses circonstances l'ont souvent conduit à éviter toute autobiographie. Il semble bien que sa pudeur et sa modestie naturelles auraient souffert d'une quête portant sur sa personne⁶⁵. Dans le cadre de notre présente analyse, nous tenterons de nous limiter à mettre en évidence les éléments opposant l'homme (public ou privé) et l'écrivain d'œuvres de fiction en prose. Le propos qui suit présentera deux facettes de Marcel Thiry :

⁶⁵ On retrouve sans cesse ce recul, expériences de jeunesse sur le front russe exceptées. Selon sa fille Lise, « invité aux Midis de la poésie de Charleroi, il se récuse pour le sujet *Marcel Thiry par lui-même*, et parle d'Apollinaire. » (1986: bio-bibliographie suivant le texte *Échec au temps*, année 1960, page non numérotée). Seuls quelques textes de notre corpus contiennent une franche autobiographie (*Falaises* par exemple), mais ils couvrent généralement une période bien déterminée du début de la vie de l'écrivain.

- 1) le personnage de la vie « réelle », les diverses fonctions qu'il a exercées et qui se reflètent en partie dans son œuvre de fiction ;
- 2) le créateur de fiction qui se dessine derrière l'acte de lecture des textes du corpus.

La lecture des renseignements biographiques modifiera l'image de l'auteur aux yeux du lecteur réel. La compréhension de l'auteur modélisé, cette instance créée à travers le texte du corpus de fiction, sera sans cesse remise en cause par un ensemble grandissant de documents annexes : textes éditoriaux, bio-bibliographies, analyses diverses, documents photographiques ou éventuellement auditifs⁶⁶. Une vue plus exhaustive de l'auteur "réel" hors fiction donnera également à l'analyste une certaine stabilité d'ensemble du fait de recouplements dans les informations reçues. Il y aura dans l'esprit du lecteur un lien évident entre les deux auteurs réel et modélisé symbolisé ci-dessous dans le schéma par un cadre unique :



Nous verrons que la personnalité de Marcel Thiry n'est pas uniquement celle d'un homme faisant face dans la vie quotidienne à une destinée difficile, marquée par de nombreux événements pénibles qui l'ont touché de près, mais aussi, et ceci est essentiel dans notre optique, celle d'un humoriste et d'un amateur (au sens d'un être intéressé et curieux de tout) qui aimait le jeu sous de nombreuses formes⁶⁷.

⁶⁶ Aucun document issu de médias audiovisuels sur Marcel Thiry n'a été utilisé pour cette recherche.

⁶⁷ Voir à ce propos la touchante conclusion de Lise Thiry, la fille de l'écrivain, dans son livre de mémoires intitulé *Marcopolette* et intitulée « Tendre rejet » : « Que faire de son père mort ? L'assimiler, le soumettre à cette espèce de cannibalisme qui s'approprie l'être disparu [...] ? A [l'] idéalisation intériorisante dont parle Jacques Derrida, ne faut-il préférer "le respect de l'autre comme autre", pratiquer "une sorte de tendre rejet", un mouvement de renoncement qui le laisse seul, là-bas dans sa mort, loin de nous ? » (1999:538).

La tâche du chercheur sera ici de redécouvrir l'auteur d'un discours sans pour autant tenter de se l'approprier. La clause déontologique évoquée en fin d'introduction s'applique d'un côté à la description d'un être connu essentiellement à travers diverses écritures (celle de Marcel Thiry mais aussi celles d'un paratexte externe à l'écrivain), et d'un autre à l'évocation des passions qu'il a pu déclencher par ses prises de position. L'image de l'auteur modélisé qui se dessine derrière l'acte de lecture du corpus est complétée par divers commentaires sur l'auteur réel. D'une manière générale, l'homme Marcel Thiry a conservé au cours de cette recherche l'image positive d'un être discret, curieux et attentionné qui ne correspond pas toujours à l'image donnée par les divers rôles

2.2 L'homme derrière l'auteur « réel »

Comme c'est souvent le cas en littérature, l'auteur laisse à son alter ego écrivain des indices sur sa vie quotidienne et les exhibe consciemment ou non à son lecteur. Les références biographiques chez Marcel Thiry seront ainsi importantes par leur possible impact sur un texte, par exemple les œuvres au décor russe ou ukrainien, les œuvres centrées sur la figure du commerçant en charbon et bois, ou bien les œuvres où les personnages évoluent dans des décors urbains familiers. Elles le seront aussi quand elles dévoileront l'absence étonnante de certains pans entiers de la vie de Marcel Thiry dans sa fiction.

Une introduction à la personnalité de Marcel Thiry, telle que nous l'imaginons à travers les diverses biographies et les repères fournis en appendice de certaines publications, permet de mettre en évidence deux constantes : d'une part, la multiplicité de ses activités, d'autre part la marque d'une certaine imperméabilité entre celles-ci⁶⁸. Une constante prévaudra d'ailleurs sur les autres, celle d'un besoin d'agir : Marcel Thiry sera sans cesse sur le qui-vive, qu'il s'agisse par exemple dans la vie quotidienne de participer scrupuleusement aux activités de la Bourse des bois ou dans la vie littéraire d'esquisser des brouillons d'œuvre. C'est ce qui explique sans doute également l'idée de s'engager sur le front de l'est en 1916 et ses nombreuses remarques sur sa recherche poétique du fantastique dans la vie de tous les jours⁶⁹.

Les fonctions que Marcel Thiry a acceptées dans la vie lui ont fourni l'occasion de s'adapter à des rôles qui lui sont échus selon les circonstances du moment, ou qu'il a volontairement endossés, comme si la personne Marcel Thiry acceptait des défis et se dédoublait selon les circonstances. Les images du militaire, du négociant, du poète et de l'écrivain de fiction, du combattant francophone, du résistant, du Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, du sénateur wallon et de l'homme privé aboutiront plus souvent à une multiplicité de rôles et de tons qu'à une complémentarité dans l'analyse de sa personnalité.

2.2.1 Les sources choisies pour la biographie

Les longs témoignages écrits touchant l'existence de Marcel Thiry sont essentiellement le fait de proches, en particulier sa fille Lise et son héritier spirituel

qu'il a joués dans la vie publique. Ce point de vue subjectif sera repris de temps en temps et ré-exprimé en particulier en conclusion, même s'il est clair que la présente biographie s'efforcera d'exclure ce regard directement complice sur Marcel Thiry.

⁶⁸ Comme nous le verrons, même s'il est clair que l'Académicien et le commerçant vivent dans des contextes très différents, le premier n'aura pas sa place dans le corpus étudié.

⁶⁹ Cette activité quotidienne ressort dans *Marcoplette* : « Le soir, papa nous rejoint après la Bourse des bois à Bruxelles. » (Lise Thiry, 1999:169). Le fonds Marcel Thiry de Liège possède de nombreux exemples d'esquisses d'œuvres. Quant à la fascination du fantastique, on la retrouve par exemple dans les communications adressées à l'Académie à Roger Caillois. Dans l'introduction à *Comme si*, Gaston Compère parle également de ses affinités avec Marcel Thiry sur le fantastique (1993:12).

Charles Bertin dont les récentes biographies⁷⁰ apportent de nombreux éléments annexes portant sur la vie privée et la vie professionnelle de l'écrivain. A cette liste, il faudrait ajouter des points de vue très divers allant de collègues du Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale⁷¹ à des militants du mouvement wallon⁷², Marcel Thiry étant devenu à la fois une sommité intellectuelle et politique de premier plan dans les vingt dernières années de sa vie. Enfin, parmi les nombreux articles écrits sur lui, un grand nombre de témoignages venus de chercheurs ou de collègues ajoutent leur part de connotations et permettent de compléter un portrait de l'écrivain⁷³.

Si Marcel Thiry désapprouvait certainement tout ce qui touchait à l'autobiographie et agissait avec précaution pour éviter de blesser ses proches, l'image qu'il laisse derrière ses écrits reste malgré tout quelque peu paradoxale, du fait de l'opposition entre le flou de l'allusion poétique et une véhémence certaine en politique⁷⁴. Ce paradoxe surprend à la lecture de documents complémentaires portant sur l'influence exercée par l'« ardent wallingant »⁷⁵. Si le point de vue politique, comme nous le verrons, est étrangement inexistant dans les œuvres de fiction de l'écrivain, il n'en est pas moins un pan entier à ne pas négliger de la personnalité d'un homme ancré dans la petite bourgeoisie mais attiré par la révolte, comme nous l'avons vu en introduction⁷⁶. La véhémence et

⁷⁰ Le livre de souvenirs non daté et intitulé *Marcopolette* est sorti en librairie au printemps 1999 deux ans environ après la biographie de Charles Bertin.

⁷¹ Dans le Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises (BARLLF), nous trouvons ainsi, en dehors des personnes déjà mentionnées ci-dessus les témoignages de Charles Bernard (qui a accueilli le nouvel académicien en 1946), Robert Vivier, Robert Goffin, Roger Caillois, Joseph Hanse, Maurice Piron et en particulier Georges Sion et Georges Thinès qui abondent dans le sens initial de notre thèse (se référer à l'appendice).

⁷² Entre autres un entretien avec François Perin en avril 1999. Cet ancien ministre a très clairement résumé le parcours politique de Marcel Thiry dans sa préface aux extraits rassemblés sous le titre *Lettres aux jeunes Wallons - Marcel Thiry* et qui a été édité en 1990 par l'Institut Jules Destrées. L'*Encyclopédie du mouvement wallon* qui vient de paraître chez le même éditeur possède de nombreuses références à l'engagement de Marcel Thiry et, dans le tome 3, une entrée à son nom signée Minna Ajzenberg-Karny et Lily Rochette-Russe (mars 2001, voir bibliographie).

⁷³ Cet ensemble très vaste comprend bien sûr des témoignages au ton plutôt officiel quand il s'agira de mentionner en public le poète, le Secrétaire de l'Académie, le sénateur wallon ou le défenseur de la francophonie. A l'opposé, il y a des textes qui refusent l'analyse littéraire ou politique au profit d'une déclaration d'amitié (Gaston Compère par exemple dans son introduction à la réédition de *Comme si*). Entre ces extrêmes se situent des textes d'amis dont la complicité transparaît dans un implicite particulier (Robert Vivier, Roger Caillois par exemple).

⁷⁴ Les titres des articles politiques sont souvent révélateurs de ce fait : « Hitler n'est pas "jeune" » (1940), « Neutralité, Mère de la pagaille » (1948), voire « Le Choix. Une Belgique flamande ou l'union des forces wallonnes » (1962) ou « Une misérable petite affaire » (1962, sur les Fourons) montrent combien le Marcel Thiry poète était éloigné de son double politique dans le style.

⁷⁵ comme Pierre de Somer surnomme le père de Lise Thiry dans *Marcopolette* (1999:325).

⁷⁶ Voir l'avant-propos de son essai *Le poème et la langue* (1967). Il n'y a là bien sûr rien d'extraordinaire en soi et en Belgique en particulier quand on connaît l'importance d'une culture tendant à déstabiliser l'expression de la perception (c'est le cas par exemple des

l'ironie mordante présentes dans certains discours détonnent dans un être généralement accepté et décrit comme un personnage discret voire timide, enclin à la gentillesse et à l'humour, et soumis aux règles de la pudeur et de la courtoisie⁷⁷.

2.2.2 La pertinence de la dimension biographique pour la recherche

Un certain nombre de faits biographiques précis peuvent servir de références à une lecture particulière du corpus. La connaissance de quelques espaces privilégiés permet en effet une meilleure appréhension de l'œuvre : pourrait-on par exemple envisager une lecture de *Passage à Kiew* ou de *Voie-Lactée* sans mentionner la jeunesse aventureuse du soldat Thiry ? L'auteur négociant en bois et charbon d'un ouvrage intitulé *Marchands* n'est-il pas nécessairement lié à cette activité ? L'importance apportée à des vêtements comme un loden (*Nondum Jam Non*) ou à des couleurs (le bleu de *Distances*, le blanc de *Simple alerte*) n'est-elle pas directement liée à l'auteur réel et non plus seulement à l'auteur modélisé ou au narrateur ? Et que dire de la dimension autobiographique du seul long roman de l'auteur intitulé *Comme si* ?⁷⁸

Franz Hellens dans son « Portrait de Marcel Thiry »⁷⁹ discernait ainsi la part entre la réalité et la fiction chez le poète (1963: 8) :

Ses textes ne sont jamais autobiographiques dans leur développement ; ils le sont toujours dans certains de leurs éléments de base, dans certaines de leurs articulations ; ils le sont sans doute dans ce qu'ils ont d'essentiel.

peintres Ensor, Rops, Magritte et d'humoristes trop méconnus du temps de Marcel Thiry comme Marcel Mariën ou les frères Piquera).

⁷⁷ Certains détails dans les lettres et les discours de Marcel Thiry dévoilent au delà de la forme rhétorique des vérités sur l'homme. C'est le cas du jeu sur le tutoiement et les formes d'adresse dans les discours de bienvenue publics car il est révélateur chez Thiry d'une thématique consciente du refus. Une lecture suivie des textes contenus dans les Bulletins de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises contient ainsi de nombreuses démarquations de l'écrivain par rapport au contact dans la communication. C'est ainsi qu'il interpelle l'écrivain Robert Vivier : « Je vous appellerai donc Monsieur, mais je ne vous tutoierai pas ; nous ne le faisons plus depuis que nous sommes amis. » (Réception de Robert Vivier en mars 1951, p. 22). De même en ce qui concerne la réception de Robert Goffin en 1954 : « Mais une deuxième difficulté m'attend, plus durable : ce sera, pendant tout ce discours, de résister au tutoiement. Vous développez avec puissance certaine vertu de rondeur et de communication directe qui rallierait à l'interpellation familière le protocole académique et jusqu'à celui des cours souveraines. (BARLLF, 1954:169). La thématique du refus (alliée ici à une certaine touche d'ironie sur les discours rhétoriques classiques) fera l'objet d'une analyse particulière en 5.3.

⁷⁸ Marcel Thiry tout comme sa fille (entretien de fin mars 1999) et Charles Bertin (1997:92) ont critiqué ce roman pour des raisons parfois esthétiques, parfois personnelles. Dans sa critique de la réédition de l'œuvre, Pierre Halen présente des extraits d'une lettre de Marcel Thiry à Paul Dresse. La vigueur des premiers termes (« Je crois bien faire en vous envoyant à Spa ce roman qui me cause un dégoût et une crainte insurmontable ») est en réalité atténuée par la suite des propos tenus par l'écrivain (Halen, 1993:339).

⁷⁹ Ce bref article paru dans la revue bimestrielle *Marginales* (avril 1963:8) est cité également en note de bas de page dans l'article de Paul Dirks intitulé « Marcel Thiry, échec au genre ? » (1990:34, note 11).

Cette réflexion datée d'un moment où la plupart des textes en prose de Marcel Thiry sont parus sans être connus du grand public⁸⁰ peut fort bien s'appliquer à des écrits futurs comme *Nondum Jam Non*. Sur le plan de l'ensemble du corpus analysé, il semble d'autre part logique de penser que les éléments biographiques inscrits implicitement dans le texte sont un facteur essentiel de sa très forte homogénéité stylistique et sémantique mise en évidence par divers critiques : Hubert Juin parle du « *ton unique* de Marcel Thiry fantastiqueur » (1981:12), Dominique Hallin-Bertin y voit une « *remarquable unité* de l'œuvre en prose » (1981:10), alors que pour Pierre Halen « (l)'œuvre de Marcel Thiry, quoique *unie*, est d'un *abord complexe* pour le commentateur » (1990a:16). La dualité unité-complexité ainsi évoquée est reprise par Gaston Compère, « si différents de structure, de ton et d'ambition » mais « dans lesquels *se conjuguent tous les thèmes épars dans les autres proses* » (1993:6)⁸¹.

Si le champ lexical de l'unité, voire de l'unicité, du ton, de la thématique ou de l'œuvre se retrouve chez les critiques, il est confronté à celui d'une forme variant sans cesse dans l'architecture de tous ces textes : la voix est unique mais la structure varie. On retrouve dans la production littéraire de Marcel Thiry la personnalité originale et polymorphe dont il semble avoir joué le rôle dans la vie réelle.

2.2.3 Sources des éléments chronologiques concernant la vie de Marcel Thiry

La multiplicité des rôles exercés par Marcel Thiry et donc le grand nombre des sociétés dans lesquelles il évoluait (compagnons d'armes, collègues et amis en littérature et en politique, partenaires commerciaux, cercles familiaux) ont longtemps eu pour conséquence une fragmentation des informations sur sa vie. Encore aujourd'hui, certaines périodes de sa biographie sont mal connues. La complémentarité des témoignages contenus dans *Marcopulette* de Lise Thiry (née en 1921) et dans *Marcel Thiry* de Charles Bertin (qui est entré en correspondance avec l'écrivain à la fin de 1939)⁸², ainsi que les souvenirs de jeunesse du soldat Marcel Thiry⁸³, ne comblent pas certains vides. Dans sa récente biographie, Charles Bertin le reconnaissait :

⁸⁰ Il faudra attendre en effet 1967 pour que les *Nouvelles du grand possible* paraissent dans la collection Marabout fantastique et provoquent l'engouement des jeunes de l'époque pré mai 68 (Voir p. ex. Lise Thiry, 1999: 413). Marcel Thiry lui-même a dit regretter cette vogue des collections pour grand public qui lui semblait banaliser la littérature (Voir p. ex. sa critique de la Science Fiction paraissant en « livres de poche bon marché peu dignes d'être conservés » dans la communication « Sauver César », BARLLF, 1969:54).

⁸¹ Les italiques à l'intérieur de ces diverses citations sont de nous. Gaston Compère met ici en parallèles les romans *Comme si* et *Nondum Jam Non*.

⁸² Des extraits de cette première lettre sont publiés dans *Marcopulette* (1999:240-241).

⁸³ Il s'agit surtout de *Soldats belges à l'armée russe*, à l'origine un journal d'Oscar poursuivi par Marcel (voir Bertin, 2000: 165, note 5) dont la première édition date de 1919, et du *Tour du monde en guerre des autos-canon belges* paru en 1965. Il est clair que cette période se retrouve dans de nombreuses œuvres de fiction, jusque dans la dernière nouvelle parue du vivant de l'auteur, *Nicodème* (1976).

Curieusement, nous sommes fort bien informés sur les vingt premières années de sa vie. C'est surtout pour la période de l'entre-deux-guerres que notre information présente un certain nombre de lacunes. (1997:16)⁸⁴.

Si la période mentionnée des années 20 et 30 est très bien couverte par Lise Thiry, qui a connu par le détail les divers déménagements de sa famille, il restera malgré tout des absences bien compréhensibles dans *Marcopolette* dans la mesure où ce témoignage qui prend des libertés avec la chronologie est par la force des choses basé sur un double itinéraire, celui d'une autobiographie et celui des liens avec un père dont elle donne souvent à travers des anecdotes marquantes et des documents authentiques une image compréhensive, désacralisée et humoristique, bien éloignée de tout académisme. Pour ajouter à l'importance de l'itinéraire du père, ces mémoires s'arrêtent symboliquement en 1977, date du décès de ce dernier. Une synthèse plus franchement chronologique avait été déjà publiée par la fille de l'écrivain sous forme de tableau en post-face à la réédition d'*Échec au temps* (1986).

La complexité de la tâche est visible également au niveau des documents laissés par l'auteur. Une image interne de l'activité multiple de Marcel Thiry se reflète en effet dans la variété des registres de son écriture. Il ne s'agit plus seulement du poète, ni du prosateur, mais également du journaliste, du négociant, du juriste, de l'homme politique, de l'académicien, de l'ami ou du conseiller désintéressé, de l'homme privé qu'est le père que l'on retrouve sous des textes très variés par leur fonction et leur teneur. Il y a là de nombreux témoignages sur ses vies, témoignages dont il a laissé des vestiges dans ses lettres et ses agendas. Dans le cadre de notre analyse, il est clair que les œuvres de fiction en prose ne seront qu'une faible partie des écrits de Marcel Thiry et que nous nous cantonnerons bien sûr à un registre littéraire essentiel pour l'homme mais loin d'être unique⁸⁵.

2.2.4 Choix d'informations concernant Marcel Thiry

Le choix a été effectué sur la base de la bio-bibliographie rédigée par Lise Thiry et parue à la fin de la réédition d'*Échec au temps* de 1986 dans la collection *Passé Présent*. Il s'agit de renseignements complémentaires qui allient des faits datés historiquement à des anecdotes permettant de révéler des faces moins connues de Marcel Thiry. Certaines de ces périodes seront reprises en détail dans la suite

⁸⁴ Cette remarque occulte les années 1940-1957, et en particulier la période de l'occupation allemande qui reste également peu connue. Voir le témoignage de Lise Thiry (1999:120-171) pour une meilleure connaissance du Marcel Thiry des années 1939-45 à travers des anecdotes quotidiennes.

⁸⁵ Tout un corpus parallèle, celui du fonds Marcel Thiry de Liège, est une source unique qui permet de mieux concrétiser la réalité à la fois de l'homme confronté à la société (en particulier dans les domaines commerciaux de l'édition) et de l'écrivain (à partir des manuscrits). Pour des raisons pratiques, il sera uniquement l'objet de mentions complémentaires. Les émissions de et sur Marcel Thiry à la radio comme à la télévision (dans la mesure où elles ont été conservées) sont elles aussi extérieures à notre travail, comme nous l'avons déjà mentionné.

de notre approche biographique. Les listes des communications à l'académie et des articles parus dans « Forces wallonnes » sont dans l'appendice.

TABLEAU 2 : éléments biographiques

- 1897 : Naissance de Marcel Thiry à Charleroi.
 1898 : Installation à Liège de la famille Thiry.
 1911-1914 : Élève à l'athénée de Liège. En 1913, il va apprendre l'allemand en Allemagne. Il gardera cet amour de la littérature allemande toute sa vie.
 1915-1918 : Engagé volontaire sur le front russe et retour en Belgique.
 1919 : Débuts d'études de droit. Il entrera au barreau de Liège en 1923.
 1920 : Mariage avec Marguerite Kemna. Deux filles naîtront, Lise et Perrine.
 1924 : Publication du recueil de poèmes *Toi qui pâlis au nom de Vancouver*.
 1928 : Remplace son père décédé à la tête de l'entreprise de bois et charbon.
 1930 : Tombe amoureux de May Gérard, et mène une double vie secrète.
 1934 : Publication de *Statue de la fatigue* (poèmes).
 1936 : *Marchands, La couleur* sont publiés, *Échec au temps* est élaboré.
 1937 : Cosignataire du Manifeste du groupe du lundi qui prône l'appartenance des lettres belges à la littérature française. Marcel Thiry a toujours refusé l'existence d'une littérature belge autonome.
 1939 : A la suite d'un différend avec l'écrivain Robert Poulet, le pamphlet « Hitler n'est pas "jeune" » est composé. Des exemplaires en seront publiés en 1940 au moment de l'occupation. Naissance de son fils Jean-Pierre Thiry dont May Gérard est la mère.
 1940 : Réfugié en France avec sa famille de mai à octobre. Retour à Liège. Sa demande de reprendre du service est rejetée.
 1941-45 : Activité clandestine (distribution de tracts et rédaction d'articles pour les *Lettres françaises* sous le pseudonyme d'Alain de Meuse). Son dernier enfant, une fille de May Gérard prénommée Marie-France, meurt accidentellement.
 1945 : Accueil à l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, institution dont l'accès lui avait été interdit en 1940 par suite de son refus de répondre à un questionnaire⁸⁶. *Échec au temps* paraît.
 1949 : Publication de *Concerto pour Anne Queur*.
 1953 : Publication de *Juste ou la quête d'Hélène*. Sa femme est atteinte d'un cancer.
 1954 : Début d'une période noire : Mort de Marguerite Thiry, entreprise au bord de la faillite, accident d'auto et commotion cérébrale, saisie d'huissier qui entraîne la mise en vente publique de ses livres et de ses meubles. Marcel Thiry va vivre chez May Gérard.
 1957 : Ruiné, il parcourt la France pour y réceptionner quand même des forêts. La revue *Audace* publie *Simul* et *L'homme sans lunettes*. Le premier obtient le prix du roman et le second le prix des lecteurs d'*Audace*.
 1958 : Épouse May Gérard.

⁸⁶ Selon Lise Thiry, ce questionnaire a été issu par « une commission instituée en 1940 par les secrétaires généraux pour enquêter sur les activités politiques et missions officielles des académiciens pendant leur séjour en pays allié. » [Marcel Thiry r]épond qu'il n'a pas à rendre pareils comptes à une commission fonctionnant sous le contrôle de l'ennemi. L'accès de l'Académie lui fut interdit par les secrétaires généraux jusqu'à la victoire. » (bio-bibliographie en postface à *Echec au Temps*, 1986, année 1940, page non numérotée). (Voir aussi Bertin, 2000:181, et des extraits d'une lettre du 26 novembre 1949 de Marcel Thiry à la *Libre Belgique* dans *Marcopolette*, 1999:193-194).

- 1959 : May Gérard atteinte d'un cancer. Publication de *Comme si*.
- 1960 : Marcel Thiry est élu Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises. Il apprend l'existence des cellules HeLa qui seront à l'origine de poèmes (*Prose des cellules HeLa*) et le fond du roman *Voie-Lactée*. Publie *Distances* et la première collection de *Nouvelles du grand possible*. Article « Fugue à Ostende » dans *le Soir* (voir Charles Bertin 1997:65).
- 1961 : Se lie d'amitié avec André et Mienne De Rache qui publieront un grand nombre de ses œuvres. Publications : *De deux choses l'une* (revue *Audace*) et *Voie-Lactée* (chez De Rache).
- 1962 : Activités intenses qui concernent aussi bien l'écrivain que l'académicien, l'homme politique ou le négociant et qui dureront jusqu'en 1975 environ avec de nombreux voyages. Comparait au tribunal de Fléron pour avoir refusé de répondre au questionnaire sur le recensement⁸⁷. S'intéresse à Apollinaire.
- 1963 : Parution de *Besdur* et de *Simul et autres cas*. Poésies : *Le festin d'attente*. Continue son œuvre politique : discours à Verviers intitulé *Appel à l'union des forces wallonnes et à la résistance* ; préface *l'ethnie française d'Europe* de Charles Becquet.
- 1964 : La France lui consacre une émission télévisée en novembre.
- 1965 : Il reçoit la légion d'honneur et participe à la bataille linguistique concernant la commune des Fourons. Communication à l'académie : *Le poète et la langue*.
- 1966 : L'état de sa deuxième épouse May s'aggrave. Communication sur la genèse d'*Échec au temps* (les « anti-waterloo », publié en 1970) et sur une expérience de spiritisme dont le poète Albert Mockel a été témoin dans les années vingt. Son dernier roman *Nondum Jam Non* paraît chez De Rache.
- 1967 : Décès de May. Fait paraître son essai *Le poème et la langue*. Les éditions Marabout publient les *Nouvelles du grand possible* à l'intention d'un large public dans leur collection d'œuvres fantastiques.
- 1968 : Le Parti Wallon devient le Rassemblement Wallon (socialistes, catholiques et libéraux). Marcel Thiry sera élu sénateur de ce parti en mars. En mai 1968 à Paris, au coeur des manifestations étudiantes, il assiste à l'Odéon à deux récitals de ses poèmes. Il travaille à la Commission des Affaires étrangères, est choisi comme représentant parlementaire à l'ONU⁸⁸. D'autre part, il s'interroge sur le fait de représenter la Belgique et non la Wallonie.
- 1969 : Ayant connu des alertes cardiaques, il va se reposer en Turquie contre l'avis du médecin. Il retourne à l'ONU et s'intéresse à James Joyce. Publication de communications variées comprenant des souvenirs de guerre, des articles politiques en France (*Francophonie fautive d'autres mots*) ou à l'Académie belge (*Sauver César*). Il fait paraître les recueils *Le jardin fixe* et *Prose des cellules Hela*.
- 1970 : Débat au Sénat sur la révision de la Constitution. Désaccord avec son gouvernement au sujet des moyens mis en œuvre pour condamner l'apartheid. L'Académie française lui accorde ainsi qu'à Franz Hellens le prix du rayonne-

⁸⁷ L'origine du geste de l'écrivain est ainsi expliquée dans l'introduction de *Lettres aux jeunes Wallons* : « Fin 1961, la suppression du volet linguistique dans le recensement de la population déclenche, chez Marcel Thiry, une action en faveur de la défense du droit des gens - Wallons et Bruxellois - minorisés face à la majorité flamande et un combat pour le fédéralisme. » (Ajzenberg-Rochette, 1990:10).

⁸⁸ Une anecdote résume le caractère à la fois passionné et ludique du père de Lise Thiry dans le cadre politique : à New-York, étant en désaccord avec la position officielle sur le problème de l'admission de la Chine, il demande à une jeune adjointe de l'Ambassadeur de faire le geste décisif à sa place. Ce geste consistait à appuyer sur le bouton correspondant à l'accord avec la proposition des USA (Lise Thiry, 1999:411-412).

ment français. Poésie : *Attouchement des sonnets de Shakespeare*. Un premier article dans *Forces Wallonnes*, l'hebdomadaire du Rassemblement Wallon, en date du 14 mars.

1972 : Mort de son ami depuis 1906 et son premier éditeur Georges Thone, de son frère Oscar et de la femme de ce dernier. Il abandonne pour raison de limite d'âge les fonctions de Secrétaire perpétuel de l'Académie⁸⁹ et devient vice-président du Conseil culturel de la Communauté française de Belgique. Publication du recueil de poèmes *L'Ego des neiges* chez De Rache.

1973 : Séjours à Dakar (francophonie), Strasbourg et Luxembourg (Europe), Corse et Jura (tourisme).

1974 : Il préside une session du Parlement à Strasbourg et poursuit ses discussions sur la poésie et le fantastique avec Robert Vivier et Roger Caillois. 50ème anniversaire de la parution de *Toi qui pâlis au nom de Vancouver*

1975 : Le premier recueil des œuvres poétiques complètes de l'écrivain paraît en France chez Seghers. L'élection de Félicien Marceau (d'origine belge et accusé de collaboration pendant la guerre) à l'Académie française provoque un froid entre celle-ci et l'Académie belge⁹⁰.

1976 : Intéressante interview (pour cette recherche) parue en mars 1976 dans *Forces wallonnes*⁹¹. Dans le numéro du 19 juin de ce même journal, Marcel Thiry est cosignataire d'une *Nouvelle lettre au Roi pour un "vrai fédéralisme"*. Décembre : marque d'une désillusion concernant le Congrès du Rassemblement Wallon qui fut selon lui un succès plus populaire que politique.

1977 : Faute d'éditeur, il pense à publier lui-même ses derniers poèmes (*Lettres du Cap*). Victime d'une hémorragie cérébrale le 20 mars, il restera à demi-paralysé jusqu'à sa mort en septembre.

2.3 La famille Thiry et le corpus

La lecture des œuvres inscrites dans le corpus comprend des constantes qui sont directement liées à certains événements de la vie familiale de l'écrivain. Il y a en effet l'idée dans le corpus d'un exorcisme particulier de moments difficilement évacués de la mémoire de Marcel Thiry. Une telle interprétation sera à la base de la thématique défendue par Charles Bertin de la « faute »⁹².

⁸⁹ En dépit de la contradiction évidente dans l'intitulé du titre honorifique, une clause précise qu'un Secrétaire perpétuel de cette Académie ne peut avoir plus de 75 ans.

⁹⁰ De nombreux collaborateurs ont ainsi échappé à la justice belge en se réfugiant en France : Louis Carette (Félicien Marceau) avait écrit *Le péché de complication* en 1943 (le roman comprenait des passages en faveur d'une idéologie nazie et antisémite) ; Robert Poulet, condamné à mort, y sera expulsé alors que Raymond de Becker et Jean Libert (un auteur de romans d'espionnage plus connu sous le pseudonyme de Paul Kenny) y poursuivront leur carrière. Voir *Textyles* 1997 et la conclusion de l'article de Michel B. Fincoeur « L'édition en Belgique durant la seconde guerre mondiale » (pp.43-46). Voir également les travaux de Fabrice Schurmans.

⁹¹ Ce texte sera analysé dans la partie de conclusion.

⁹² Dans sa biographie, Charles Bertin y voit une des constantes essentielles de l'homme et de l'auteur Marcel Thiry. De même, Dominique Halin-Bertin insiste sur le tragique thiryen, par exemple dans l'idée du sacrifice du protagoniste de *Simul* (1981:29-39). On trouve également chez Lise Thiry à quelques reprises l'idée de cette « défaillance » quand par

2.3.1 Tableau généalogique succinct de la famille Thiry :

Les trois générations, celle de ses parents, la sienne et celle de ses enfants, qui se sont succédé ont chacune à leur manière agi sur la destinée de Marcel Thiry. De nombreuses circonstances dramatiques concernant ses proches joueront un rôle de premier plan dans ses choix. Avant même de présenter un tableau généalogique succinct, nous pouvons introduire ces proches en quelques points qui résumeront leur importance pour toute analyse sur l'écrivain :

1) son frère Oscar, avec qui il s'était engagé en 1916 et dont la blessure sur le front russe le 2 juillet 1917 fera un invalide pour la vie. Marcel est toujours resté très proche de ce frère « fantaisiste » et « parieur »⁹³.

2) sa première femme Marguerite Kemna qu'il épouse en 1920 et dont il aura deux filles. La double vie que Marcel mènera quand il aura une liaison cachée avec May Gérard à partir de 1930 ajoutera à l'idée de "culpabilité" défendue par exemple par Charles Bertin⁹⁴.

3) son père Camille qui, foudroyé par « une congestion cérébrale [...] au cours d'une séance orageuse avec un commerçant allemand » (Lise Thiry, 1999:37), laisse son affaire à ses fils en 1927. Il en résulte pour Marcel l'abandon du barreau et l'apprentissage d'un métier qu'il accomplira consciencieusement mais qui finira par le ruiner.

4) sa première fille Lise qui sera très proche de lui et qui, de par son métier de scientifique, lui entrouvrira la vision de mondes qu'il utilisera dans ses œuvres. Le témoignage de la complicité entre Lise et son père est évidente pour des textes importants comme *Distances* ou *Voie-Lactée*⁹⁵.

5) enfin sa seconde femme May Gérard qui lui fournira un nouveau cadre de vie ; la répétition tragique de la mort de ses deux épouses victimes du cancer troublera fortement l'écrivain qui éprouvera durement cette sourde lutte inutile contre la maladie.

Une connaissance de l'existence de ces cinq personnages réels est essentielle pour une meilleure compréhension des motivations qui ont poussé l'auteur à écrire toute son œuvre littéraire, qu'il s'agisse de poésie ou de fiction en prose. L'importance de cette part autobiographique est incontestable par exemple dans les analyses faites par Charles Bertin, Pierre Halen ou Dominique Hallin-Bertin⁹⁶ et elle est évidente également dans le présent propos.

exemple son père confesse dans une lettre à son ami le poète Robert Vivier qu'il a mené une vie multiple mais manquée (1999:478). Voir plus loin en 5.3.1. la définition modifiée de « défaillance » dans le cadre de notre recherche.

⁹³ Le caractère de ce « parieur » et de ce « fantaisiste » comme l'appelle sa nièce Lise Thiry (1999:33-34) n'est pas si éloigné de celui de son frère comme nous pouvons l'imaginer à partir de sa fiction.

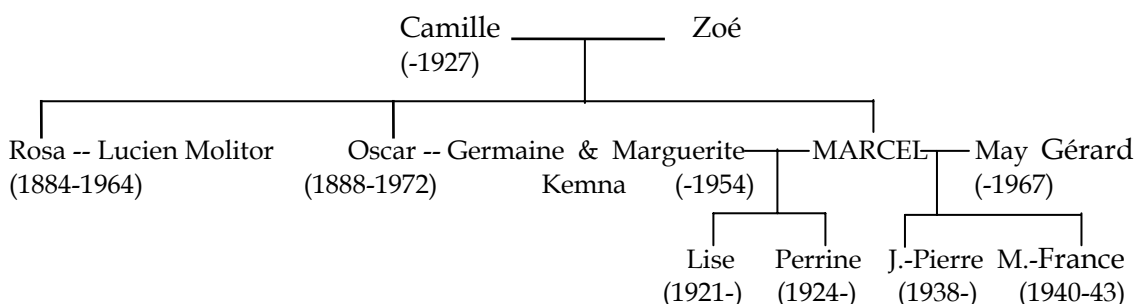
⁹⁴ « Le sentiment de la faute sinue à travers toute l'œuvre de Thiry, comme le leitmotiv musical du destin. » (1997:62).

⁹⁵ L'anecdote concernant la genèse de *Voie-Lactée* se trouve à la fois chez Charles Bertin (1997:109) et chez Lise Thiry (1990:61-62 ; 1999:287-289).

⁹⁶ Le choix est ici limité aux œuvres déjà citées et les plus conséquentes en nombre de pages (biographies et longs essais). Il va sans dire qu'une grande partie des textes écrits sur

Le caractère des membres essentiels pour cette thèse de la famille de Marcel Thiry est précisé dans l'autobiographie de Lise Thiry. Derrière la subjectivité de *Marcoplette* se dessine ainsi l'image d'un « clan » Thiry⁹⁷.

TABLEAU 3 : la famille Thiry



2.3.2 La famille Thiry et la fiction en prose

Il aura fallu attendre vingt ans après la mort de l'écrivain pour que des biographies lui soit consacrées. Les deux livres qui viennent de paraître prennent surtout la forme d'un hommage apporté par Charles Bertin à un vieil ami de longue date et par Lise Thiry à un père souvent complice dans le cadre de liens familiaux anecdotiques. La synthèse qui suit est issue pour l'essentiel de ces deux œuvres récentes. Elle concerne des personnes mentionnées du tableau 3 dont la présence semble orienter certains textes du corpus. Le classement qui est proposé ci-dessous sera sans aucun doute incomplet, mais il permettra de concrétiser certains points de départ pour une recherche thématique que nous reprendrons plus loin (partie V).

Le noyau géographique

S'il est né à Charleroi, Marcel Thiry a quitté cette ville à l'âge d'un an. Ceci suffit à faire de lui plutôt un Liégeois. Charles Bernard, le Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises réouverte après la guerre, a eu ainsi l'occasion d'accueillir le nouveau membre en ces termes : Vous êtes d' « origine carolorégienne [mais] Liège vous a formé » (1946:16)⁹⁸. Si de nombreuses villes belges sont utilisées dans l'œuvre de fiction de l'auteur,

Thiry, qu'il s'agisse de discours prononcés à l'Académie ou d'articles critiques, comprend des allusions à ces périodes et personnages privilégiés de la vie de l'écrivain.

⁹⁷ Le fils de Marcel Thiry et May Gérard s'est lui aussi approprié le nom de son père.

⁹⁸ Quand Marcel Thiry s'est adressé à Georges Simenon en 1961, il a également introduit son intervention par une évocation d'une ville commune à leur enfance. Né en 1903, Simenon a en particulier tenté de retrouver le cadre qui a conduit aux circonstances de sa naissance et de ses premières années à Liège dans le roman à forte teneur autobiographique *Pedigree* (1948).

Liège sera privilégiée du fait qu'elle restera en plus de la ville de la première enfance celle de l'émulation intellectuelle (curiosité envers les sciences, la littérature, l'allemand et les langues classiques en particulier), du sentiment du merveilleux⁹⁹ et des premiers émois amoureux¹⁰⁰. Les nombreux voyages effectués après-guerre dans le monde par Lise et Marcel Thiry montrent également combien le "pays natal" leur est essentiel¹⁰¹.

Le double

La duplicité sera un terme que nous emprunterons fréquemment dans l'analyse qui suit¹⁰². Elle comprendra dans le cadre biographique au moins deux acceptions : d'une part une symbiose entre deux personnes, d'autre part la double vie d'un seul personnage. Dans le contexte biographique, le premier cas s'attachera à la notion idéaliste du double que formaient Oscar et Marcel jusque sur le front russe et qui se répétera avec le mariage des deux frères avec les deux soeurs Kemna. Le second domaine inclut essentiellement le double jeu mené par l'auteur au cours d'une longue période allant de 1930 environ à 1954, période pendant laquelle Marcel Thiry dissimulera l'existence à ses filles de sa liaison avec May Gérard et, à partir de 1938, de l'existence de leur demi-frère.

D'autre part, Marcel poursuivra l'action interrompue de son frère à travers la polémique journalistique et l'intérêt pour la littérature : en 1908, Oscar quittera son journal liégeois pour Paris et une collaboration à la *Gazette belge de Paris*¹⁰³. Il publiera par la suite *La merveilleuse aventure des Jeune Belgique* en 1910¹⁰⁴. Marcel reprendra le flambeau du journaliste et du littéraire mais se cantonnera quant à lui en Belgique pour ses premières publications.

⁹⁹ Dans *Falaises*, Marcel Thiry fait revivre cette période d'innocence et de totale liberté. De même, le roman *Simul* comporte des éléments qui semblent se référer directement aux années liégeoises d'avant-guerre.

¹⁰⁰ Cette dépendance au lieu de naissance est visible également chez les parents de Marcel : « Mes parents avaient quitté leur pays de Charleroi pour Liège quand j'avais un an, et il faut que leur dépaysement en ait été bien persistant puisqu'il durait encore quand j'eus l'âge de m'en apercevoir. » (BARLLF, *Hommage à Louis Delattre*, 1960:90)

¹⁰¹ Lors d'un séjour en URSS, Lise Thiry reçoit l'ensemble des lettres de son père en liasse endiguée par la censure : « [c]es enveloppes froissées recèlent [...] des trésors d'anecdotes, de parfums de chez nous [...]. Après la demi-heure de ce tête-à-tête avec la terre lointaine, je vais écouter Dostoïevski [...] » (Lise Thiry, 1999:313). La définition même du « chez nous » et de « la terre lointaine » reste complexe.

¹⁰² Ce terme a été défini à maintes reprises par des critiques de l'œuvre thiryenne, entre autres Louis Rouche (1966:7-12), Jean-Marie Klinkenberg (1983:25-30) et Pascal Durand (1987:302-310). Voir à ce propos Halen 1990:10.

¹⁰³ Le parcours de jeunesse d'Oscar préfigure étrangement le rejet par Georges Simenon (né six ans après Marcel Thiry) de l'existence liégeoise quand il partira lui aussi à la conquête de Paris au début des années 1920.

¹⁰⁴ Lise Thiry (1999:43) et postface de Pierre Halen (1990a:224). Le mouvement « Jeune Belgique » a rassemblé et divisé les artistes belges dans les années 1880 et 1890 (Voir par exemple le chapitre 1 des *Avant-gardes littéraires en Belgique*, 1991, sous la direction de Jean Weisgerber).

Le jeu

Trois domaines sont ici concernés : (1) le thème du pari, (2) le thème du choix ludique et enfin (3) l'attrance de la rupture avec une routine morbide¹⁰⁵. En ce qui concerne (1), le rôle de parieur a déjà été mentionné à propos d'Oscar Thiry (voir note 93). Pour (2), la lecture des œuvres du corpus permet d'affirmer l'importance de décisions subites et inhabituelles chez les protagonistes ainsi qu'une certaine jubilation à les prendre. Enfin, pour (3), si l'idée de créer des ruptures par rapport à la tradition est également à la base de la création selon les propos de Marcel Thiry commentés ici même en introduction, certaines actions qu'il a entreprises dans la vie suivent cette philosophie. Son engagement volontaire sur le front russe, le fait qu'il accepte les défis divers qu'il rencontrera dans la vie (la reprise de l'affaire paternelle, de nombreux engagements politiques et culturels sous forme écrite ou orale) appartiennent en partie à une notion de jeu et sont dus à une inlassable curiosité du lendemain. L'une des lignes de l'inaboutissement présentées ici-même, celle de l'énonciation (partie IV), sera d'ailleurs basée sur le critère de la manifestation ludique qui affectera à notre avis l'écrivain pour l'ensemble de sa production de fiction¹⁰⁶.

La « défaillance »

Ce terme polysémique utilisé par Pierre Halen dans le titre d'un chapitre de son analyse de Marcel Thiry (1990:39-71) sera utilisé ici dans un autre contexte pour définir des points communs unissant le comportement de l'auteur à celui de ses héros imaginaires. Il allie (1) l'idée fataliste d'impuissance face à l'échec inéluctable, (2) des obstacles dans la perception du monde extérieur (en particulier les problèmes concernant la vue et l'ouïe d'un personnage) et (3) un thème privilégié par certains critiques, celui de la faute.

Dans la réalité, la défaillance (1) peut éventuellement s'appliquer à la situation d'un jeune soldat contraint à un rôle de témoin neutre et passif au centre de combats auxquels il n'a pas le droit de participer ; il s'agira également des luttes du "marchand" dans un univers hostile à sa philosophie générale de la vie. Dans son sens (2), cette "défaillance" s'appliquera à des troubles physiques particuliers dont Marcel Thiry détournera les effets dans son œuvre. Le témoignage de Lise Thiry dans *Marcoplette* fait état de troubles visuels quand son père n'arrivait pas à distinguer le bleu du vert (p.29) et tactiles quand il éprouvait de la répulsion à saisir des objets en caoutchouc (p.338), d'où l'importance particulière des gants dans la réalité anecdotique (p.37) comme dans la fiction thiryenne.

¹⁰⁵ Le terme "morbide" est ici utilisé sous le sens de "conduisant à un désordre physique et à un malaise général" (Cf. latin *morbus*).

¹⁰⁶ Pierre Halen a ainsi défini une méconnaissance de l'œuvre thiryenne basée sur l'appartenance de ce dernier à un milieu académique : « Il n'est pas étonnant que des dimensions fondamentales de l'écriture thiryenne comme l'humour, l'ironie, l'érotisme, la duplicité du langage, échappent le plus souvent à ces commentaires dont la plupart se plaisent à souligner, au contraire, les valeurs éternelles de la poésie cosmique et le drame humaniste de la culpabilité. » (1990:11-12).

Quant à (3), la notion de faute (comme défaillance morale) est également abordée dans ce témoignage quand les relations entre père et filles se sont transformées en 1954 à la suite de la mort de Marguerite. Toute la période dissimulée de la vie avec May est alors réinterprétée par Lise : « il y avait dans ces relations quelque chose d'inachevé » [...] la notion de la faute « sur laquelle papa ne pouvait s'épancher » (p.217)¹⁰⁷. Le terme même d'inachevé, central à notre vision du monde thiryen, est ainsi introduit au coeur même de la vie réelle de Marcel Thiry.

2.4 Éléments de la vie privée extérieurs au noyau familial

2.4.1 L'importance de la femme

C'est à l'Athénée que Marcel tombera amoureux de la soeur de son camarade Georges Detry. Selon Charles Bertin, Linette Detry servira de modèle à Nausicaa dans *Simul* (1997:19). Nombre de femmes idéalisées sont présentes dans le corpus, qu'il s'agisse d'une Russe vraie ou fausse (*Passage à Kiew, Voie-Lactée*) ou d'une Belge (*Nondum Jam Non*). Il y aura également un grand nombre de passantes (*Belle-de-nuque*) et dans sa poésie surtout d'allusions géographiques liées à une inconnue du lecteur (*La prose de la demoiselle de Cherbourg*)¹⁰⁸.

En laissant de côté la vie conjugale de l'auteur, cette fréquente apparition d'un idéal féminin n'empêche nullement Marcel Thiry d'avoir un oeil appréciateur ou critique sur les modes du jour¹⁰⁹. La femme servira souvent de catalysateur à l'intrigue (*Échec au temps, Distances, La pièce dans la pièce, Je viendrai comme un voleur*, etc.) et là encore, il y aura un point de vue doublé qui ne se limitera pas à l'influence d'une muse particulière, la femme jouant fréquemment de la duplicité dans la fiction thiryenne.

2.4.2 L'importance de l'ami

Lise Thiry et Charles Bertin ont bien mis en valeur le paradoxe d'un homme qui craignait la prise de parole contrainte en public tout en recherchant le contact avec ses prochains. Contrairement à l'image donnée par nombre de ses personnages de fiction, Marcel Thiry était loin d'être un timide rêveur voire un misanthrope coupé de son environnement. Les témoignages de ses biographes insis-

¹⁰⁷ Voir également ci-dessus la citation de Charles Bertin (note 92).

¹⁰⁸ Le dernier poème du *Festin d'attente* (1963). Ce recueil est introduit par divers prénoms féminins comme Sylvie et Lénore. Les Hélènes et les Cassandres tout comme la poétesse Renée Brock à qui est dédié *De mon jardin* complètent dans cet exemple les manifestations de l'attirance du poète vers la femme.

¹⁰⁹ Voir par exemple le poème *mini* du recueil *L'Ego des Neiges* (1972) dédié à Charles Bertin qui en raconte l'anecdote dans sa biographie (1997:130). Voir aussi une lettre à Lise Thiry (1999:429).

tent sur le fourmillement de sa vie sociale, sur l'importance des déjeuners et des réunions informelles qui donnaient quelquefois lieu à de chaudes discussions¹¹⁰ sur des sujets allant de la politique à l'intérêt pour le fantastique ou la poésie, ou par une intense activité épistolaire avec Lise Thiry, Charles Bertin mais aussi de nombreux autres amis¹¹¹. Ceux-ci, hommes et femmes, viennent de milieux divers : amis d'enfance comme Georges Thone ou Robert Vivier, compagnons d'armes, collègues de l'Académie, personnes rencontrées au hasard des voyages comme André et Mienne De Rache¹¹², au hasard des professions comme les collègues virologues de sa fille ou la poétesse Renée Brock (Lise Thiry, 1999:139). Il est étrange et révélateur de constater combien cette vie mouvementée a eu peu de répercussions au niveau des personnages inventés de l'œuvre de fiction de Marcel Thiry.

2.5 Événements marquants de la vie publique de Marcel Thiry

Marcel Thiry reconnaissait lui-même qu'il avait connu une vie variée et multiple. En dépit de ce que nous venons d'évoquer de sa vie sociale, l'importance de ses amis en particulier, cette multiplicité l'a mené de plus en plus vers un ensemble parallèle d'univers quelque peu paradoxaux. Dans ce qui suit, nous proposons un classement de ces existences selon l'ordre chronologique de leur apparition¹¹³.

2.5.1 L'inventeur de mots et le féru de lettres classiques

L'attrance que Marcel Thiry connaîtra envers la création lexicale est visible dans la description par ses biographes du cadre de son enfance. Charles Bertin et Lise Thiry insistent sur l'importance d'une « onomastique fortement illuminée » de la famille Thiry du fait de prénoms originaux (Bertin, 1997:19). D'autre part, il est question de « discussions passionnées à Liège sur Chekspire et La Martine » (Ib.). Cette curiosité envers le lexique qui sera le moteur d'une grande partie de la création chez Marcel Thiry trouvera son creuset à l'Athénée de

¹¹⁰ Les entretiens avec Lise Thiry et François Perin confirment de brusques éclats inattendus et spontanés causés surtout par la politique et qui transforment l'image d'un auteur le plus souvent décrit comme discret et courtois.

¹¹¹ Une liste de noms serait superflue. Pour donner une idée de l'importance de ce courrier, les brefs extraits choisis par Lise Thiry pour décrire les années 1972-77 dans le chapitre XXXII de son autobiographie (1999:523-32) incluent des écrivains et des poètes comme Gaston Compère, Edmond Kinds, Robert Vivier, Roger Caillois, Lucienne Desnoues, Collette Bertin, Norge et Albert Ayguesparse.

¹¹² De nombreuses anecdotes concernant Marcel Thiry prennent une dimension carnavalesque sous la plume de sa fille. C'est le cas de l'anecdote qui a conduit à cette rencontre (Lise Thiry, 1999:286-287).

¹¹³ A la fin de sa vie, dans le poème *Tel*, Marcel Thiry a ainsi fait un bilan rapide de ses fonctions sur terre : « Je fus signé de signes de tous rites,/ Le latin, la guerre et la poésie » (*L'ego des neiges*, 1972).

Liège, d'où la sortie de l'aîné de dix ans Oscar en 1908 précédera de deux ans l'entrée du cadet Marcel. C'est là que les enseignants de ce dernier détermineront son intérêt pour le latin, les légendes classiques, le merveilleux scientifique et que Marcel rencontrera sa première femme, fille de « son professeur de sciences magicien » (Lise Thiry, 1999:14) Georges Kemna.

Le paradoxe apparent entre l'intérêt pour le classicisme et la création incessante de néologismes est sans doute l'un des traits essentiels du fond stylistique de l'écrivain. On le retrouve souvent dans les lettres à sa fille à travers les termes d'adresse familiers. Ainsi, le titre « Marcopolette » expliqué dans le texte (Lise Thiry, 1999:369) et voulu par l'auteur de ces mémoires s'explique-t-il par les circonstances du moment¹¹⁴. Un tel jeu se retrouve fréquemment dans les écrits et les communications de Marcel Thiry, qu'il s'agisse du jeu onomastique dans la fiction (*Dieujeu, Mlle Ariadne*), des termes d'adresse à sa fille ou par exemple de l'emploi de lexiques étrangers (russe, allemand, anglais).

2.5.2 Le soldat et la désillusion de l'aventure

La guerre menée par les frères Thiry dans le corps des autos-canons belges engagé sur le front russe a été maintes fois décrite à la fois par les deux protagonistes (*Soldats belges à l'armée rouge*, 1919), par Marcel Thiry seul à travers un livre de souvenirs (*Le tour du monde en guerre des autos-canons belges*, paru en 1965), une communication (« Chansons de guerre, chansons de soldats », BARLLF, 1968) ou bien par le biais fictionnel de romans et de nouvelles (*Passage à Kiev, Voie-Lactée, Comme si, Chelpaki, Nicodème, Déserteurs, Avec Séménov, Falaises*). Charles Bertin (biographie 1997:24-26) et Lise Thiry (bio-bibliographie 1986) ont décrit eux-aussi cette aventure dans le détail

L'illusion : L'aventure vers le front russe

Le 12 mars 1915, Marcel Thiry « se mobilise tout seul » (Bertin, 1997:24). La veille de ses 18 ans, il part en Hollande, tente de rejoindre l'Angleterre sans résultats, fait du tourisme dans le bassin des yachts. Le 3 avril, il s'embarque sur le Kirkham Abbey pour Hull, puis Folkestone, Granville. Il est finalement incorporé dans une unité de 300 hommes et 10 voitures blindées qui se bat pour le Tsar contre les Autrichiens. Il parvient à Archangelsk en octobre 1915. Oscar, blessé grièvement le 2 juillet 1917 en Galicie est trépané le lendemain à Médova et accompagné par son frère désigné comme ambulancier vers Kiev. Revenu sur le front, Marcel suit la retraite de son corps qui reçoit bientôt l'ordre de regagner la France.

¹¹⁴ Voir Lise Thiry (1999:346-370). La fille de l'écrivain était alors en mission scientifique dans la Chine de Mao-Tse-Toung. Les extraits de lettres contenus dans ces mémoires contiennent ainsi des jeux de mots qui servent de code particulier entre l'auteur et sa fille. C'est l'éditeur qui a ajouté le sous-titre « Mémoires 1921-1977 » (entretien avec Lise Thiry du 31 mars 1999).

Le retour

Des fragments émergent des images du retour : la marée rouge des marins d'Odessa, une aventure amoureuse à Kiev, l'arrivée à Vladivostok le 23 avril 1918, l'embarquement sur le Sheridan vers San Francisco¹¹⁵, la traversée des USA sous les ovations d'Américains qui viennent de s'engager dans la Guerre, l'arrivée à New York, l'embarquement sur la Lorraine le 15 juin 1918, la remontée de la Gironde (Cf *Nicodème*), l'arrivée à Bordeaux fin juin puis la découverte de Montmartre.

La désillusion : la démobilisation

Un épisode moins connu de la vie de Marcel Thiry revenu en Belgique est tout à fait révélateur de sa lucidité politique. A peine rentré à Liège, en effet, Marcel Thiry a été versé aux « vieux paletots »¹¹⁶ responsables de la réparation de routes et de la construction de ponts avant d'être envoyé en Allemagne pour l'« occuper » après l'armistice du 11 novembre. Loin de suivre l'esprit revancharde officiel, il se dit exaspéré par « [l']obligation d'aller humilier de près ceux que, pour le moment, on voudrait simplement oublier. » (Lise Thiry, 1999:13). Une telle attitude se retrouvera dans certains propos anti-revancharde. Il reprend ainsi le jeu de l'adjectif épithète mentionné dans la note ci-dessous au cours d'une conférence sur Robert Vivier : « D'adjectif qualifiant le substantif *soldat*, le mot *simple* devient lui-même un nom, dont le mot *soldat* est l'opposé. » (BARLLF 1974:160)¹¹⁷.

¹¹⁵ C'est le souvenir de ce voyage qui fondera la notoriété littéraire de Marcel Thiry, à propos d'un vers célèbre (*Toi qui pâlis au nom de Vancouver*). Le décalage entre l'importance de ce vers et une plus grande banalité du recueil paru en 1924 fera que les spécialistes du poète considéreront plutôt *Statue de la fatigue* (1934) comme son premier vrai chef-d'œuvre. Marcel Thiry lui-même était amusé par une telle réduction de son œuvre à un vers unique. Le souvenir par Charles Bertin de la fête organisée à l'occasion du 50^{ème} anniversaire du poème illustre à la fois l'humour du poète et l'interprétation de la solitude du poète à travers l'ingratitude des cercles littéraires francophones : « Hélas! En dehors de ce cercle d'amis très proches réunis avenue de la Héronnière, nul en Belgique, ni en France, ne songea, selon la plaisante formule du poète à « jubiler Vancouver ». L'anniversaire tomba dans le silence. Un silence tout à fait semblable à celui qui n'a cessé d'accueillir la plupart des livres du poète tout au long de sa vie. » (1997:153).

¹¹⁶ Ce type de paradoxe introduit par une fausse information donnée par l'adjectif épithète se retrouve plus tard dans la vie de l'écrivain : Si on doit s'étonner en effet de l'âge de ce « vieux combattant » (il n'a que 20 ans), il faudra s'étonner plus tard de ce titre de Secrétaire perpétuel qui lui sera accordé alors que le titulaire de ce titre doit prendre sa retraite à 75 ans. Cette remarque usée fait dire à Andrée Sodenkamp dans une lettre adressée à Marcel Thiry : « Que nous sommes ridicules à parler si mal le français - perpétuel n'a donc pas de sens même dans une académie ? » (Lise Thiry, 1999:474). Cf. note 89.

¹¹⁷ Ces propos demandent à être bien sûr nuancés par la suite. Il est vrai qu'en 1940 Marcel Thiry voulait se réengager dans l'armée pour s'opposer à l'invasion allemande : « on sait qu'à divers endroits l'ancien combattant du front russe semble afficher une certaine nostalgie de la guerre et sans doute cet aspect méritait-il qu'on s'y arrêât. Pourtant point de bellicisme au sens propre, chez Thiry, ni aucun amour de la gloire ; est-ce alors un « moyen d'échapper à un désordre passager » ? Ou plutôt, comme j'incline à le croire, à un ordre ? Toujours est-il que J.-P. de Nola avance aussi que la guerre est liée chez Thiry à un souci de justice, qu'on ne trouve, chez le poète d'*Inermis* (1943-44), aucune germanophobie et qu'il y a, chez l'homme un patriotisme sans faille. » (Pierre Halen, critique d'un article de Jean.-Paul de Nola paru dans les Actes du colloque organisé à Liège les 22 et 23 avril 1982 et intitulé *Marcel Thiry, l'homme et l'œuvre*, in *Textyles* N° 6, 1989:251).

2.5.3 Le “marchand”

Le rôle de cette fonction à la fois rassurante par le droit à l'acceptation sociale qui en découle, et donc l'appartenance à une certaine classe¹¹⁸, et déstabilisante du fait d'une dépendance constante à des soucis conjecturaux est essentiel dans la prose thiryenne. Il permet d'ancrer le cadre social, psychologique et financier de la plupart de ses protagonistes contemporains¹¹⁹.

Il semble bien à la lecture de Lise Thiry que cette situation était en quelque sorte pour son père l'alternative idéale du moment à une carrière plutôt terne au barreau (1999:36). Sa personnalité ne correspondait pourtant pas du tout à celle d'une profession dont l'objectif est par essence mercantile. D'autre part, et ce sera sans nul doute un ressort essentiel de sa prose, la crainte de la faillite sera toujours en toile de fond chez Marcel Thiry, et ce avec juste raison comme les années cinquante le démontreront. Deux directions fort différentes d'interprétation de la raison du choix de ce métier nous intéressent en particulier, interprétations basées sur la lecture de ses œuvres : d'une part l'idée du jeu et du pari, ce qui semble compatible avec l'apport de son frère Oscar, co-responsable de l'entreprise, et d'autre part l'idée de l'attrait des pérégrinations effectuées en Belgique, aux Pays-Bas et en France. Ces deux thèmes seront au centre par exemple de l'intrigue de *Nondum Jam Non*.

La figure du marchand est fréquente chez Thiry (*La Couleur*, *Simple Alerte*, *Nondum Jam Non*, *Échec au temps*, *Une Insomnie*). Dans certains cas, comme dans le *Récit du Grand-Père*, situé insidieusement dans un univers parallèle, et *Comme si* qui introduit la réalité de la guerre dans sa conclusion, des variantes apparaissent. Les protagonistes d'autres récits ancrés historiquement dans le passé (*Juste*, *Simul*) ou le futur (*Le Concerto pour Anne Queur*) n'ont pas encore connu l'âge adulte et ont eu pour genèse d'autres sources (voir à ce sujet par exemple les interprétations de Lise Thiry 1999:143-144 pour *Simul* et 1999:53 pour *Anne Queur*).

Enfin, cette deuxième aventure (qui tout comme celle du front russe aboutira à la désillusion) permettra à Marcel Thiry une nouvelle fois de faire les preuves d'un humour aux dépens de l'amateurisme et du dérisoire des deux rôles qu'il recrée en fiction après les avoir vécus.

¹¹⁸ Voir Marc Quaghebeur (1998:199) « Les textes en prose de l'écrivain [...] inscrivent la problématique de l'auteur dans le cadre conformiste de l'existence bourgeoise dont ils procèdent et qu'ils restituent avec beaucoup de véracité. [...] Thiry ne mène pas son lecteur du côté du déploiement des forces productives ou de la révolution sociale, auxquelles il préfère les allées discrètes et provinciales de la bourgeoisie de notables ou de la petite bourgeoisie industrielle, qui s'y apparente par son refus des coups de poker tentaculaires exigés par la croissance du capital. ». Voir aussi l'article de Jean-Paul de Nola « Éléments d'un éthique » (*Textyles* 7, 1990:85-98).

¹¹⁹ Il est vrai malgré tout que le roman *Comme si* associe le commerce et l'occupation. Selon Pierre Halen, dans *Textyles* 6,: « La problématique de l'argent, dont on sait quel arrière-plan biographique elle peut évoquer par ailleurs, est effectivement centrale dans l'œuvre, dont elle assure en partie l'originalité. » (critique d'un article de Dominique Hallin-Bertin, « le commerce et l'argent : deux sources du fantastique de l'ordinaire dans l'œuvre en prose de MT ») (1989:251).

2.5.4 L'homme politique

Ce volet particulier semble se diviser essentiellement en deux ensembles distincts, le discours politique en public et l'article de journal. Selon les divers témoignages reçus et lus¹²⁰, l'écrivain n'était pas à l'aise devant un auditoire. Par contre, ses articles politiques ne peuvent qu'étonner le lecteur de la fiction et de la poésie thiryenne : le ton rhétorique non dénué d'un certain classicisme ni de sarcasme semble appartenir à une autre personnalité¹²¹. Les opinions qu'il émet sont tout à fait claires et ont en réalité très peu changé de 1918 aux années 1970¹²².

Le recueil *Lettres aux jeunes Wallons* propose un plan chronologique simple en quatre phases : tour à tour, Marcel Thiry sera

(1) de 1915 à 1918, un écrivain de la Grande Guerre ;

(2) de 1920 à 1949, un défenseur de la Wallonie contre le péril germanique : contre ceux qu'il nomme « activistes » et « flamingants »¹²³, contre les rexistes¹²⁴ (les articles intitulés « A celui qui vota Rex », « Rex a vaincu ») et finalement les admirateurs de l'Allemagne nazie (l'étonnant « Hitler n'est pas jeune » de 1940)¹²⁵. Il rêve alors d'une alliance avec la France ;

(3) de 1949 à 1968, il milite pour une opposition wallonne. En 1952, il est l'un des dix signataires d'un *manifeste des intellectuels flamands et wallons en fa-*

¹²⁰ En particulier des entretiens avec François Perin et Lise Thiry (fin mars et début avril 1999). La voix de Marcel Thiry le désavantageait dans la portée du message qu'il apportait.

¹²¹ Cette dissociation qui étonne chez Marcel Thiry est peut-être moins ressentie par les Belges ayant vécu ces mêmes années les passions politiques du moment. La distance de notre analyse, avec un important recul historique et géographique, semble indiquer derrière la hargne du chroniqueur une position idéologique au fond immuable qui explique son importance comme l'une des figures importantes du mouvement wallon au tournant des années 1970 (Voir à ce sujet en appendice la liste des articles lus et les 3 tomes de la récente *Encyclopédie du mouvement wallon*).

¹²² Lire à ce propos la brève présentation de l'auteur rédigée par François Perin et intitulée « La grande constance de Marcel Thiry » en préface aux *Lettres aux jeunes Wallons*. Cet ouvrage édité par l'institut Jules Destrée contient 23 articles écrits par l'auteur entre 1918 et 1973.

¹²³ Par exemple dans l'édition des *Lettres aux jeunes Wallons*, pages 110-111.

¹²⁴ Léon Degrelle, directeur de la maison d'édition de l'action catholique Christus-Rex en 1930, est à l'origine du « rexisme », un mouvement proche du fascisme pronant un système social corporatif et un pouvoir fort et antiparlementaire. Ce mouvement fondé en 1935 perdra rapidement de son importance (1936, 11% des voix ; 1939, 4,4%) mais restera l'un des symboles de l'extrême-droite belge. (Voir p. ex. sur ce sujet *Histoire politique de la Belgique* de Xavier Mabille).

¹²⁵ *Lettres aux jeunes Wallons*, pp. 116-122. Thiry a écrit sous le pseudonyme de Martin Thirard 68 de ses 70 articles parus dans « L'Action wallonne ». Les deux articles cités datent des éditions du 13 juin 1936 et du 15 mai 1937. L'article plus conséquent « Hitler n'est pas "jeune" », écrit à la veille de l'invasion allemande, a connu pour sa part une fortune complexe du fait de l'exil de la famille Thiry et a été publié de manière confidentielle en France par les *Amitiés françaises des jeunes* en 1940. C'est à l'issue de vives discussions avec l'écrivain Robert Poulet, attiré par l'extrême-droite, que Marcel Thiry a rédigé son pamphlet contre les admirateurs d'Hitler. (*Ib.* 25-31)(voir également le témoignage visuel de Lise Thiry, 1999:121).

veur du fédéralisme qui réclament la fixation de frontières linguistique, l'instauration de deux états régionaux (Flandres et Wallonie) et d'un état fédéral (Bruxelles). En s'appuyant sur l'échec de l'indépendance du Congo belge, il réapparaît en 1962 avec un article intitulé « Lettres aux jeunes Wallons » revendiquant en leur nom l'unilinguisme et l'alliance avec la France. Pendant les années soixante, il suivra de près les divers conflits sociaux (en particulier les fermetures de mines du bassin houiller) et linguistiques (l'affaire de la commune des Fourons¹²⁶), combattant l'obligation du bilinguisme et plaidant pour une vraie paix entre Flandre et Wallonie. En 1964, il devient membre coopté du Comité directeur du *Front démocratique des Bruxellois de langue française* (FDF) ;

(4) de 1968 à 1977, au cours d'un conflit linguistique de plus en plus violent, il insiste sur l'importance du besoin de fédéralisme et porte une attention plus forte à la défense de la francophonie dans les débats internationaux. Cette période complexe a pour point de départ l'annexion d'une partie de l'Université Catholique de Louvain et la création du *Rassemblement wallon* (RW) dont Marcel Thiry sera une des figures de proue. Élu sénateur en mars 1968, il participera à de nombreuses réunions tant au parlement de Strasbourg qu'à l'ONU. La liste des titres des éditoriaux de Marcel Thiry parus dans l'hebdomadaire *Forces Wallones* est dans l'appendice 6¹²⁷.

2.5.5 La personnalité littéraire et l'académicien

L'enfance et les personnalités littéraires

Suivant dès l'enfance l'exemple de son frère Oscar, Marcel Thiry commence à écrire à l'âge de 14 ans quatre cahiers de poèmes, ce qui lui vaut d'être présenté dès 1913 à trois personnalités de la littérature francophone de Belgique, Émile Verhaeren, Jules Destrée et Albert Mockel (Lise Thiry, 1986)¹²⁸. Cette première prise de contact avec des personnalités littéraires sera suivie d'une longue pé-

¹²⁶ En 1963, pour des raisons de politique intérieure, la petite commune des Fourons a été annexée au Limbourg belge et est devenue une enclave flamande en région wallonne. Dans *Le Soir* du 2 juin 1962, Marcel Thiry s'élève contre l'affaire de « la Voer » dans un article intitulé « Une misérable petite affaire » repris dans *Lettres aux jeunes Wallons* (1990: 190-193). Voir également le court témoignage de Vincent Lambert dans *Bulletin Francophone de Finlande No 8* (1998:75-77).

¹²⁷ Le tournant historique de cette situation socioculturelle complexe dans laquelle Marcel Thiry était plongé et qui domine encore aujourd'hui la vie politique est ainsi résumé par Xavier Mabille : « Jusqu'en 1970, l'unité de législation et la forte centralisation des pouvoirs de décision politique, autres que locaux, ont constitué des données essentielles du système belge. » En date du 18 février 1970, le Premier Ministre Gaston Eyskens déclare que « l'État unitaire est dépassé par les faits. » (1986:349).

¹²⁸ Jules Destrées sera quelques années plus tard le ministre des sciences et des arts, et c'est à lui que des écrivains s'adresseront en 1920 pour la fondation d'une nouvelle Académie de littérature et de langue françaises. Pour sa part, Jules Destrées s'appuiera sur l'avis de son ami Albert Mockel pour prendre sa décision. Devenue autonome, la nouvelle académie ne devint pas une simple caricature de l'assemblée des immortels de l'Académie française comme l'avaient prédit de nombreux détracteurs. Les longues discussions et disputes qui ont précédé l'instauration de la nouvelle institution sont détaillées dans l'article de Raymond Trousson « Vingt ans de lutte pour une académie » paru à l'occasion des 75 ans de ladite académie (1995:11-38).

riode d'éloignement due à la guerre, aux études de droit et à la prise en main de l'entreprise familiale. Au cours de ces vicissitudes d'ordre divers, Marcel Thiry continue d'écrire des poèmes et de les publier¹²⁹.

Le Groupe du Lundi

En 1937, Marcel Thiry se démarque dans sa politique littéraire comme cosignataire du *Manifeste du Groupe du Lundi* à côté d'auteurs belges importants comme Franz Hellens, Albert Ayguesparse, Marie Gevers ou Charles Plisnier¹³⁰. Tous ces auteurs ont pour point commun un désir de rapprochement intellectuel avec la France. L'analyse de l'importance et du contenu précis de ce texte varie selon les critiques consultés, ce qui complique singulièrement une analyse portant uniquement sur Thiry¹³¹. Selon Charles Bertin, ce Manifeste avait pour objectif l'appartenance des lettres belges à la littérature française (1997:64). Les conclusions les plus importantes concernent les liens avec la France : la littérature belge francophone n'est pas un ensemble autonome distinct de la littérature française (partie un du manifeste) et les conditions de son existence sont comparables à celles de la France pour la culture (partie deux). La quatrième et dernière partie porte sur la question du régionalisme.

Bien qu'il n'y ait que rarement vécu, Thiry a toujours conservé des liens étroits avec ce grand voisin de la Belgique et sa francophilie explique sans doute en partie la signature d'un manifeste présentant une culture française idéalisée¹³² : « Pour une fois en avance sur un grand nombre de théoriciens, les écrivains signataires du Groupe du Lundi avaient d'ailleurs également théorisé leur

¹²⁹ Au cours du discours d'accueil à l'Académie de Marcel Thiry, Charles Bernard citera ces premières œuvres : « Quand, Monsieur, en 1919, parut votre recueil de poèmes *Le Cœur et les Sens*, nous savions qu'un nouveau poète était né. Car sous ces rythmes aux inflexions douces, comme ces courbes qui sont l'image de l'infini, jaillissait une inspiration à deux dominantes essentielles, la fraîcheur et le nombre. [...] Celui-ci exerçant son impulsion de l'intérieur, celle-là répandue à la périphérie, éléments combinés à l'inépuisable faculté de renouvellement, ils sont par la suite génératifs d'une œuvre poétique considérable, parmi les plus originales de notre temps. » (BARLLF, 1946:20-21). Le juriste qu'a été Marcel Thiry se retrouve par exemple dans l'exposé présenté dans *Comme si* (1993:60-64).

¹³⁰ Ce manifeste est l'œuvre d'auteurs idéologiquement fort divers. Divers chercheurs ont tenté d'apporter une réponse à la question de savoir qui en était le principal auteur. Selon Jean-Marie Klinkenberg, si l'initiateur était Franz Hellens (qui vivait alors en France), Arnold de Kerchove en aurait été la chenille ouvrière et Robert Poulet le théoricien (1992:107). Cette idée sera reprise par Marc Quaghebeur : « Inspiré par Franz Hellens, et sans doute rédigé par Robert Poulet, le *Manifeste du Lundi* devient la bible idéologique du discours littéraire de l'après-guerre [...] » (Marc Quaghebeur, 1997:236).

¹³¹ Dans leur présentation à *Textyles, Leurs occupations*, les éditeurs parlent de « la réprobation publique entourant nombre [des] signataires [du Manifeste du Lundi] » (1997:14). En raison d'importantes différences d'opinion entre les divers cosignataires, il est en effet très difficile de définir la part de Marcel Thiry.

¹³² Marcel Thiry voyageait beaucoup en France et l'image idéalisée qu'il s'en faisait se retrouve dans certaines descriptions poétiques : « Je revois une merveilleuse matinée de juin, au pied de la rouge cathédrale d'Albi dominant la rouge falaise à pic, dans un des plus beaux paysages du monde. » (Lise Thiry, 1999:132). Dans ses souvenirs, sa fille relate en particulier les attaches qu'il avait dans la ville de Toulouse pendant les années de guerre pour raisons politiques (*Ib*).

volonté de s'intégrer dans un humanisme dont la caractéristique stylistique majeure était fournie par le ralliement à une France mythique, anhistorique, universelle et abstraite, ce qui impliquait de rejeter le réalisme au profit du « fait humain » tout entier » (*Textyles* 1997:13)¹³³.

L'occupation :

Quand la guerre éclatera, Marcel Thiry refusera tout contact avec l'Académie belge (où il venait d'être élu¹³⁴) et s'arrêtera même de publier. Sa bibliographie ne comporte que quatre poèmes publiés sous pseudonyme et dans la clandestinité aux Éditions de Minuit par Paul Éluard en 1944. Les poèmes réunis sous le titre *Astrale automobile* et en particulier la préface qui les accompagne seront prêts en 1942, mais non publiés du fait de cette volonté de ne rien sortir pendant l'occupation (Lise Thiry, 1999:143)¹³⁵. C'est à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain que ce texte (paru en 1985 dans le Bulletin de l'Académie) sera intégré aux œuvres poétiques complètes présentées par Charles Bertin (1997).

L'entrée à l'Académie

Ayant fait ainsi partie des « quelques auteurs [qui] ont assumé les conséquences d'une attitude beaucoup plus radicale, en s'abstenant volontairement de publier pendant la période [d'occupation] » (*Textyles*, 1997:11), Marcel Thiry va retrouver l'Académie en 1946. C'est avec son sens particulier de l'humour que le nouvel ancien élu répond dans son discours inaugural à Charles Bernard, alors Secrétaire perpétuel :

Le drame universel que nous venons de connaître agit démesurément dans l'infiniment petit comme dans le gigantesque en même temps qu'il dépeuplait le monde et qu'il ruinait, peut-être pour toujours, le jardin des douceurs de vivre, il eut pour conséquence minuscule de donner à vos trois derniers élus d'avant le grand séisme un temps inaccoutumé pour méditer leur complément de récipiendaire. (BARLLF, 1946:40).

¹³³ Cet exemplaire non numéroté de *Textyles* comprend les Actes d'un colloque tenu à Bruxelles sous l'intitulé *Leurs Occupations / L'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature en Belgique*. L'introduction commune d'où est issue la citation est signée des éditeurs (Paul Aron, Dirk de Geest, Pierre Halen et Antoon Vanden Braembussche).

¹³⁴ Réfugié à Paris, il signe du 20 mai au 8 juin 1940 dans le journal *La Meuse de Paris* 17 billets du titre reçu en 1939 de membre de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises avant de rentrer à Liège et de se considérer « comme "suspendu" jusqu'à des temps meilleurs » (Ajzenberg-Rochette, 1990:9). Le roman *Comme si* présente certains aspects rares de l'univers thiryen et en particulier une vision bien peu glorieuse de l'époque de la libération (belge comme française) de la première moitié de l'année 1945 avec son univers trouble et bien éloigné de l'idéal politique clamé officiellement : les transactions commerciales se déroulant dans un climat de profit immédiat y sont démontées avec brio par Marcel Thiry.

¹³⁵ Cette attitude n'était pas la plus fréquente. Les éditeurs de *Textyles*, *Leurs occupations* insistent sur la politique intelligente menée par les occupants qui refusaient d'opposer strictement une littérature légale avec une production clandestine : « Dès lors, la plus grande partie de l'offre littéraire se place sous le signe de « l'accommodation », une tentative de ne pas affronter ouvertement l'occupant sans néanmoins se mettre à propager ouvertement les idées du nazisme. » (1997:10).

Marcel Thiry va apparemment assumer avec joie cette nouvelle fonction qui lui servira en partie de dérivatif au cours des années noires qui suivront. Les années cinquante semblent en effet une confrontation permanente entre la tristesse et l'inquiétude qui touchent sa vie personnelle et la liberté offerte à l'artiste et à l'académicien à travers la poésie. Selon Charles Bertin : « Tarauté par l'inquiétude, de dramatiques besoins d'argent, l'approche du grand âge [...], l'homme est en proie à la plus noire tristesse, mais l'artiste est au sommet de son talent. »(1997:81).

Le Secrétaire perpétuel de l'Académie (1960-72)

Marcel Thiry va commencer à connaître les titres honorifiques avec l'étrange intitulé de sa nouvelle fonction, la retraite étant obligatoire à 75 ans. Cette nouvelle tâche l'aidera à survivre à un moment critique de sa vie. Selon Pierre Halen, le roman *Comme si* (1959) « fut, semble-t-il, écrit sous la contrainte de nécessités financières à l'époque où Thiry n'avait pas encore bénéficié de cette planche de salut que fut pour lui le poste de Secrétaire de l'Académie et se disait « l'écrivain attitré du grand Bazar de Liège » dont, faute d'autre ressource, il rédigeait éventuellement les catalogues. » (Pierre Halen, 1993:339). Les diverses communications qu'il donnera à (ou au nom de) l'Académie comportent des thématiques relativement traditionnelles (voir liste en appendice).

2.6 L'homme derrière l'auteur « modélisé »

Jusque là, nous avons considéré Marcel Thiry comme l'homme « réel » situé derrière l'acte de production littéraire du corpus. Cet homme réel existe bien sûr aux yeux du lecteur sous la forme de l'entité physique humaine ayant créé le texte. Sans cet homme réel dont nous venons de retracer une biographie succincte, le corpus n'existerait bien sûr pas. D'un autre côté, le lecteur de l'œuvre de Marcel Thiry qui ne connaît pas cette biographie particulière créera à partir des récits et des intrigues qui lui sont proposés un écrivain personnel assez différent de l'homme réel. En suivant une enquête basée sur la perception par le lecteur de la personnalité de l'écrivain, et avec pour guide l'orientation apportée par le schéma proposé de l'acte de lecture de la communication narrative, nous allons maintenant tenter de définir les parts de l'homme réel qui sont marquées dans son œuvre de fiction ou absentes de celle-ci. La conclusion de cette analyse sera particulièrement significative dans le cas de l'écrivain liégeois¹³⁶.

Tout d'abord, il s'agira du cadre commun au protagoniste et à l'auteur. Comme l'auteur base son récit sur une certaine vision personnelle du monde, ce phénomène n'a rien d'exceptionnel dans une œuvre de fiction :

¹³⁶ Le terme « modélisé » est parfaitement critiquable si l'on pense que l'image même du soi-disant « vrai Marcel Thiry » est elle-même subjective et sujette à modifications permanentes. La suite du propos permettra sans doute de mieux expliciter le paradoxe réel issu des deux images de l'écrivain.

Le monde où évoluent les personnages de Thiry est le monde de Thiry lui-même. M. Cauche marchant dans un vieux quartier dominant Liège, Jacques déambulant dans Kiev livrée aux bolcheviks, l'amant de Fête empruntant les larges dalles bleu usé du trottoir ne sont que des moments possibles de l'auteur [...] Chaque titre venant allonger sa bibliographie est, dès lors, un chapitre du grand livre de sa vie. (Roger Foulon, *Marcel Thiry, poète*, Institut Jules Destrée, Gilly, 1969).

D'un autre côté, il s'agira d'un texte qui occultera des pans entiers de la vie réelle de l'écrivain. La longue carrière politique de Marcel Thiry, qu'elle se soit exprimée sous la forme de l'article de journal ou du discours oral, semble par exemple n'avoir laissé aucune trace dans les œuvres du corpus. Autant les volets correspondant à la vie du jeune adolescent à l'athénée, à l'aventure du jeune soldat paralysé dans les neiges ukrainiennes ou à la gageure prise par le marchand de charbon et de bois sont visibles à travers le récit de fiction, autant le discours politique en est absent, qu'il concerne la Belgique, la Wallonie ou à un niveau plus large la francophonie. Même dans ses textes plus franchement autobiographiques, comme *La nuée*, qui a pour sujet des réflexions sur un voyage vers New-York, le lecteur n'a aucune information sur la raison de ce voyage daté de début 1970, et que l'on pourrait facilement interpréter comme celui du sénateur wallon à l'ONU¹³⁷.

La question primordiale est donc de tenter de définir en premier lieu toute la part occultée de la vraie vie de l'auteur dans la composition de l'auteur modélisé du schéma de la communication narrative.

2.6.1 Le non-dit et le non-vécu

Les nombreuses fonctions présentées ci-dessus en 2.5. ne doivent bien sûr pas faire oublier le rôle primordial dans notre recherche de Marcel Thiry, celui de poète et d'écrivain de fiction. Si la pertinence d'une interprétation de ses œuvres à travers les éléments connus de sa vie semble, comme Roger Foulon nous en donne quelques exemples dans la précédente citation, inévitable, un retournement de point de vue basant l'analyse sur l'auteur réel hors-fiction est bien plus révélateur. Dans ce qui suit, nous allons présenter les principaux thèmes qui nous paraissent intéresser une création de l'inachèvement thyrien à partir de sa biographie. En d'autres termes, et pour paraphraser Umberto Eco, la question ne sera plus *Comment le texte prévoit-il le lecteur ?* mais bien *Comment le lecteur prévoit-il le texte ?*¹³⁸.

Vu sous cet angle, et compte tenu des connaissances que nous venons de résumer sur les rôles divers tenus par Marcel Thiry, l'inachèvement sera accompli par la concrétisation chez l'écrivain d'un côté d'un « non-dit » et de l'autre d'un « non-vécu ». En raison de la difficulté d'une définition précise de

¹³⁷ Ce texte bref, qui a paru pour la première fois dans *La revue de Paris* de février 1970, fait la part des angoisses et des rêveries d'un voyageur qui observe ce qui l'entoure dans l'appareil qui l'emmène à New York.

¹³⁸ *Lector in fabula*, op. cité (1985:64). L'analyse d'Umberto Eco y rejoint l'œuvre de Marcel Thiry dans la mesure où la question de l'issue de la bataille de Waterloo y sert de démonstration (pp.65-67).

deux domaines à la fois trop flous et trop vastes, nous limiterons cette analyse à des exemples concrets et à notre avis pertinents de la démarche thyrienne en matière d'information fictive avant de tirer des conclusions sur cette approche biographique d'une création d'inachevé, c'est-à-dire en fin de compte sur la création d'un auteur modélisé.

2.6.2 Le non-dit

Le non-dit thyrien évoqué ci-dessous est basé sur la dissimulation dans la prose d'une partie de la vie de l'auteur. Deux domaines émergent : le choix des fonctions des protagonistes (2.6.2.1) et le choix géographique (2.6.2.2) décidé par Marcel Thiry pour bâtir son cadre de fiction.

2.6.2.1 La dichotomie de la personnalité thyrienne

Si nous reprenons les diverses facettes de la personnalité de Marcel Thiry évoquées ci-dessus, nous avons tour à tour présenté l'importance de la famille (2.3), de la femme (2.4.1), de l'ami (2.4.2) avant d'aborder (en 2.5) les divers rôles qu'il a tenus dans la vie publique, ceux (1) du poète, (2) du soldat, (3) du marchand, (4) de l'homme politique et (5) de la personnalité littéraire.

Ces divers points de vue semblent curieusement révéler une dichotomie au niveau des liens avec les récits de fiction. Certains pans entiers de la personnalité de Marcel Thiry disparaissent dans le milieu et les personnages décrits dans sa prose (tableau 4) :

TABLEAU 4 : les fonctions des personnages du corpus

Présents dans le corpus	Absents du corpus
le père, le frère, le chef de famille	l'homme politique
l'amoureux	l'académicien
l'ami proche	
l'inventeur de mots/l'adolescent	
le soldat	
le marchand	

D'après ce tableau, il semble que Marcel Thiry ait volontairement occulté son rôle officiel belge de son œuvre de fiction¹³⁹. Les raisons de cette autocensure peuvent être psychologiques, déontologiques ou tout simplement pratiques : il se peut aussi que Marcel Thiry préfère créer des protagonistes humbles et naïfs qui correspondent mieux aux fonctions de la première colonne. L'humour thyrien s'attacherait ainsi à certaines catégories de personnages qui joueraient le rôle d'alter ego de l'écrivain sous divers masques (du soldat de *Passage à Kiev*

¹³⁹ Cette remarque demanderait certainement un élargissement à la question même de l'identité belge. Elle sera commentée dans la partie de conclusion.

au marchand de *Nondum Jam Non*, en passant par les adolescents de *Juste* et de *Simul* ou Octave Servance dans *Comme si*)¹⁴⁰.

Quoi qu'il en soit, Marcel Thiry a concrètement tracé à travers sa fiction des limites entre son apparence officielle et une autre réalité intime, celle du poète se démarquant du cadre environnant. Une analyse de l'univers géographique dans lequel s'insèrent les récits thyriens confirme une autre part de non-dit dans le décalage entre la réalité quotidienne et sa réécriture.

2.6.2.2 Le lieu géographique thyrien

Il n'est pas possible de trouver des marques de l'auteur modélisé dans le texte de fiction dans la mesure où on ne le distingue plus dans ce cas du narrateur fictif. Le lieu d'écriture du texte est donc une simple supputation qui naît de marques contenues dans la narration. Ce qui importe dans le tableau qui suit n'est pas tant la réalité (toujours ambiguë) qui découle de notes directes sur l'acte de production littéraire que la formation au cours de l'acte de lecture de l'ensemble du corpus d'une image composite de l'auteur et du narrateur telle qu'elle se dessine subjectivement au lecteur réel¹⁴¹.

TABLEAU 5 : lieu du récit et lieu d'énonciation

	<i>Lieu du récit</i>	<i>Lieu d'écriture (remarques)</i>
(1) <i>Nativité</i>	Frontière autrichienne	Frontière autrichienne
(2) <i>Le Goût du malheur</i>	Paris, narrateur wallon	Route de Flandre, Liège
(3) <i>Passage à Kiev</i>	Ukraine	Après retour en Belgique ¹⁴²
(4) <i>Récit du grand-père</i>	Pays-Bas futuriste	Entre Hollande et France
(5) <i>La Couleur</i>		Belgique
(6) <i>Marchands</i>		Belgique ¹⁴³

¹⁴⁰ Il s'agit d'une définition de l'humour au sens large puisque certains textes sont affectés par une certaine dose de cynisme et d'un regard froid sur le comportement des personnages (p. ex. *Le Concerto pour Anne Queur* ou *Comme si*). Ce point sera analysé en introduction à la partie IV de la recherche. *Comme si* nous présente un nombre important de types de discours : c'est ainsi que nous devinons un Marcel Thiry connaisseur en droit à travers l'exposition complexe de droits de succession (le discours du notaire Jean Gogorges, chapitre 3) et un autre Marcel Thiry spécialisé cette fois dans l'exposé de combines permettant des détournements financiers (l'exposé de Basile Axellone, chapitre 13). Dans *Échec au temps*, le narrateur évoque ainsi sa vocation de commerçant : « Je suis devenu commerçant par inertie : mon père et mon grand-père l'étaient ; je n'ai jamais eu de goût spécial pour ce métier, ni pour aucun autre ; et d'aptitudes, hélas ! pas davantage. » (1986:24). L'assimilation du narrateur et de l'auteur modélisé (voire réel) semble bien visible à cette lecture.

¹⁴¹ Dans ce cas précis, le lecteur n'est pas belge et observe en quelque sorte depuis l'extérieur les marques du corpus. Les blancs indiquent l'absence de marques précises d'ancrage d'énonciation.

¹⁴² La date d'énonciation de la fiction est même précisée : « J'écris ceci en 1927 » (1990:72).

¹⁴³ Cet implicite de la Belgique se dessine dans le recueil *Marchands* par les mentions de Charleroi et de la Bourse belge (*Marchands*, 1981:23), d'un circuit automobile des Ardenes et d'un « monopoliste des cokes Sambre-Escaut » (*La Couleur*, 1991:44), de St-Nicolas porteur de jouets (*Une insomnie*, 1981:83), d'une ville étrangère à Paris possédant une Bourse (*Simple Alerte*, 1981:70,73).

(7) <i>Simple Alerte</i>		Belgique ¹⁴⁴ (?)
(8) <i>Une Insomnie</i>	la France de Balzac	Belgique
(9) <i>L'Alibiste</i>		Entre Hollande et France
(10) <i>Échec au temps</i>	Belgique	Belgique
(11) <i>Je viendrai comme un voleur</i>	Belgique	Belgique (?) ¹⁴⁵
(12) <i>Le concerto pour Anne Queur</i>	France	
(13) <i>Juste ou la quête d'Hélène</i>	l'Allemagne de Faust	
(14) <i>Simul</i>	Belgique	
(15) <i>L'Homme sans lunettes</i>	De France en Belgique*	
(16) <i>Comme si</i>	Liège, Paris et Alpes	Belgique (roman à clés)
(17) <i>Le Piquet dans la grotte</i>		(café de l'Hôtel de Ville)*
(18) <i>Distances</i>	Belgique (Liège)	
(19) <i>La Pièce dans la pièce</i>	Auberge du Ry (?)	
(20) <i>De deux choses l'une</i>	France occupée	
(21) <i>Voie-Lactée</i>	Ukraine, Belgique	Belgique**
(22) <i>Besdur</i>	Belgique, Grande-Bretagne	Allusions à Liège (?)
(23) <i>Palmyre ou la soumission</i>	Belgique/France (?)	Wallonie? (accent wallon)
(24) <i>Mort dans son lit</i>	Créty-en-Chaux (?)	
(25) <i>Falaises</i>	Belgique, Russie*	Belgique*
(26) <i>Nondum jam non</i>	Belgique	Belgique
(27) <i>La nuée</i>		Dans l'avion de New-York*
(28) <i>Fin d'une ère chat</i>	(Univers de Perrault)	
(29) <i>Nicodème</i>	Russie, Bordeaux*	
(30) <i>Ces années-là</i>	Wallonie, Londres, Galicie	Bateau en mer boréale
(31) <i>Chelpaki</i>	Chelpaki (Galicie)*	Belgique (?)
(32) <i>Carabas et la Tourtour</i>	(Univers de Perrault)	
(33) <i>Le chat et l'autre fièvre</i>	(Univers de Perrault)	
(34) <i>Le contrat Chat</i>		Belgique*
(35) <i>L'extrait de Chat</i>	Belgique(?)	
(36) <i>Belle de nuque</i>	(Quai de gare)*	
(37) <i>Le pied</i>		Belgique*
(38) <i>Mains d'œuvre</i>	Flandre	Belgique (?)
(39) <i>Déserteurs</i>	Vladivostok	Belgique
(40) <i>Avec Semenov</i>	Belgique/Russie	Belgique de 1923

¹⁴⁴ À signaler l'importance d'un dialogue symbolique entre le narrateur belge et la France que l'on retrouve dans la plupart des nouvelles du recueil *Marchands*, qu'il s'agisse de mention d'écrivains (Rimbaud, Balzac, Éluard, Gaillard) ou d'un poème entier consacré à la ville de Troyes.

¹⁴⁵ Dans les *Nouvelles du Grand Possible*, le lieu de l'énonciation n'est jamais clairement distingué de celui du récit. *Je viendrai comme un voleur* se situe dans un « tranquille chef-lieu de province belge », *Le Concerto pour Anne Queur* contient de nombreux ancrages français (Paris, la province, un domaine nommé Malmaison), *Distances* est situé à Liège dès la première phrase. Par contre, l'onomastique de *La Pièce dans la Pièce* ne permet aucune conclusion si ce n'est sa francophonie et *De deux choses l'une* cultive également l'ambiguïté (« Qui est-ce, Koen ? Français, Belge, Allemand ? », 1987: 95). Enfin, dans *Besdur*, le lecteur apprend que le dialogue entre les protagonistes se situe dans un Palais de Justice de la fin du gothique modifié vers 1750, ce qui rappelle le Palais des Princes-Évêques de Liège devenu Palais de Justice.

Explication des astérisques :

*) Textes clairement autobiographiques, quelquefois éloignés de toute fiction ;

***) Voie Lactée suit assez fidèlement le parcours de Marcel Thiry en Ukraine et son retour en Belgique, ainsi que les allusions à la genèse du récit (voir note 21) mais la Belgique n'y est pas directement mentionnée.

Le tableau ci-dessus n'a d'autre ambition que de préciser un cadre aux divers récits en prose du corpus. Dans certains textes, le récit en forme de souvenir est plus ou moins clairement démarqué du cadre énonciatif, ce qui explique la troisième colonne. Dans d'autres cas, il y aura des références claires à l'auteur lui-même ou à des personnes de son entourage. Comme les lieux géographiques ne seront pas fréquemment explicités dans la plupart des textes, c'est une analyse superficielle basée sur l'onomastique qui permet des supputations. Dans la troisième colonne, le narrateur est situé clairement en dehors du récit au moment de l'énonciation. L'image de l'auteur dit « modélisé » sera en partie concrétisée par la mention du lieu supputé de l'écriture¹⁴⁶ de chacun des textes et, ce qui est essentiel, en partie au niveau de l'ensemble des textes du corpus. Il se formera ainsi une image-type de synthèse correspondant à un seul Marcel Thiry en quelque sorte « modélisé » par le lecteur.

La conclusion essentielle du tableau 5 concernera d'abord certaines distanciations prises par l'écrivain envers le cadre géographique. Elles sont de trois types : un pays revêtu par le souvenir (ceux de l'ancienne URSS en particulier), une nation-univers parallèle (les Pays-Bas et la France¹⁴⁷) ou légendaire (l'Allemagne de Faust, la France de Perrault et de Balzac¹⁴⁸). D'autre part, quand il s'agira de la Belgique, l'intitulé même du pays est parfois inexistant : Les deux premiers récits de *Marchands* clairement inscrits dans cette entité géographique, évitent le mot et présentent une région située entre la France et les Pays-Bas, et qui sert de transit par les canaux. Restent des cadres beaucoup plus réalistes, francophones en général, et qui se définissent par rapport à un lieu-dit (voir dans le tableau les cas de Créty-en-Chaux et de l'Auberge du Ry). La nouvelle *De deux choses l'une* construit son décor français à partir de quelques informations géopolitiques très générales (un journal de Lyon, ville que l'on reverra à la fin de *Comme si*, la mention de l'Auvergne et de l'accent du Midi, et surtout celle du maréchal Pétain et du ministre Laval)(1987: 80-81) et de la présence d'une ligne de démarcation.

La conséquence de ces diverses marques d'ancrage fictionnel sera que, en dépit du fait qu'elle ne soit pas toujours nommée directement, la Belgique sera présente, voire même omniprésente¹⁴⁹ : la troisième colonne pourrait fort bien

¹⁴⁶ Narrateur et auteur modélisé sont bien distincts dans notre propos. Le narrateur est situé uniquement dans l'univers de fiction et peut donc être un témoin des faits rapportés par le récit. L'auteur modélisé appartient en partie à l'univers réel comme image déformée de l'auteur réel, et en partie à l'univers fictif dans la mesure où cette image naît du texte lu.

¹⁴⁷ Dans le cas du *Récit du Grand-père* et du *Concerto pour Anne Queur*.

¹⁴⁸ Dans le cas d'*Une Insomnie* et des propos « cataires ».

¹⁴⁹ Il est inutile d'entrer ici dans des débats partisans sur la réalité belge. Par Belgique, il faut entendre chez Thiry un ensemble géographique qui comprend aussi bien Bruxelles, Liège, Charleroi qu'Ostende. D'autre part, une analyse d'une morphosyntaxe et d'un lexi-

se limiter à cet intitulé, à quelques exceptions possibles près : Le *Concerto pour Anne Coeur* dont le récit est limité à la France de manière presque ostentatoire et *Juste* situé dans un cadre géographique germanique, celui de l'Eifel. Les lieux de l'énonciation de ces textes, tout comme celui de *De deux Choses l'une* ne sont pas implicites. En ce qui concerne le récit, des recoupements permettent par exemple de situer l'action de *Simul* à Liège : Le père du protagoniste obtient en effet une chaire d'Histoire à l'Athénée d'une ville plus importante que Charleroi (1981:204), où il y a un train pour Bruxelles (*Ib.*:229) et sans doute située en Wallonie (*Ib.*:210).

Si la Belgique est centrale, la France contemporaine semble étrangement absente pour le lecteur qui sait combien Marcel Thiry appréciait ce pays¹⁵⁰. Une forme de tabou a fait que l'écrivain n'a jamais vraiment osé centrer son œuvre de fiction sur Cherbourg ou Montmartre, voire les Cévennes ou Nice, alors qu'il a dépeint ces lieux dans sa poésie¹⁵¹ qui semble contenir paradoxalement un ancrage plus ferme dans la réalité vécue et contemporaine. Il suffit de lire *Besdur* pour s'apercevoir de la fragilité de la description stéréotypique de Londres et du Yorkshire, réduits à l'état de références externes voire volontairement artificielles, alors que le long dialogue qui tient lieu de fond à l'intrigue semble plus solidement campé dans un décor familial. En réalité, Marcel Thiry, représentant le rapprochement avec la France, cosignataire du *Manifeste du Lundi* et futur sénateur du *Rassemblement Wallon*, décrira explicitement de l'intérieur une Belgique interne, celle de la petite bourgeoisie, et s'opposera sous cet angle aux nombreux écrivains belges qui se sont "exilés" pour publier à Paris.

Le non-dit, c'est-à-dire dans ce contexte un recours au cadre d'énonciation belge, aboutit à une distanciation voulue ou forcée de l'auteur avec les nom-

que particuliers à une partie de la Belgique permettrait sans doute un apport supplémentaire aux références onomastiques.

¹⁵⁰ Il n'est que de lire les nombreuses références aux voyages d'agrément, ou bien causées par les affaires, la politique et la littérature vers la France dans les mémoires de Lise Thiry pour apprécier combien la France était proche du cœur de Marcel Thiry. Cette francophilie n'empêchait d'ailleurs nullement la famille Thiry de railler certains personnages rencontrés au ton suranné et artificiel comme Sarah Bernhardt et André Malraux (Lise Thiry 1999:16,353). Dans le corpus, il y a souvent présence de la Belgique de manière indirecte. C'est ainsi que *Le Concerto pour Anne Queur* dont l'action se déroule en France, évoque un Docteur Cham qui serait d'après les rumeurs un noir moitié belge, moitié américain (1987:214). *De deux choses l'une* est également symptomatique de ce jeu entre Belgique et France, puisque les ampoules de cyanure que le résistant doit substituer pour tuer en France un collaborateur viennent de Belgique (1987:109).

¹⁵¹ De par son rôle portuaire, le Bordeaux de *Nicodème* appartient plus à l'épopée russe qu'à la France du moment. A titre de comparaison, la poésie de Marcel Thiry abonde en références géographiques étrangères à la Belgique : Après la parution de son dernier "long" texte *Nondum Jam Non*, le poète a ainsi évoqué dans diverses "proses" poétiques de 1969 Montreux, Rome, New-York, Istamboul et Paris ainsi que l'ONU, alors que l'Amblève (une rivière chère à l'auteur) représentait la Belgique. Les allusions concernant Cherbourg et Montmartre sont ici de la *Prose de la demoiselle de Cherbourg (Le festin d'attente, 1963)*, alors que les Cévennes sont évoqués dans *Tel (L'ego des neiges, 1972)*, et des villes françaises comme par exemple Metz, Senlis et Nice dans *L'encore (1975)*.

breux voyages qu'il a effectués dans le monde d'après-guerre¹⁵². Le corpus sera celui d'un narrateur sédentaire, quelquefois même victime d'angoisses qui limitent ses voyages à un certain passé (du *Récit du grand-père* au personnage misanthrope de *Nondum Jam Non* en passant par Gustave Dieujeu, le héros malheureux de la réécriture de l'histoire de Waterloo dans *Échec au Temps*)¹⁵³. En d'autres termes, l'énonciateur thyrien contemporain sera le plus souvent un personnage enclin à l'immobilité pour des raisons physiques (l'âge pour le grand-père), psychologiques (une certaine claustrophobie pour le narrateur de *Nondum Jam Non*) ou sociales (la cellule du héros d'*Échec au temps*). Le cas de *Comme si* est exceptionnel : les personnages présentés dans leur milieu belge quittent ce dernier pour une France où la vie semble moins stagnante et où l'action et l'inconnu dominent franchement à travers les personnages rencontrés, ce qui équivaut à une sorte de fuite et donc à une lecture à deux niveaux¹⁵⁴.

2.6.3 Le non-vécu

En restant dans le cadre d'une opposition entre l'auteur réel et son équivalent modélisé, si le non-dit représentait un choix parmi les divers rôles exercés par Marcel Thiry dans la vie, le non-vécu représentera quant à lui un nombre de vies désirées et accomplies par la magie de la fiction. Ce non-vécu couvre également un champ très vaste. Deux thèmes se détachent : d'une part la faculté qu'avait Marcel Thiry de "s'auto-observer" en permanence et donc de se créer un double (2.6.3.1.) ; d'autre part, et cela rejoint également la création, le fait de créer des alternatives spatio-temporelles et existentielles à tout moment (2.6.3.2 à 2.6.3.4).

2.6.3.1 L'auto-observation de l'écrivain : le caricaturiste et le caricaturé

Même s'il ne faut sans doute pas en exagérer l'importance, une photographie incluse dans *Marcoplette* nous fait découvrir une facette particulièrement révélatrice de la personnalité de Marcel Thiry et un nouveau type de distanciation

¹⁵² On retrouve cet attachement à la sécurité du foyer belge dans l'œuvre d'Hergé que Marcel Thiry admirait en tant qu'artiste mais auquel il était fermement opposé politiquement (entretien avec Lise Thiry).

¹⁵³ « Thiry, qui paraît bouger dans la vie, vise en fait, à la différence de Michaux qui feint de s'y immobiliser pour mieux s'y mouvoir, à une profonde immobilité contemplative qu'illustreront certains personnages de ses proses comme ceux d'*Échec au temps* et de *Nondum jam non*. » (Marc Quaghebeur, 1998:199).

¹⁵⁴ Le roman *Comme si* est exceptionnel à bien des égards : il se situe en particulier dans une période qui véhicule de nombreux tabous, celle du printemps 1945. Il est précisément daté du fait des discussions qui ont lieu à table dans le clan Servance et qui portent sur des rumeurs de franchissement du Rhin par le pont resté miraculeusement intact de Remagen. La bataille des Ardennes est pratiquement achevée, les troupes américaines cantonnées dans le village belge de Bastogne ont résisté à l'avance allemande (Noël 1944) et le passage historique du Rhin à Remagen a eu lieu le 7 mars 1945. Le texte de Marcel Thiry est encore à sa date de parution un témoignage audacieux à l'époque d'une certaine réalité que l'Histoire aura voulu dissimuler pendant de nombreuses décennies.

avec son existence. Il s'agit d'une autocaricature de profil (1999:74) destinée à sa fille, et qui nous montre encore une fois un Marcel Thiry joueur, exhibant ses propres faiblesses et ironisant sur son physique et ses capacités. Cette image sera renforcée par de nombreuses anecdotes rapportées par sa fille. On y devine par exemple un père qui joue de sa calvitie (*Ib.*:64), qui se conduit comme le pire automobiliste (*Ib.*:86), dont les exploits sont teintés de ridicule (*Ib.*:155) et qui doit lutter pour faire bonne contenance dans des circonstances adverses (*Ib.*:181)¹⁵⁵.

L'autocaricature est sans aucun doute une autodévalorisation volontaire. Comme le dessinateur se place de l'extérieur pour donner une image évaluatrice de soi-même, il se joint aux autres. Il s'en suit donc une étrange communication aux dépens du personnage dessiné, mais également une autocompensation dans la mesure où le personnage dessiné est son propre observateur. Cette complicité recherchée à ses dépens dénote un humour très particulier qui est à notre avis à la base même d'une grande partie de l'œuvre thyrienne. Elle est également une illustration particulière du "simulisme", cette science originale que nous redéfinirons ci-dessous et qui sert de ressort à un des romans de l'écrivain¹⁵⁶.

2.6.3.2 Le « non voyageur »¹⁵⁷

Le non-vécu en tant que recours à la création d'un autre univers ouvert à tout moment à une existence neuve est symbolisé par le vers qui rendit célèbre le jeune poète (« Toi qui pâlis au nom de Vancouver »). Dans son introduction à un dossier consacré aux grands voyageurs de la littérature belge, Pierre Halen introduit ainsi ce qu'il appelle paradoxalement les « non-voyageurs » :

Et puis viendraient aussi les non-voyageurs, à commencer par Marcel Thiry qui, pour s'être souvent inspiré de son « tour du monde en guerre », ne se fit pas

¹⁵⁵ Toutes ces références de pages renvoient à *Marcopulette* (op. cité). A l'occasion du Colloque tenu à Liège les 22 et 23 avril 1982 et intitulé *Marcel Thiry, l'homme et l'œuvre*, une plaquette a été publiée qui comprenait sur une page des dessins de Marcel Thiry jouant avec ses lunettes parmi des esquisses d'ours. Ce jeu montre bien qu'une partie des personnages thiryens appartient tout aussi bien à un univers proche de la bande dessinée ou du dessin animé du fait de leur démarche mécanique ou naïvement provocatrice. Deux exemples tirés de la fiction seront mentionnés ici : il s'agit de la maladresse insigne d'Octave Servance et Basile Axellone dans *Comme si* alors que, voulant éviter de porter l'attention sur eux, ils attirent les regards de tous dans le Paris de 1945 avec leurs volumineux paquets de billets de banque acquis après une opération frauduleuse (1993:216) ; quant à Monsieur Cauche, le héros de *Distances*, il est remarquable à plusieurs reprises dans le texte par sa démarche, son « trottinement de petit baudet laborieux qui était devenu son allure naturelle » (1987:17).

¹⁵⁶ Voir ci-dessous 2.6.3.4.

¹⁵⁷ Ce pourrait être également dans le cadre de la pragmatique de la fiction « le faux voyageur » et la marque à la fois de l'auteur et du lecteur qui s'engagent dans l'aventure virtuelle commune des processus de création et de lecture.

moins connaître par certain sonnet où il était question de *n'être pas allé* à Vancouver. (1995:18)¹⁵⁸.

Il est bon en effet de noter que le jeune Marcel Thiry, contrairement à une idée couramment répandue, n'a fait que rêver d'un voyage qui se serait poursuivi à bord d'un autre bateau que le sien alors qu'il était entre l'Asie et l'Amérique. L'embarcation qui menait à Vancouver lui servait en quelque sorte de lien avec un lieu inconnu auquel la prosodie accordait des proportions légendaires. Le « Toi » sujet introduit déjà la notion d'un Marcel Thiry double¹⁵⁹. Le « Vancouver » mentionné sera le lieu de destination du voyageur "alternatif" qu'a toujours rêvé être Marcel Thiry si l'on en croit son œuvre de fiction¹⁶⁰.

La création d'alternatives spatio-temporelles et existentielles est en effet une constante que l'on retrouve dans les œuvres de fiction en prose les plus connues de l'écrivain et rapproche celle-ci des genres littéraires plus universels que sont la Science-fiction et le fantastique¹⁶¹. Le tableau suivant présente brièvement ces œuvres en les insérant dans les thématiques dominantes des œuvres : (1) des univers spatio-temporels et (2) des alternatives existentielles. Le choix qui suit ne vise qu'à introduire l'importance du "non-voyageur" dans la fiction et ne vise nullement à une quelconque exhaustivité¹⁶².

TABLEAU 6 : exemples d'alternatives thiryennes

(4) <i>Récit du grand-père</i>	(1)	Futur alternatif (triomphe du totalitarisme)
(5) <i>La couleur</i>	(1)	Univers sans ou avec couleurs
(7) <i>Simple alerte</i>	(1)	Univers de bureaux envahis ou non par la neige
(10) <i>Échec au temps</i>	(1)	Mondes parallèles en conflit (issue de Waterloo)
(12) <i>Le concerto pour Anne Queur</i>	(1,2)	Monde futur, mais aussi éternité humaine
(13) <i>Juste ou la quête d'Hélène</i>	(2)	Mort connue à différer

¹⁵⁸ Suivant en cela l'article de Benoît Denis au titre explicite *Allez voir ailleurs si j'y suis : Hergé, Simenon, Michaux* (1995:121-136), les figures de proue des voyageurs belges ainsi choisis (Tintin prenant la place de son créateur) pourraient fort bien trouver comme complément à la thèse de la problématique de leur identité belge Marcel Thiry écrivain resté lui en Wallonie.

¹⁵⁹ Voir plus haut le commentaire sur la strophe du poème intitulé *Qui était Fête ?* (1.5.1).

¹⁶⁰ Quand Lise Thiry visitera Vancouver en septembre 1974, c'est-à-dire justement cinquante ans après la publication du poème, elle en gardera une image plutôt désenchantée (1999:526).

¹⁶¹ On trouve une assez longue présentation d'*Échec au Temps* dans *l'Histoire de la Science-Fiction moderne* de Jacques Sadoul. Cet ouvrage de vulgarisation écrit par un Français et paru dans la collection de poche J'ai Lu en 1973 comprend la première mention de l'auteur belge qui nous soit parvenue. L'œuvre de Marcel Thiry vu sous l'angle du fantastique a fait l'objet d'un essai de Dominique Hallin-Bertin que nous avons déjà mentionné.

¹⁶² Le numéro entre parenthèses avant le titre est celui de l'ordre de parution (voir tableau 1). Dans la deuxième colonne, (1) indique une alternative entre univers spatio-temporels et (2) une alternative d'ordre plutôt ontologique. Cette classification ne se veut nullement exhaustive dans la mesure où toute transformation du décor modifiera nécessairement une approche existentielle des personnages.

(14) <i>Simul</i>	(2)	Emprunt de la vie de l'autre
(15) <i>L'homme sans lunettes</i>	(1)	Univers visuel transformé (non fiction)
(18) <i>Distances</i>	(1)	Présents différés
(19) <i>La pièce dans la pièce</i>	(1,2)	Mondes et personnages mis en abyme
(20) <i>De deux choses l'une</i>	(1)	Conclusion double possible (contenue dans le titre)
(21) <i>Voie-Lactée</i>	(1)	Présents parallèles en conclusion
(26) <i>Nondum jam non</i>	(2)	Présence ou non de déformations auditives et visuelles

Les deux alternatives ainsi proposées au monde réel à partir d'univers autres spatio-temporels et existentiels seront abordées ci-dessous dans l'analyse de deux ensembles extensibles à la plupart des œuvres du corpus. L'opposition entre l'auteur réel en butte aux problèmes quotidiens et l'auteur transformé par les actes de production et de lecture sera également symbolique d'un vouloir d'évasion vers la poésie et l'imaginaire¹⁶³.

2.6.3.3 Mondes alternatifs spatio-temporels

Le recours à l'imaginaire permet fréquemment à Marcel Thiry un jeu de redéfinition de son environnement quotidien par le souvenir d'univers historiquement révolus et la création d'univers alternatifs. Que les motivations de base soient ou non l'expression d'une lutte contre le fardeau de sa condition humaine, le narrateur thiryen sédentaire participe de cette évasion à travers les souvenirs d'un lieu disparu (la ville de Kiev de 1917 par exemple) mais aussi à travers des jeux portant sur une réécriture de l'Histoire.

En effet, les univers parallèles évoqués dans *Échec au Temps*, le *Souvenir du Grand-Père* ou le *Concerto pour Anne Queur*¹⁶⁴ appartiennent également à l'Histoire du fait de leur ancrage énonciatif. Le narrateur est âgé et relate des faits lointains en y portant un regard transformé par l'expérience du vécu. Ces univers correspondent au fond à l'Ukraine de *Passage à Kiew*, au front russe revécu dans *Voie-Lactée* ou *Comme si* et même à la ville d'Ostende transfigurée dans *Nondum Jam Non*.

C'est ainsi que les décors inventés pour la fiction ne sont guère qu'une répétition d'un monde intérieur thiryen constitué du regard porté par un personnage ancien sur lui-même et permettent de juger avec un décalage temporel cer-

¹⁶³ L'analyse est ici limitée à une comparaison entre auteur réel et auteur modélisé. La plupart de ces éléments seront repris dans la partie V sous l'angle des thématiques de l'inaboutissement qui se dégagent de la diégèse thiryenne.

¹⁶⁴ Cette catégorisation est subjective et s'appuie sur un raisonnement inversé basé sur un double futur possible pour les deux premiers cas : risque de l'univers fasciste (celui du grand-père), choix d'un univers destiné aux êtres de chair ou à des squelettes doués d'intelligence (celui d'Anne Queur). L'intrigue d'*Échec au temps* propose quant à elle un jeu entre deux mondes qui semblent concourir (celui des deux après-Waterloo possibles). Du fait de sa double inscription temporelle (1815 et les années 1930 de la rédaction), ce dernier roman semble aujourd'hui clairement passéiste et paraît paraphraser de manière humoristique un manuel d'Histoire discuté par des amis d'école. Malgré tout, par rapport à l'époque de création et donc aux protagonistes qui en sont contemporains, il se situe également dans un certain futur possible.

tains tournants existentiels vécus dans le passé. Une telle identité énonciative est sans doute le noyau qui empêche une franche identification des œuvres thiryennes à un genre littéraire comme le fantastique et la science-fiction¹⁶⁵ : le vécu des personnages s'apparente dans l'esprit du lecteur connaissant la vie de Marcel Thiry à un revécu de l'écrivain. Vus sous l'angle énonciatif, tous ces univers alternatifs ou parallèles¹⁶⁶ sont ainsi clairement démarqués de la fiction pure tout en conservant leur profonde originalité.

Nous avons abordé la dimension philosophique prêtée à l'auteur modélisé d'une telle énonciation dans le *Bulletin Francophone de Finlande* de 1998¹⁶⁷. Il est clair que la thématique d'univers autres rejoint celle qui est inscrite dans le titre du recueil de nouvelle, c'est-à-dire celle du Grand Possible, et donc les questions de la permanence du moment présent et de l'immortalité.

Pour ce qui est de la perception du présent, il faut bien convenir que la genèse des récits de fiction de Marcel Thiry est concrète et basée sur la mise en correspondance originale d'images sonores, visuelles et tactiles, tout comme le ferait un poète. Il s'agira essentiellement de ce que Robert Vivier nommait en 1960 une « cueillette avide du concret » et une « auscultation passionnée et inquiète de l'histoire humaine en train de se vivre » (Robert Vivier, 1987:7). Les nombreux mondes alternatifs et parallèles décrits correspondent à ce voyage possible vers Vancouver, qui est en somme la première version du Grand Possible du recueil. Le Grand Possible sera aussi l'indécision future qui appartient directement à la thématique de l'inachevé. A propos de la fiction thiryenne, Jean Tordeur a fait la remarque suivante :

¹⁶⁵ La première longue analyse des textes en prose de Marcel Thiry, l'essai de Dominique Hallin-Bertin *Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*, possède l'avantage entre autres de tenter d'incorporer le texte thyrin dans un ensemble plus universel et d'ouvrir des sentiers basés en grande partie sur une vision dramatique du poète. Cela rejoint tout à fait notre point de vue sur l'importance primordiale à apporter à l'énonciation, une telle vision dramatique appartenant à la formulation du témoignage d'un protagoniste vieilli par l'expérience. Il faut bien sûr nuancer cette vue par l'importance ludique de l'énonciation thiryenne, ce qu'esquisse également Dominique Hallin-Bertin quand elle utilise la formule de l'idée d'une œuvre « grave jusqu'à ses sourires » (1981:36).

¹⁶⁶ Une catégorisation simple pour notre corpus est d'imaginer que le protagoniste atteint de délires schizophréniques se réfugie dans un univers alternatif alors qu'il est entraîné dans les univers parallèles contre son gré. Gustave Dieujeu (*Échec au Temps*) serait ainsi en butte aux deux types d'univers selon l'interprétation choisie.

¹⁶⁷ La question de l'importance du message philosophique dans l'œuvre de Marcel Thiry a été abordée dans les entretiens avec François Perin et Lise Thiry et les avis de ces deux témoins ont convergé vers la conclusion que l'écrivain ne s'intéressait pas particulièrement à cette discipline en dépit de l'importance donnée par lui aux lettres classiques. En ce qui concerne le problème de l'intertextualité avec des philosophes qui se sont interrogés par exemple sur l'aporie, quelques références amusées dans *Échec au Temps* semblent montrer pourtant que Marcel Thiry connaissait la position d'Arius (1986:55). Des points communs semblent naître également entre les deux infinis pascaliens et des textes comme *Distances* ou *Voie-Lactée*, mais il s'agit là de thèmes usuels qui sont apparentés à des intrigues nées chez Thiry de circonstances personnelles (voir Lise Thiry, 1999:264, 287-289). Nous reviendrons sur une interprétation philosophique de la création d'inachevé dans notre conclusion.

[Il existe] tant de livres qui se situent dans l'ambiguïté de la mémoire, dans la mise en doute de l'évidence, dans la certitude qu'il ne faut pas se satisfaire des apparences, dans l'interrogation constante de l'invisible, selon ce que Marcel Thiry disait lui-même à Luc Norin :

« Le grand possible est le pays des éventualités non réalisées, plus nombreuses évidemment que l'éventualité réalisée dans laquelle nous vivons. C'est de là que nous recevons des nouvelles, des informations, des signaux. »¹⁶⁸

2.6.3.4 L'alternative offerte par le simulisme

La seconde version de ce grand possible est une nouvelle gageure, celle de vivre l'expérience de l'autre, idée de base du roman *Simul*. Le « simulisme » fait partie de la trame suivante : l'ami de Zacharie Simul, Walter de Hutier, est devant « deux choix fondamentaux et successifs, dont tout le cours de sa vie future va dépendre : présenter son examen au Concours général ou accompagner sa fiancée en Angleterre, - s'engager comme volontaire de guerre ou poursuivre des études juridiques qui préluderont à une carrière brillante. Dans l'un et l'autre cas, Walter choisira, conformément à sa nature, la voie de la raison au détriment du plaisir, et celle de l'intérêt au détriment du sacrifice. Dans l'un et l'autre cas, aussi, Simul accomplira le destin idéal de Walter : il accompagnera la jeune fille en voyage et il s'engagera dans l'armée à la place de son ami » (D. Hallin-Bertin, 1981:37).

Le simulisme permet au protagoniste de mener une double existence en endossant l'identité de son ami. Il lui permet aussi de dépasser la question de l'itinéraire unique de la vie. Pour paraphraser une définition utilisée dans un autre contexte, celui de *Distances*, il y a chez Zacharie Simul un désir de « pratiquer l'heure où [son ami Walter] vivait » (Halen, 1990:134)¹⁶⁹.

Dans le cadre de notre analyse actuelle, le simulisme appartient à l'obsession du non-vécu, et, comme précédemment, l'énonciation semble directement conduire à des événements de la vie de Marcel Thiry. Sa fille considèrera le simulisme comme une réponse à la nécessité chez son père de cacher son autre vie, celle avec May Gérard :

A un moment de sa vie, mon père s'est trouvé devant le choix entre deux femmes aimées. Au lieu d'opter pour l'une des branches de la bifurcation, il a tenté les deux vies parallèles. [...] Faute d'avoir fait échec aux causes, Thiry invente de les canaliser dans des voies parallèles. Il brime les causes, parce qu'il empêche les effets de dérailler d'une voie vers l'autre. Mais sur les deux voies chemine le même homme, auquel la culpabilité colle à la peau. En 1953, l'un de ses romans analysera le simulisme. (Lise Thiry, 1999:143-144).

Une autre interprétation vient à l'esprit du lecteur au fait des événements de la vie de Marcel Thiry, celle bien sûr de la réécriture de l'histoire de son frère sur

¹⁶⁸ Cet extrait, issu d'un article en hommage à l'écrivain qui décédera une semaine plus tard, a paru dans le quotidien *Le Soir* du mardi 6 septembre 1977.

¹⁶⁹ L'idée de symbiose entre les pensées du père et de sa fille dans *Distances* rejoint ainsi celle des amis Simul et Walter. Dans la citation de Pierre Halen, le pronom personnel est « elle » (= Désirée, fille de M. Cauche). L'idéalisation de l'objet humain semble oblitérer la sexualité dans les deux cas au point qu'un message chrétien peut également se lire en filigranes.

le front russe. Il s'agit d'un monde masculin, idéalisé par la confraternité chez de jeunes êtres remplis d'espoir devant les possibilités ouvertes que leur offre l'existence. Le traumatisme causé par la blessure d'Oscar Thiry a pu générer en Marcel une symbolique du transfert. Cette idée d'une osmose est d'ailleurs confirmée par le double mariage dans la réalité d'après-guerre des frères avec les deux sœurs Kemna.

Il y a clairement dans l'idée du simulisme une quête de solution à des problèmes vécus par les personnages comme sans doute par l'auteur. Il s'agirait alors plutôt de la recherche d'un aboutissement permettant de réparer des erreurs du passé. En réalité, derrière cette orientation générale se dissimule le refus d'admettre la possibilité d'une telle interprétation. L'énonciation fait la part belle à la dérision : le narrateur qui reconstruit les faits trente ans plus tard est plus proche d'une ubiquité due à la connaissance des années qui ont suivi que d'un simulisme qui dans le fond paraît bien artificiel devant la marche de l'Histoire. En d'autres termes, « *Simul* enchaîne les coïncidences trompeuses » (Sempoux, 1978:284). Et comment ne pas remarquer le contexte onomastique, qui fait d'un personnage appelé Simul un être pur et idéaliste, alors qu'il possède au fond de soi le concept de duplicité évoqué par le simulacre ?¹⁷⁰

2.7 Conclusions

Les informations complémentaires apportées à l'analyse textuelle par la biographie de Marcel Thiry sont essentielles pour répondre à deux questions : *Comment le lecteur peut-il prévoir le texte à partir de la connaissance de l'auteur ?* et *Quelle image de l'auteur donne la connaissance du texte ?*

Parmi les nombreuses catégories de lecteurs, il y a bien sûr en premier les Belges qui connaissent l'écrivain à travers l'image des fonctions qu'il a tenues, qui l'ont éventuellement entendu parler à la radio ou qui ont eu sous leurs yeux des photos du sénateur wallon. C'est ainsi que le rôle politique et culturel de l'écrivain semblera quelquefois occulter à tort la dimension ludique de son œuvre. De même, il ne faudrait jamais non plus limiter l'analyse à celle de la production d'un académicien, et qui plus est un Secrétaire perpétuel d'une Académie dont un objectif essentiel est la défense de la langue française. Linguistiquement, la production de l'écrivain en fait un être à la fois attiré vers l'invention hors normes et l'application traditionnelle d'un style classique.

Marcel Thiry, créateur impénitent de néologismes, était d'ailleurs selon le témoignage de sa fille surpris des accusations de préciosité stylistique dont il était l'objet : « Les accusations de préciosité accompagneront Thiry toute sa vie ; il les recevra avec humilité, mais sans bien les comprendre, je crois. Si vous lui montrez un de ses poèmes, je ne suis pas sûre qu'il repérera les endroits pré-

¹⁷⁰ Simul sera même au fond un personnage malfaisant dans la mesure où nous apprendrons que son ami Walter choisira de collaborer avec les mouvements d'extrême-droite par la suite en Belgique.

cieux. » (Lise Thiry, 1999:49)¹⁷¹. Il faudra laisser de côté les images de Marcel Thiry homme politique et de Marcel Thiry académicien quand il s'agira d'analyser un corpus dont elles seront d'ailleurs absentes.

Un fait est indéniable : le fait qu'il soit resté en Belgique en fait sans aucun doute un auteur essentiellement belge. La conclusion rapide apportée par le tableau 5 semble bien indiquer par le biais de la fiction un noyau spatial limité à première vue à la Wallonie pour ce qui est du cadre d'énonciation.

Le non-dit composé de deux ensembles (refus chez l'écrivain de la transposition en fiction de la fonction officielle et parfois d'un décor belge explicite) rejoint un non-vécu plus complexe basé sur la création du double : celui de l'écrivain lui-même qui se met sans cesse en scène derrière des masques divers, en particulier à travers les thèmes de l'auto-dérision et du simulisme. Dans le contexte biographique de la fiction thiryenne, un inaboutissement est construit à partir de lectures parallèles se contredisant entre elles. Contradictions voulues, constructions de mondes et d'arguments parallèles, recul devant l'explicite seront des clins d'œil que l'auteur modélisé laissera au lecteur mis au courant des événements de la vie de Marcel Thiry. Ce sont d'ailleurs ces marques nées d'une énonciation ambiguë qui classifient par la suite le fond thématique de l'inaboutissement des œuvres du corpus (partie V).

A ce stade de la recherche, nous possédons une clé et de nombreuses informations concernant la présence omnisciente de l'écrivain dans sa fiction. Il s'agira d'une ligne parallèle de lecture qui restera présente dans l'analyse textuelle qui suit. L'argumentation change en effet d'orientation et se poursuit désormais par l'étude du corpus de fiction. A la suite de certains chercheurs, et en particulier d'André Sempoux qui s'est intéressé à la « courbe de l'écriture thiryenne », pour paraphraser le titre d'un de ses articles, nous allons maintenant analyser l'insertion stylistique de l'inaboutissement dans l'œuvre thiryenne. Les techniques grammaticales utilisées pour parfaire dans le message l'inachèvement de l'information sont abordées dans la partie III. Qu'il s'agisse de la conséquence de l'emploi de la suspension, de la prolifération ou de l'ellipse, nous verrons combien le texte thiryen se joue sans cesse du lecteur et renforce l'image présentée ici dans la partie consacrée à la biographie.

¹⁷¹ Sans appuyer cette accusation, il semble bien qu'une première lecture des œuvres de l'écrivain met en avant des obstacles stylistiques divers qui provoquent un certain effort dans l'appréhension de l'intrigue. Nous pouvons d'autre part affirmer que les œuvres en prose ne possèdent pas la limpidité des poèmes. Malgré cela, Thiry est un remarquable finisseur et la conclusion des textes du corpus surprend par une nouvelle cohérence de l'ensemble qui provoque un besoin de relecture (*Voie-Lactée*, les nouvelles de *Marchands et du Grand Possible* sont à lire et à relire dans le détail, une fois la conclusion connue).

3 UNE GRAMMAIRE DE L'INACHÈVEMENT

3.1 Objectif et méthode

3.1.1 Objectif

Dans le contexte thiryen d'une architecture de l'inaboutissement, une lecture centrée sur les marques morphosyntaxiques et lexicales démontrera un réseau grammatical original dont l'objectif est de refuser ou de retarder *sine die* une conclusion au narré. Un tel réseau est bien sûr inscrit dans la problématique de l'évaluation de l'écriture thiryenne. Ce qui suit est en quelque sorte une démonstration de l'existence d'un tissu textuel particulier qui a pour effet le refus d'achèvement du propos. Un tel texte porte à une double lecture, négative pour certains du fait de ses sinuosités, plus positive dans notre cadre de l'inachèvement, puisqu'il s'agit d'un acte indirect de langage diffus. Le style de Marcel Thiry est souvent à l'origine d'une polémique. Il a déjà été question plus haut de l'accusation de "préciosité" portée à l'écrivain liégeois. Il est possible de renchérir sur cette perception négative en ajoutant l'effet d'une certaine lourdeur syntaxique sur le lecteur. C'est ainsi qu'Anna Soncini Fratta prend justement, parmi celle d'autres auteurs belges, l'exemple de l'écriture de Thiry comme modèle d'un style qui a vécu :

La langue de quelques auteurs importants du fantastique belge est une langue élégante, volontairement classique. Une langue que l'on peut définir, métaphoriquement, comme une langue rêvée, parce que *déréalisante*. En effet [elle est] souvent marquée par les traces d'une évolution à rebours vers le passé. [...] [Q]uelques auteurs belges (je pense surtout à Owen et Thiry) [...] tendent à reproduire une langue non pas aseptisée, mais peut-être, par quelques aspects, désuète.¹⁷²

¹⁷² « Le fantastique ou la langue rêvée », *Textyles* n° 10, 1993:35. Sans doute faut-il y voir surtout un jeu conscient ou non sur le besoin de retour aux conventions sécurisantes de la tradition classique telle qu'elle a été inculquée aux jeunes élèves de l'Athénée, et dans le cas de Thiry aux années de son adolescence liégeoise et peut-être également à l'influence de son frère.

Il s'agira pour nous en fait de distinguer entre convention stylistique et jeu discursif. Si, dans le cas de Marcel Thiry, la langue peut paraître désuète, elle est également animée par une énonciation qui laisse une part importante à l'ironie et à l'invention narrative. C'est ce dernier point de vue qui primera dans notre recherche. Raffinement, opacité, complexité, mise en œuvre d'une langue essentiellement littéraire feront donc partie de la présente thèse de l'inaboutissement. Il existera en permanence dans le corpus des obstacles dressés devant le lecteur comme pour l'empêcher d'interpréter de façon certaine ce qu'il lit¹⁷³.

Nous privilégions d'abord ici une analyse de détail. Les marques joueront plutôt dans cette ligne le rôle d'écarts signifiants d'une grammaire particulière à l'inachevé que d'obstacles à la lecture¹⁷⁴. En d'autres termes, ce seront d'abord uniquement ces manifestations de l'inaboutissement qui nous intéressent à l'intérieur d'une courte séquence, souvent limitée à la phrase, et non l'effort supplémentaire demandé au lecteur dans le cadre de l'énoncé narratif. Ces types d'écarts signifiants sont autant de catégories linguistiques inscrites dans l'idée de l'inaboutissement et conduisent à une « étrangéification » particulière du monde environnant par la paralysie et le détournement narratifs du texte¹⁷⁵.

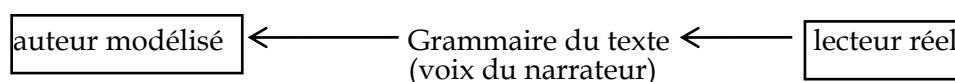
L'objectif ainsi énoncé de cette troisième partie correspondra dans le schéma de la communication narrative à la figure simplifiée suivante :

¹⁷³ Il est vrai que les critiques varient en ce qui concerne le jugement sur la syntaxe ou le style de Marcel Thiry. Françoise Delmez, dans son compte rendu sur la réédition de *Passage à Kiev*, émet une opinion contraire : « Une fois de plus, chez Marcel Thiry, le phrasé irréprochable, la clarté de la syntaxe, la netteté de la langue, se trouvent opacifiés, densifiés, enrichies par l'ambiguïté de l'univers thématique charrié par le récit » (1991:362). Pierre Halen, dans un chapitre de sa *Poétique de l'imparfait* consacré à *Distances*, en montre également toute la valeur stylistique : « La phrase, comme le récit, ne vise pourtant pas l'effet ostentatoire, ni la réussite de quelque tour original ; l'être n'y déploie qu'une sorte d'imperfection ontologique, obstinée pourtant à remuer à l'intérieur de ses frontières, à tordre insidieusement la syntaxe aussi bien que la logique, à se frotter au linteau de toute issue possible. » (1990:107)

¹⁷⁴ La notion d'écart est bien sûr galvaudée et banale en linguistique. Dans le cas présent, il s'agit uniquement de l'écart par rapport à une ligne idéale et sans doute irréalisable de non-manifestation de l'inachevé. Pour mieux comprendre l'idée sous-jacente, se reporter à l'exemple récapitulatif (voir 3.7.1) dans lequel les divers types d'« écarts signifiants » sont justement mis en évidence.

¹⁷⁵ Il est question ici de l'effort supplémentaire demandé au lecteur dans le cadre de l'énoncé narratif. Pour mieux concrétiser celui-ci, Jean-Marie Klinkenberg a ainsi défini plusieurs types d'écarts dans le texte thiryen : l'écart sémantique causé par les figures, l'écart référentiel quand la chose concernée est transformée par le mot employé, l'écart encyclopédique qui met en cause les croyances d'opinions et de certitudes qui nous permettent d'organiser le monde et pour finir l'écart linguistique (1982:28). Cette classification se rapporte à une déviance du texte propre ici à Marcel Thiry qui donne également une solution partielle à la définition du fantastique thiryen. La thèse que nous défendons oriente plutôt l'importance de ces divers écarts vers des thématiques précisées dans la partie V. Le substantif ici mis entre guillemets, l'« étrangéification », est un néologisme inspiré à Jean-Marie Klinkenberg par la théorie des formalistes russes du début du siècle (*Ib.* : 26).

Schéma 7 : le rôle d'une grammaire de l'inachevé



Il s'agira en effet dans le cadre général de la recherche (et suivant l'orientation de l'acte de lecture) de montrer comment l'image de l'auteur modélisé s'adapte à une énonciation de l'inachèvement dont le lecteur sera directement ou indirectement conscient. La construction de l'image de Marcel Thiry écrivain inclut la lecture en progression et conduit à travers l'expression des narrateurs des 40 textes du corpus à une homogénéité d'ensemble définissant l'image de l'auteur modélisé.

3.1.2 Méthode

Dans le cadre stylistique, la première tâche que nous nous donnons consistera à établir un inventaire grammatical de ces écarts signifiants qui instaurent un inachèvement. Selon cette optique, le discours qui est construit au fur et à mesure est aussi très souvent déconstruit par des doutes, des approximations et des ruptures. C'est cette mécanique précise dont nous allons tenter de tirer une synthèse. Pour ce faire, nous allons tour à tour nous pencher sur des notions aspectuelles (le rôle de l'imparfait), modales (le rôle des adverbes et des semi-auxiliaires en particulier), rythmiques (les ruptures syntaxiques), avant d'aborder des cas plus complexes d'inachevé par omission (l'ellipse), suspension (le rôle des points de suspension), le lien interphrastique (les connecteurs) et finalement le plus évasif de tous, l'inachevé lexical.

La méthode sera inductive et basée sur le discours en mouvement. Il va de soi que le corpus ne possède à première vue rien d'exceptionnel au niveau de la phrase, puisque les textes littéraires, français ou non, comprennent presque tous une part grammaticale d'inachèvement¹⁷⁶. Nous montrerons combien cette lecture est malgré tout primordiale dans le cas de l'œuvre thiryenne et combien la prolifération de telles marques mène à une manipulation le lecteur.

L'exemplier relativement fourni contribuera en premier lieu à établir justement les diverses marques de l'existence dans de nombreux points du texte du corpus de ce que nous nommons inachèvement grammatical. Comme il a été dit en introduction (1.3.2), le choix du terme « inachèvement » est ici limité à cet ensemble mécanique que l'on repère au cours d'une lecture grammaticale du texte thiryen. L'inachèvement sera ainsi un sous-ensemble de l'inaboutissement,

¹⁷⁶ Des lectures parallèles en français, en anglais ou en finnois par exemple de textes de fiction démontrent cette réalité. Malgré leur relative simplicité des oppositions des temps du passé, l'anglais comme le finnois possèdent tout un arsenal grammatical de l'inachèvement. Il suffit de penser aux cinq types d'infinitif finnois ou à l'emploi du potentiel dans cette même langue pour en réaliser l'importance. La communication des expressions du doute ou du ralentissement volontaire d'une affirmation obéit en effet à des lois d'économie (le potentiel finnois réduit à une consonne) ou d'expansion (les précautions apportées par les modalisateurs divers dans les langues romanes) qui reflètent des réserves et des tendances discursives chez le narrateur et indirectement chez l'auteur modélisé.

notion qui englobera également la connaissance de l'auteur réel (partie II), les jeux énonciatifs (partie IV) et thématiques (partie V).

3.1.3 Inventaire grammatical

Le tableau 7 présente l'analyse proprement dite : à chaque type théorique d'inachevé choisi de la deuxième colonne correspond une marque concrète dans le texte (troisième colonne). Les nombres précédant le type d'inachevé renvoient aux parties de l'analyse qui suit.

TABLEAU 7 : plan de l'analyse grammaticale

	<i>Type d'inachevé</i>	<i>Marque textuelle</i>
3.2	Aspectuel	- imparfait de l'indicatif
3.3	Modal	- adverbes - semi-auxiliaires
3.4	par expansion	- incises - rôle des connecteurs
3.5	par suppression	- ellipses - points de suspension
3.6	Lexical	- inchoatif et non-accompli

Chacun des types d'inachevé présentés dans le tableau 7 fera l'objet d'une introduction permettant de le définir. Cette définition sera le plus souvent très large et permettra d'englober un nombre d'exemples variés dans la démonstration. Il est évident que la lecture proposée du corpus entier possède des passages privilégiés et que des fragments entiers ne proposeront guère d'occurrences claires. Il suffit de penser au cas de discours directs rapportés à l'occasion de longs dialogues (*Comme si, Besdur*) ou de pages situées au passé simple (*Je viendrai comme un voleur*)¹⁷⁷. En outre, les textes tardifs (*Nondum Jam Non* en particulier) seront beaucoup plus riches à l'analyse que les œuvres de jeunesse de l'auteur (*Passage à Kiev*). Cette progression est révélatrice de l'importance accrue prise par la thématique de l'inaboutissement chez l'écrivain Marcel Thiry.

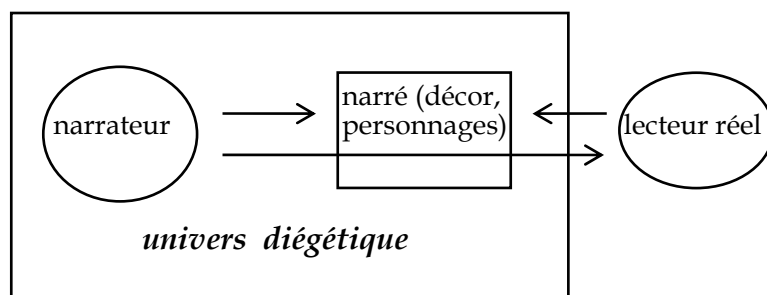
L'analyse qui suit est en premier lieu inductive, sa structure ayant d'abord été composée à partir de nombreuses lectures du corpus et d'autres textes de fiction pour juger de sa pertinence. Elle n'est pas issue de l'idée préliminaire d'un inachèvement produit par des composantes grammaticales mais de la conclusion d'actes de lecture répétés englobant également d'autres domaines. C'est d'abord en suivant le texte dans sa dynamique que les ensembles linguistiques qui forment le plan ont été mis en quelque sorte au service de notre thèse.

¹⁷⁷ En fait, l'inachèvement peut fort bien apparaître par exemple dans le cas de l'utilisation de l'imparfait de l'indicatif, de semi-auxiliaires ou de points de suspension au cours de dialogues ou bien de la modalisation par un adjectif du passé simple.

3.1.4 Le jeu interprétatif ou la subjectivité du texte

L'inaboutissement naît d'une interprétation subjective : le lecteur se resitue dans le monde diégétique et possède ainsi une relation privilégiée avec le narrateur ou le personnage fictif dont il partage les pensées. La question de l'ambiguïté de l'interprétation doit être posée, dans la mesure où le personnage qui sert d'ancrage à la logique de l'univers diégétique est lui-même fictif et n'existe que par son lecteur. C'est donc cette instance peu fiable qui désamorce dans notre propos l'efficacité du narré direct. C'est ainsi que, dans le schéma 6, la portée du narré est construite aussi bien par cette instance fictive (le narrateur) que par le lecteur réel qui partage (tout en étant conscient de l'artifice de la fiction) la responsabilité de l'interprétation. Le narrateur a pour rôle d'ancrer la conscience du lecteur dans l'univers diégétique et de la diriger. S'il y a inaboutissement, cette notion est d'abord inscrite dans le discours du narrateur avant d'être communiquée au lecteur.

Schéma 8
Les instances d'interprétation du narré¹⁷⁸



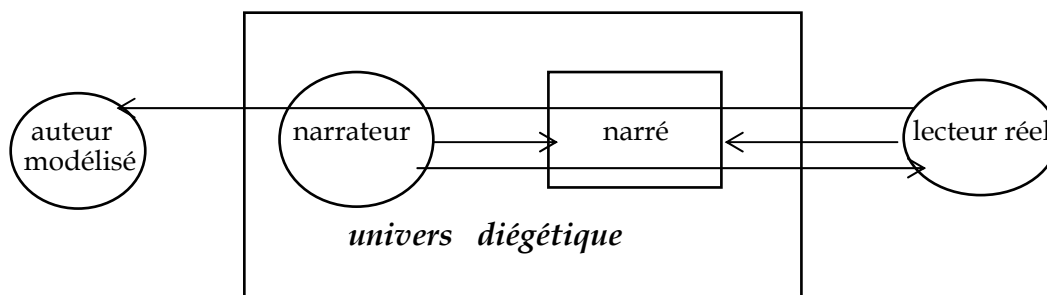
Le narrateur devient ainsi une instance importante dans le déchiffrage du désamorçage du texte. Dans une communication marquée par exemple à l'imparfait, la source qui prend en charge ce temps à la sémantique particulière sera ambiguë : les sensations fournies seront éprouvées par chacune des instances que sont le lecteur réel, le personnage de la narration et le narrateur ; l'auteur modélisé lui-même sera considéré comme responsable de ce texte. Dans le cas de l'imparfait, le doute sera amplifié non seulement par l'usage de procédés grammaticaux, mais également par la duplicité énonciative.

Cette partie III a pour premier objet d'analyse le narré et pour second le narrant. Son objectif est de démontrer l'existence de tout un arsenal de l'inachèvement. Au-delà d'une simple communion entre narrateur et lecteur pour ce qui est de l'interprétation du monde diégétique, les conclusions de la présente analyse grammaticale *in fictio* toucheront avant tout une instance extérieure que nous avons déjà présentée, le Marcel Thiry qui se dégage du

¹⁷⁸ Au cours des schémas portant sur la communication narrative, les graphèmes circulaires circonscrivent une instance humaine (soit réelle, soit fictive : auteur, lecteur, narrateur ou protagoniste) tandis que les graphèmes rectangulaires indiqueront une notion abstraite (univers diégétique, narré, thématiques par exemple).

texte, c'est-à-dire l'auteur modélisé dont nous construisons l'image tout au long de la thèse. Le schéma 7 qui suit résulte directement des deux précédents et donne l'orientation générale recherchée pour l'analyse dans les parties III, IV et V.

Schéma 9
Les instances d'interprétation narrative suivant l'axe de lecture



3.2 Le cas de l'imparfait de l'indicatif

3.2.1 Le rôle de l'imparfait : trois exemples de points de vue contradictoires

Contrairement à ce que laisse entendre son étymologie, l'imparfait français n'est pas uniquement un temps verbal dont la dénotation unique est de marquer le non-terminé. La réalité est plus complexe et sera évoquée par une démonstration progressive basée sur les opinions successives

- de Marcel Thiry lui-même,
- de spécialistes en grammaire, et
- de chercheurs en sémiotique narrative.

3.2.1.1 Marcel Thiry et l'imparfait

L'idée d'une lecture de l'œuvre en prose de Marcel Thiry avec pour clé la notion d'inachèvement a pour origine la mention du temps grammatical qu'est l'imparfait de l'indicatif dans des titres de deux œuvres, un essai de Marcel Thiry (*L'imparfait en poésie*, 1950¹⁷⁹) et une analyse de Pierre Halen déjà mentionnée en introduction (*Marcel Thiry, une poétique de l'imparfait*, 1990). Dans

¹⁷⁹ Le texte de cette courte intervention faite à la séance du 11 février 1950 à l'Académie de langue et littérature françaises de Belgique a été réédité dernièrement en appendice à *Marcel Thiry, Œuvres poétiques complètes* (tome III, 1997:379-389). Elle contient clairement un penchant chez Marcel Thiry de l'inachevé, au-delà de la diatribe contre Paul Valéry, dans la question finale : « ne peut-on conjecturer qu'une parente unit l'imparfait de l'indicatif, cher à la poésie, et l'imperfection formelle qui ne l'est peut-être pas moins ? » (1950:12), explicitée par Bernard Delvaille dans l'introduction à la réédition des *Œuvres poétiques* (1997:30) sous la forme : « l'imparfait de l'indicatif, bon conducteur de la poésie, va de pair avec une imperfection formelle souvent souhaitable. »

son essai, l'écrivain montre son intérêt envers la dimension sémantique et énonciative de ce temps grammatical dans la création littéraire alors que les spécialistes comme Pierre Halen incluent l'imparfait dans la recherche sur les thématiques essentielles de l'univers thiryen.

Marcel Thiry reprendra ce thème dans un ouvrage théorique plus récent, intitulé *Le Poème et la langue*¹⁸⁰. Il s'agit d'un essai sur la littérature et avant tout sur la poésie. Les idées avancées sont, de l'avis même de leur auteur, des lieux communs, mais la conjonction d'un choix de formules qui y sont présentées conduit à valoriser le rôle de l'imparfait chez l'écrivain :

Nous avons tous le goût du souvenir ; notre complaisance à nous bercer d'un rêve de retour aux époques évanouies, plus marquée chez les faibles que chez les forts, est pourtant générale. Pour ce transport aux paradis du temps perdu, le français dispose de **ce temps grammatical qui ne nous représente pas dans le passé une action définie par son résultat ou son terme, j'ai aimé, j'aimai, mais bien l'état de ce qui était en train de s'accomplir : j'aimais.** (1967:108)

La fin de cette citation (le soulignement en gras est de nous dans cette page) est clairement liée à la thématique de l'inaboutissement. L'imparfait possède alors aux yeux de Thiry le rôle évident de barrage s'opposant au cours du temps et permet au poète de revivre éternellement un certain passé, de retrouver « l'état de ce qui est en train de s'accomplir »¹⁸¹. Cette fascination envers une telle dimension magique du temps verbal n'est pas nouvelle chez lui et *L'imparfait en poésie* énonçait beaucoup plus tôt certaines de ces mêmes idées

[...] pourrait-on saisir dans les termes d'une définition ou d'une approximation logique [de l'imparfait] cet **idéal de la matière poétique arrêtée avant son durcissement complet**, au **stade intermédiaire** entre la poésie à l'état fluide, éprouvée comme sentiment ou sensation, encore pure de tout compromis avec les conventions du langage, et le poème fixé, écrit suivant les règles de rime, de rythme, de proportion que recommande l'expérience humaine pour assurer la durée à l'émotion poétique ? (1950:4).

Si les idées de Marcel Thiry donnent une impulsion à notre analyse, cette dernière ne pourrait guère déboucher en fait que sur des données floues du fait de la polysémie du terme *imparfait* et d'une approche littéraire qui exclut le plus

¹⁸⁰ Cet ouvrage paru en 1967 concerne essentiellement la poésie. Avant cette date, Marcel Thiry avait introduit l'imparfait dans la préface inédite de son vivant au recueil de poèmes *Astrale automobile* (1942). Il lui donne alors une dimension contemporaine : dans ce cas précis, la fonction du poème avait été transformée selon l'écrivain par l'invasion allemande : « Les vers, dont le temps grammatical était, avant le Dix Mai, orienté vers le futur, se repliaient vers l'imparfait, le temps de la mélancolie, du regret, du *temporis acti*. » (ARLLE, Œuvres poétiques complètes, tome III, p.364).

¹⁸¹ L'inachèvement est celui du mouvement qui n'est pas mené à la conclusion attendue, mais il est clair qu'une ambiguïté se pose dans la mesure où ce qui est figé ou interrompu est en soi achevé dans l'énonciation. Tout au long de notre thèse, il faudra comprendre l'inachevé et l'inaboutissement non seulement comme l'interruption d'une dynamique mais aussi comme un processus en cours dans son propre contexte spatio-temporel. D'autre part, les idées thiryennes sont un écho de la philosophie du temps exposée par St-Augustin dans ses *Confessions*, philosophie à laquelle le titre *Nondum Jam Non* semble également se référer (voir Jean-Yves Malherbe, 1998).

souvent la linguistique et la pragmatique. Il est clair pourtant que les idées de Thiry sur l'importance poétique de l'imparfait ne sont nullement fausses dans le cadre général de notre thèse. Pierre Halen insiste également sur l'inaboutissement de l'écriture thiryenne en jouant sur la polysémie d'un Imparfait avec majuscule :

Une poétique de l'Imparfait : telle est la cohérence d'une écriture qui tourne autour de la Perfection, mais qui ne peut l'atteindre sans se contredire (1990: 199).

Et ce sera là le vrai problème : l'imparfait temps verbal n'est qu'une partie lointaine de l'Imparfait synonyme de non-accomplissement. Les propos de Marcel Thiry sont critiquables aux yeux des linguistes :

On pourrait également rappeler que déjà dans « L'imparfait en poésie », dont les lignes essentielles sont reprises dans *Le poème et la langue*, notre poéticien avait adopté la même attitude en s'exposant ponctuellement aux critiques des spécialistes. De fait, Thiry considère l'imparfait comme une forme grammaticale particulièrement poétique parce que, en nous transportant dans le passé et dans la durée, tout d'abord il sollicite « notre goût de souvenir, notre complaisance à nous bercer d'un retour aux époques évanouies », ensuite parce que, à son avis, l'imparfait confère une certaine « musicalité aux pages où il règne », en ceci que des « imparfaits fréquents disséminent dans un texte tout un « jeu de fond » de rimes intérieures ». Il pousse son hypothèse jusqu'à affirmer que, grâce à son « ai » des terminaisons de l'imparfait, une tonalité particulière, spécifiquement poétique, s'instaure dans le texte [...] (Germana Silingardi, 1990:13).

Dans le cadre d'une recherche portant sur la prose en fiction, notre propos s'éloigne du jeu poétique des assonances et de la musicalité pour s'intéresser non plus à la phonétique mais à la morphosyntaxe. Les conclusions de Marcel Thiry concernant l'imparfait seront donc étrangères au contexte de l'inaboutissement tel que nous le concevons, même si l'idée défendue par le poète se retrouve dans cette notion.

3.2.1.2 Les trois valeurs de l'imparfait de l'indicatif

L'imparfait de l'indicatif est sans doute, et à juste titre, un des temps verbaux les plus riches pour l'analyse linguistique comparée et l'un des plus analysés dans le cadre de la grammaire du français. Il serait à la fois présomptueux et inutile de présenter un historique de la recherche en ce domaine. Ce qui nous intéresse ici est uniquement le lien qui unit éventuellement ce temps à la valeur d'inachèvement. Marcel Thiry a créé ce lien dans les divers essais que nous venons de présenter, mais il nous manque une base plus scientifique qui s'attachera à l'aide de notions sémantiques à définir l'effet grammaticalement produit par le temps analysé.

Au-delà des valeurs traditionnelles accordées à l'imparfait (temps du passé de forme simple, apte à traduire l'action non achevée, convenant à l'expression de la durée d'une action dont il marque ni le début ni la fin, et présentant deux valeurs, l'une temporelle et l'autre modale¹⁸²), il est plus

¹⁸² Selon la *Grammaire Larousse du français contemporain* (édition 1989).

efficace de créer des notions sémantiques permettant des oppositions temporelles qui en limiteront la portée de l'effet de sens.

Dans le tome 1 de leur traité de linguistique française *L'Esprit des mots*, Jacques Bonnet et Joël Barreau proposent deux approches basées sur des oppositions de marques (1974:146-153). La première aboutit au tableau suivant, simplifié ici et limité aux temps simples :

Temps simples (non-accompli)	Actuel	Non-actuel		
	[présent] (Ex. Il croit)		Passé	éventuel ou présomptif
	autonome	[passé simple] (il crut)	[futur simple] (il croira)	
	non-autonome	[imparfait] (il croyait)	[conditionnel] (il croirait)	

Chacun des temps ainsi classés « amalgame autant de sèmes (morphèmes) qu'il y a de listes d'oppositions où s'inscrit ce temps : chaque « temps » est, à ce titre, en quelque sorte, un *complexe sémiologique* » (*Ib.*:147). Un tel complexe se base sur les oppositions suivantes :

- l'aspect, par rapport aux temps composés « accomplis » d'un second tableau) ;
- les catégories temporelles (actuel/non-actuel, éventuel/passé ;
- les statuts (autonome/non autonome par rapport au contexte verbal).

Si nous nous intéressons ainsi à l'imparfait de l'indicatif, le tableau nous indique un amalgame de trois sèmes :

- le sème <non-accompli> par rapport au plus-que-parfait ;
- le sème <passé> par opposition au présent d'une part, au conditionnel d'autre part ;
- le sème <non-autonome> par opposition au passé simple.

Les effets de sens possibles incluent « l'habitude au passé, la durée indéterminée, le passé récent, sans oublier les emplois "métaphoriques", par exemple : "Je venais vous voir" qui se réfère, en situation, à de l'actuel, mais désigne du passé » (*Ib.*:150-151).

Si le sème non-accompli fait clairement partie de la notion d'inachèvement, il n'en est pas de même du sème passé. Le cas du troisième sème, non-autonome, est plus complexe, dans la mesure où le contexte énonciatif est polyphonique dans un texte de fiction. La première conclusion est sans doute l'insuffisance de la valeur uniquement aspectuelle de l'imparfait de l'indicatif, et donc un certain flou concernant les rapports de ce dernier avec l'idée défendue par cette thèse¹⁸³.

¹⁸³ L'accompli du plus-que-parfait (opposé dans le tableau au temps simple qu'est l'imparfait) est curieusement l'objet d'une phrase liée à l'achevé au début de *Palmyre ou la soumission* (1963:193) : « [...] le garçon coiffeur entre dans le vif de son sujet :

Quelques exemples du corpus peuvent illustrer cette indécision. Dans la nouvelle *Distances*, le protagoniste M. Cauche regarde un jeu télévisé :

(2) Dans le rectangle de grisaille accidenté de parasites parut un petit professeur de province à figure de pion martyr, qui **voulait** crâner, qui **cachait** mal sous son rictus le drame de l'angoisse cupide. (1987:22)

Une fois mis à part l'écart référentiel du début de l'occurrence (il s'agit de l'écran du téléviseur), la phrase ne présente aucune difficulté particulière de lecture et les deux imparfaits sont clairement marqués par leur notion aspectuelle, et donc liés à l'inachèvement de l'acte, puisque dans le premier exemple le personnage ne « crâne » pas. En réalité, cet exemple est plus probant du fait de la présence du semi-auxiliaire que de l'imparfait seul. Pour sa part, le verbe « cacher » possède en soi un sème accompli (un objet caché ne peut pas généralement l'être à moitié), ce qui fait que l'imparfait, modalisé de plus par l'adverbe « mal », n'est guère une marque de l'inachèvement lui non plus. Peut-on parler de non-autonomie ? Sans doute, et cette non-autonomie participe également de l'idée d'inachèvement dans la mesure où les actions notées à l'imparfait sont directement liées à la perception du moment chez le protagoniste. Quoi qu'il en soit, la notion même d'inachèvement ne naît pas vraiment de l'emploi d'un temps qui dépasse dans ses effets de sens celui de non-accompli. La suite du texte contient également l'imparfait :

(3) Il **avait choisi** d'être interrogé sur l'astronomie. On **était** à la dernière question ; il **venait de** tenir le dernier pari, de remettre en jeu le million qu'il **avait déjà gagné**. (Ib)

Cette occurrence est située dans un contexte accompli indiqué par le plus-que-parfait et le semi-auxiliaire *venir de*. Elle est la seule marque de l'attente et, là encore, joue le rôle d'un indice du non-accompli et du non-autonome dans le contexte énonciatif. Cet exemple, pauvre pour l'analyse, ne se différencie guère d'un texte banal. Ce qui suit dans la nouvelle est déjà plus intéressant :

(4) M. Cauche **éprouvait** à la fois honte solidaire et commisération devant le front où **perlait** la sueur, devant le tic nerveux qui **tirillait** la bouche. (Ib)

L'imparfait est désormais prioritaire. Les sèmes du non-accompli comme du non-autonome sont clairement des marques d'inachèvement du propos : il suffit par exemple de faire précéder par la pensée chaque verbe du duratif *être en train de* pour remarquer que l'effet de sens dépasse le simple inchoatif (possible avec le passé simple) et de se souvenir du cadre dessiné par les marques de l'accompli de l'occurrence précédente. En conclusion, il sera

- Il m'en est arrivé une belle. On m'avait volé ma moto.

Ce plus-que-parfait impliquait le dénouement heureux ». Et le narrateur de poursuivre : «'admirai qu'une aventure complète pût tenir en si peu de mots, grâce aux infinies ressources de la signification grammaticale et à l'art ingénument elliptique du narrateur.»

Les conséquences dans le contexte de la recherche de l'interprétation d'une telle phrase intéressent à la fois la grammaire (III) et l'énonciation (IV).

essentiel de considérer l'imparfait de l'indicatif comme l'une des causes de l'inachèvement du fait de son double rôle aspectuel et contextuel. Il faudra néanmoins tenir compte de deux facteurs : d'une part, il ne s'agit que d'une marque particulière dont l'effet de sens sera fréquemment modifié par le contexte textuel, et, d'autre part, nous nous trouvons dans un schéma particulier, celui de la communication narrative à travers la fiction.

3.2.1.3 Imparfait et communication narrative

Nous avons déjà commenté l'opposition entre l'imparfait temps verbal et un Imparfait vaste espace qui recouvre la notion d'inachèvement. Une diversité plus complexe concernant les espaces temporels recouverts par l'imparfait émergera des perceptions subjectives des diverses instances de l'énonciation en fiction. Où situer alors le temps verbal qu'est l'imparfait ? S'agit-il de l'amalgame défini plus haut des sèmes du non-accompli, du non-autonome et du passé tel qu'il est perçu à l'intérieur du cadre diégétique ou bien faut-il inclure la présence d'un acte de lecture lié au monde réel ?

Une approche faisant intervenir la notion d'énonciation transforme en effet l'analyse en l'actualisant dans le concert de voix créant le texte. L'analyse de l'imparfait de l'indicatif de l'exemple 4 exige ainsi le partage des perceptions éprouvées entre le personnage fictif et les instances de la communication narrative.

Il est vrai que, dans ce contexte, la première valeur de l'imparfait, celle d'un temps du passé, est souvent décriée dans le cadre de la fiction. Pour Käte Hamburger (1968)¹⁸⁴, un univers fictif ne peut être passé puisque les énoncés ne le sont pas sur la réalité « diégétique » mais par le truchement du sujet parlant qui les produit¹⁸⁵. Selon Weinrich (1971)¹⁸⁶, les morphèmes verbaux n'ont en général aucun contenu temporel, mais servent à manifester l'attitude qu'adopte le locuteur à l'égard de l'objet de son discours : passé simple et imparfait marqueraient ainsi la mise à distance, passé composé, présent et futur signifieraient au contraire la proximité. Ces théories renforcent à leur manière l'approche proposée de l'imparfait puisque le sème <passé> ne serait plus primordial, et disparaîtrait au profit des sèmes <non-accompli> et <non-autonome>. Il en résulterait une approche subjective plus propice à la notion d'inachèvement.

Si ces théories sont importantes pour relativiser le cadre de notre recherche, elles posent un problème important à son développement. Une nouvelle fois, il faudra limiter le sens du terme « imparfait de l'indicatif » à celui qui est effectivement réalisé morphologiquement dans le corpus à l'intérieur du

¹⁸⁴ *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1957). Traduit en anglais sous le titre *The Logic of Literature* (Indiana University Press, 1973).

¹⁸⁵ Toute cette problématique est parfaitement résumée dans le deuxième tome de *Temps et récit* de Paul Ricoeur sous l'intitulé « Les jeux avec le temps » (1984:115-188).

¹⁸⁶ *Tempus. Besprochene und erzählte Zeit* (Stuttgart, 1964) traduit en français par M. Lacoste et paru aux Éditions du Seuil sous le titre *Temps. Le récit et le commentaire* (Paris, 1973).

monde diégétique. Il ne faut pas pour autant éliminer la polyphonie mais l'admettre à partir du texte lui-même, loin des vastes questions que soulève la sémiotique de la fiction écrite. L'emploi de l'imparfait donnera ainsi une indication au lecteur via le narrateur sur l'auteur modélisé, suivant en cela l'orientation du schéma 7 présenté au début de cette partie III.

3.2.2 L'application de la théorie aux textes de Marcel Thiry

Il est de toute évidence difficile de donner une analyse précise de l'emploi de l'imparfait en raison de l'importance du corpus. D'autre part, des tableaux de fréquence ou de lectures contrastives n'apporteraient sans doute rien de très probant dans leurs conclusions. Les remarques qui suivent n'ont d'autre objet que de fournir des réponses très générales à notre analyse de l'importance de l'imparfait de l'indicatif dans le corpus. Il s'agira en effet de proposer des réponses à deux questions :

- 1) L'imparfait thiryen est-il réellement prédominant ? et
- 2) L'imparfait de l'indicatif dénote-t-il clairement l'inachèvement thiryen ?

3.2.2.1 La fréquence de l'imparfait selon les textes du corpus

Un parcours rapide du corpus montre clairement que l'imparfait, sous son acception limitée au temps grammatical, n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait penser, le temps le plus utilisé par Thiry. Une grossière estimation, basée sur les principales œuvres du corpus, est à l'origine du tableau 8 et des indications suivantes : la deuxième colonne fournit le temps grammatical de l'introduction du récit (du premier verbe conjugué), la troisième donne une tendance générale de l'emploi des temps verbaux dans le corps du récit et la quatrième donne le temps verbal de conclusion du récit (du dernier verbe conjugué)¹⁸⁷. Comme précédemment, le tableau présente les œuvres en ordre chronologique. Les titres du corpus non intégrés dans ce tableau sont des textes brefs en général éloignés de la fiction traditionnelle¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Certains récits commencent ou finissent par le discours direct. Le temps choisi correspondra à celui du récit qui encadre alors ces fragments de dialogue.

¹⁸⁸ Cela inclut tout aussi bien des textes introductifs comme *Marchands*, des textes autobiographiques comme *Falaises* et des fantaisies littéraires comme les textes baptisés par Thiry de « cataires ».

TABLEAU 8 : temps grammaticaux de base du corpus

Titre	Introduction	Corps du texte	Conclusion
<i>Passage à Kiew</i>	Présent	Passé*	Plus-que-Parfait
<i>Récit du Grand-Père</i>	Présent	Récit à l'imparfait, cadre au présent	Présent
<i>La couleur</i>	Présent	Présent, (impar.)**	Présent
<i>Une insomnie</i>	Passé*	Passé simple	Imparfait
<i>Simple alerte</i>	Passé*	(Complexe)***	Passé simple
<i>Échec au temps</i>	Présent	Imparfait	Présent
<i>Je viendrai comme un voleur</i>	Prés./P. simple	Passé simple	Passé simple
<i>Le concerto pour Anne Queur</i>	Passé*	Passé simple	Imparfait
<i>Juste ou la quête d'Hélène</i>	Présent / Passé	(Complexe)***	Présent- Futur
<i>Simul</i>	Passé simple	Imp., (P.simple)**	Passé simple
<i>L'homme sans lunettes</i>	Présent	Présent- Passé	Futur- Présent
<i>Comme si</i>	Imparfait	Cadre à l'imparfait	Passé simple
<i>Distances</i>	Imparfait	Imparfait	Imparfait
<i>La pièce dans la pièce</i>	Présent	Passé	Présent
<i>De deux choses l'une</i>	Imparfait	Présent	Présent
<i>Voie-Lactée</i>	Imparfait	Imp./P. simple	Présent
<i>Besdur</i>	Présent	Présent	Présent
<i>Mort dans son lit</i>	Présent	Présent	Présent
<i>Nondum jam non</i>	Imparfait/ Passé simple/ Présent	Complexe (Passé composé de rupture)****	Présent

Remarques :

* Par passé, il faut entendre ici l'opposition traditionnelle passé simple-imparfait-plus-que-parfait.

** Insertion d'un temps secondaire complémentaire (ici mis entre parenthèses).

*** Nombreuses ruptures temporelles au niveau stylistique.

**** La structure verbale de ce dernier long texte de Marcel Thiry mériterait une analyse à part.

Le tableau ci-dessus n'a pour ambition que de relativiser l'importance de l'imparfait dans les récits de Marcel Thiry. Parmi les obstacles rencontrés pour sa composition, il y a bien sûr les jeux temporels dans l'emploi verbal, mais surtout la forte intrusion de discours directs¹⁸⁹. Ces derniers qui se réfèrent au plan premier de fiction (entre personnages du contenu diégétique) construisent un niveau de discours qui s'oppose au processus de création d'inachevé sans toutefois le faire disparaître.

S'il y a progression au niveau de l'emploi des temps depuis le premier roman qui utilise le passé de manière traditionnelle pour un récit de fiction jusqu'au dernier texte beaucoup plus complexe sur ce point, il est impossible de tirer d'autres conclusions que celle-ci : en réalité, le temps essentiel de l'écrivain

¹⁸⁹ Depuis les textes du premier recueil de nouvelles *Marchands* (p. ex. *Une insomnie* ou *La Couleur*), le dialogue joue un rôle essentiel dans l'intrigue. Des nouvelles du Grand Possible comme *Besdur* et *Mort dans son lit*, basées sur le déchiffrement d'une énigme appartiennent également à ce genre de textes. Ces voix sont souvent comparables entre elles. Marcel Thiry a réellement montré son talent de dialoguiste quand il a créé des personnages au parler populaire, la méridionale du début du récit de *De deux choses l'une* et surtout ces documents représentés par les scènes de repas décrits dans *Comme si*. Dans le même roman, le parler des personnages liés au trafic de devises est remarquablement rendu (par exemple les personnages Valérie et Debolet du chapitre 16).

ne semble pas être l'imparfait de l'indicatif dans la narration. La première question *L'imparfait de l'indicatif est-il prédominant dans le corpus ?* obtiendra ainsi une réponse clairement négative.

3.2.2.2 L'inachèvement et l'imparfait du texte fictif thiryen

Nous avons défini l'imparfait de l'indicatif comme un amalgame de trois sèmes complémentaires et concurrents : s'il y a <passé>, il y aura accompli ; mais s'il y a également sème <non-accompli>, un paradoxe naît, celui d'un passé en cours terminé au moment d'énonciation mais en progression dans la logique de la lecture. Les premiers commentaires d'exemples du corpus ont également montré combien l'idée d'inachèvement est liée au contexte textuel. L'imparfait est lui aussi modifiable et l'inachèvement est souvent le fait de la conjonction d'éléments modificateurs.

L'analyse de quelques courts fragments de texte dominés par un prédicat à l'imparfait fournira la source suffisante à la problématique des liens entre imparfait et inachèvement. Ces exemples, qui ne reflèteront qu'une bien faible partie du corpus, seront à nouveau extraits de la nouvelle *Distances*, nouvelle exemplaire dans la mesure où l'imparfait y est dominant (voir tableau 8).

(5) Il **était à présent familiarisé** avec les fuseaux horaires ; suivant l'écliptique que **traçait** le voyage de sa fille **à travers** les longitudes, (1987:18).

En (5), la perception de l'inachèvement naît de la conjonction de l'imparfait et d'adverbes comportant un sème perduratif (*à présent*) ou progressif (*à travers*).

(6) il **savait** pratiquer l'heure où elle **vivait**, et qui de méridien en méridien **retardait** de soixante minutes. (Ib.).

Dans le contexte narratif de (6), le protagoniste vit (ou revit) par la pensée, sans doute depuis Liège, l'itinéraire du voyage de noces de sa fille aux États-Unis. Il y a une double interprétation complémentaire du fait de l'énonciation, basée soit sur le sème <passé> (dénotant un terme connu aux actions), soit sur la non-autonomie contextuelle du moment (dénotation au contraire d'un perduratif).

(7) et quand, à son entrée au bureau, **tous les matins**, il **passait** ses manches de lustrine dix-neuvième siècle, (Ib.:19).

Dans (7), l'itération marquée par un temps verbal fortement modélisé par l'insertion temporelle possède elle aussi une relation ambiguë avec l'inachèvement du fait qu'elle marque également une suite d'accomplis¹⁹⁰.

Une première conclusion s'impose : l'imparfait prend le plus souvent la marque de l'inachèvement à partir du contexte qui en modifie la dimension sémantique. C'est ainsi que le sème <non-autonome> de l'imparfait demande

¹⁹⁰ Dans la logique du tableau choisi plus haut pour définir l'imparfait à partir d'oppositions, l'itération est rattachée à l'effet de sens possible nommé « l'habitude au passé » (Bonnet-Barreau, 1974:149).

en (8) l'introduction en premier lieu d'un contexte au passé simple. Tout un jeu de ralentissement subjectif peut alors être mis en action et être perçu à la fois par le protagoniste et le lecteur :

(8) Il **quitta** son fauteuil crapaud, **vint** à la table où l'**attendaient** les cartes-vues de bleu américain. Elles aussi **mettaient du temps** pour lui arriver ; **quand il les recevait, elles le déplaçaient** en arrière dans la durée [...](1987:25)

L'exemple (8) concrétise la première conclusion d'une création d'inaboutissement. Si l'imparfait joue un rôle essentiel, il doit être motivé par des éléments proches du discours littéraire. Il y a ainsi dans l'exemple précédent une dynamique du recul face à l'accompli temporel (*mettre du temps, déplacer en arrière*) ou la marque d'un état stabilisé (*attendre*) dans la sémantique des verbes et de leur contexte direct.

(9) Il **faisait toujours** le même temps exquis, chaud avec des brises qu'on aurait dites marines ; temps californien, plus délectable ici parce que rare et précaire. Chaque nuage blanc, chaque bouffée d'air un peu plus animée **faisait** dire que le vent **tournait**, que **c'était** trop beau, que cela ne **pouvait** pas durer ; mais le nuage se **dissipait** en traces radieuses et l'azur anormal **regagnait** tout le ciel. (1987:53).

Les verbes liés à l'instant de l'exemple 9 rappellent la formule de Guillaume d'un « présent du passé »¹⁹¹. Il est également à noter que de nombreuses occurrences sont basées sur un terminatif dissolu par l'apport sémantique de l'imparfait (« se dissiper », « regagner ») et que l'inachèvement qui y est exprimé n'est en somme que relatif au moment de la perception. La série d'imparfaits accentue ici le retour au <non-accompli> à partir d'un lointain contexte de départ <autonome> absent de la phrase. D'autre part, la valeur de certains verbes est modifiée par un perduratif (*toujours*) ou leur fonction (semi-auxiliaire *pouvoir* et factitif *faire*). Les présentatifs ou les impersonnels servent souvent à introduire l'imparfait, en (9) comme en (10) :

(10) **C'était** l'époque où M. Cauche épousait Madeleine (1987:30)

L'opposition marquée dans le texte de l'<autonome> au <non-autonome> participe ainsi parfois de cette lutte pour l'inachèvement de l'action entreprise, sous forme d'une rupture et d'une reformulation à l'imparfait de l'indicatif :

¹⁹¹ Gustave Guillaume s'est beaucoup intéressé aux limites du non-accompli de l'imparfait de l'indicatif. Dans un article paru dans le *Journal de philosophie*, il oppose l'imparfait cursif (*Pierre travaillait = était en train de travailler*) à l'imparfait précursif, proche du "prétérit défini" (*Le lendemain, Pierre arrivait/arriva tout joyeux*) avant de définir l'originalité du temps verbal : « dans l'imparfait, cursif ou précursif indifféremment, la pensée prend position devant l'incidence. Ce trait commun discerné, il devient sans importance : que l'incidence pré-aperçue soit partielle comme dans : *Pierre LISAIT* où l'inaccompli a déjà commencé de se verser en accompli ; ou qu'elle soit intégrale comme dans : *Il y a trois mois, un homme bien mis SE PRÉSENTAIT* chez un bijoutier parisien, et lui DEMANDAIT un bijou exceptionnel, etc., où il ne peut être question d'opposer, intérieurement au verbe, l'accompli à l'inaccompli ». (1964:69, originellement paru en 1937).

(11) Il **relut** - il en **était déjà à relire** (1987:55) ;

un imparfait que l'on retrouve dans la fragmentation du texte sous forme d'incise ou de prédicat d'un commentaire entre parenthèses marquant une rupture dans la perception du propos de l'autre :

(12) Oui, croyez-moi, **continuait-il**, on peut très bien arriver par l'esprit (et M. Cauche ne pouvait s'empêcher de penser que Mlle Ariadne aurait dit : par les esprits) à revivre ce que d'autres ont vécu dans le passé.

Ces quelques exemples suffisent à montrer que l'imparfait n'est qu'un élément parmi beaucoup d'autres dans le contexte de notre thèse. Il s'allie en fait à des choix sémantiques et stylistiques variés, extérieurs au verbe proprement dit, choix qui feront l'objet de la suite de cette analyse grammaticale. En ce sens, l'imparfait est bien une marque de l'inachèvement, mais il doit surtout cette valeur au contexte littéraire.

Un dernier exemple, un fragment d'*Échec au temps* illustre parfaitement la complexité d'une analyse ayant pour source essentielle l'imparfait et portant sur des effets de sens conduisant à un inachèvement :

(13) moi qui avais appris comment, dans un grenier d'Ostende, on **pouvait**, avec trente mille francs et du génie, annuler une distance de cent vingt années-lumière, **je relisais** les deux pages d'âpre discussion que motivaient les quinze jours de retard de la péniche Risiko. Les moeurs du Namurois Gustave Dieujeu, **je me les rappelais** avec une quasi-incrédulité attendrie. Il passait sa vie, **je m'en souvenais**, en soins et en démarches d'une inutilité verticale [...] (1986:119)

Chacun des verbes conjugués à l'imparfait dans cette occurrence porte en soi le sème d'inachèvement et d'indécision. Si, comme nous l'avons vu, le temps verbal n'est guère qu'un élément parmi d'autres, il faudrait également inclure dans notre propos des nuances sémantiques : c'est ainsi que *pouvait*, semi-auxiliaire, est un modalisateur de l'infinitif achevé *annuler* ; que *je relisais* porte l'affixe itératif et ajoute celui-ci à l'idée d'une lecture en cours. Quant à *se le rappeler* et *s'en souvenir*, ils portent en eux le sème perfectif et appellent plutôt le présent, le passé composé ou le futur. Le jeu de destruction fréquente de l'achevé passe ainsi au-delà de l'imparfait par des techniques qui détournent la lecture directe au profit d'une construction d'un figement de l'action et d'une reformulation du cadre spatio-temporel. Une interprétation dans ce sens du titre même du roman de Thiry *Échec au temps*, dont est extrait l'exemple précédent, n'en est-il pas d'ailleurs la meilleure preuve ?

3.2.3 Vers un schéma de la narration duplice

Même si les quelques exemples ci-dessus ne livrent qu'une idée bien partielle de l'importance de l'imparfait grammatical dans l'œuvre thiryenne, cela suffit comme point de départ à notre thèse d'une création d'inachevé. Il existe en effet dans le style thiryen une tendance à l'indécision marquée par la grammaire mais qui, comme nous le verrons, dépassera clairement ce stade. Malgré tout, il

s'agit tout d'abord de poursuivre la quête des instruments linguistiques qui concourent à établir la base de ce que Pierre Halen nomme une « imperfection ontologique » (Cf. note 173). L'imparfait n'est qu'un élément parmi l'arsenal thiryen baptisé par Paul Dirkx dans un contexte voisin de « procédé[s] de désamorçage » (1990:42). La conclusion à cet aperçu rapide est claire : l'imparfait de l'indicatif est une excellente base pour cette recherche, mais il ne s'agit en fait que d'un point de départ à compléter par d'autres éléments traditionnels de l'analyse du discours, portant sur les vastes notions de modalisation et d'inchoatif.

3.3 L'inachevé a travers la modalisation

3.3.1 Vers une modalisation de l'inachevé

Les techniques introduisant le doute sur la totalité de l'information apportée par un discours quelconque ont fait l'objet de tout temps de spéculations et de démonstrations pratiques, qu'il s'agisse du cadre de la rhétorique classique ou de la pragmatique moderne. Une vaste littérature s'est ainsi constituée depuis fort longtemps sur l'art de systématiser les nuances apportées au simple propos assertif et de dénoter un recul dans la responsabilité directe de la prise en charge du discours. Afin de concrétiser dans le cadre de notre recherche la part stylistique importante de ces éléments complémentaires qui construisent un inachevé, il nous faut préciser la terminologie de la modalisation, de la modalité et des modalisateurs.

Le meilleur point de départ est sans doute l'analyse textuelle moderne : elle a en effet mis en valeur deux types d'indices d'énonciation, les déictiques et les modalités¹⁹². Si les premiers permettent dans le domaine de la fiction d'ancrer des personnages, des objets et un cadre spatio-temporel (pronoms personnels de première ou deuxième personne, déterminants et pronoms démonstratifs, indication de lieu et de temps ou temps du verbe), les modalités, quant à elles, « expriment un certain type d'attitude du locuteur par rapport à tout énoncé » (Riegel *et alii*, 1994: 579). Cette dualité du discours a d'ailleurs depuis longtemps été mise en évidence par les grammairiens, et Charles Bally parlait dès 1932 de l'opposition entre *dictum* (« contenu représenté ») et *modus* (additif sémantique modifiant le sens premier de la phrase).

Les modalités ainsi définies se retrouvent aussi bien dans l'énonciation (déclaration, injonction, interrogation) que dans l'énoncé où elles appartiennent

¹⁹² Nous suivons ici les commentaires de la *Grammaire méthodique du français* (Riegel Martin, Pellat Jean-Christophe, Rioul René, PUF: 1994). Les limites de sens de la modalité sont également présentées par exemple par Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov dans l'article « Temps et modalité dans la Langue » (1972:389-397) inclus dans leur encyclopédie. Le seul critère étant celui de la création d'un inachevé dans l'information donnée en cours de lecture, nous accepterons sans commentaires particuliers toutes les modalités présentées dans ce dernier texte (déontiques, logiques ou extra-prédicatives).

à l'une des célèbres fonctions du langage de Roman Jakobson, la fonction poétique. Elles intéressent d'autre part la recherche actuelle sur le discours. C'est ainsi que Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue des aspects affectifs ou évaluatifs (l'appréciation sur un axe bon/mauvais ou la modalisation épistémique du vrai et du faux). Cela conduit à un ensemble lexical comprenant des noms et des adjectifs affectifs ou évaluatifs, des verbes de sentiment, de perception (*sembler*), d'opinion (*penser*), de jugement de vérité (*avouer*), d'adverbes compléments de phrases et circonstanciels, des interjections, des temps de verbe et des intonations.

Dans un cadre littéraire, et en particulier dans le cas d'un corpus comprenant la totalité des œuvres de fiction de Marcel Thiry, la problématique est de toute évidence trop vaste. Malgré tout, notre objectif étant de décomposer les instruments qui mènent à une création d'inachevé, il n'en reste pas moins évident que la modalisation est une des techniques les plus utilisées par l'écrivain. C'est à l'intérieur du discours de Marcel Thiry (en tant que première instance, créatrice du texte) que le jeu illocutoire¹⁹³ sur le processus de figement en cours et d'inachèvement prend son importance. Le lecteur réel enregistre en effet consciemment et inconsciemment une remise en cause sans cesse réitérée dans la modalité du discours au cours de l'acte de lecture.

Dans ce qui suit, la modalisation qui sert de titre à cette analyse comprendra : **la modalisation** proprement dite, c'est-à-dire « le processus par lequel le sujet de l'énonciation manifeste son attitude à l'égard de son énoncé » ; **les modalisateurs** qui en sont les éléments de la manifestation linguistique, c'est-à-dire des adverbes (*peut-être*¹⁹⁴), des incises (parenthèses, remarques diverses modifiant la portée des assertions), des termes mis en évidence (guillemets, italiques, etc.) ; et **la modalité**, qui tend à classer sémantiquement l'effet de la modalisation et l'attitude du sujet à l'égard de son énoncé (selon Arrivé *et alii*, 1986).

Notre premier objectif sera la quête des modalisateurs : lexèmes simples et composés (locutions) ou ensembles plus complexes faisant intervenir des cas de ruptures dans la syntaxe ou l'argumentation. Nous nous intéresserons d'abord aux adverbes et autres unités lexicales entrant dans cette problématique avant d'aborder les incises et les constructions segmentées amenées par des connecteurs.

¹⁹³ Ce terme souvent utilisé dans la recherche actuelle a pour origine la philosophie analytique d'Austin et de Searle : la linguistique pragmatique a ainsi adopté les actes locutionnaires (production de sons, combinaison de mots et acte de référence aboutissant à une phrase pourvue de signification), l'acte illocutionnaire (ou illocutoire) qui contient ce que le locuteur fait en parlant et l'acte perlocutionnaire qui permet d'évaluer la conséquence de l'acte illocutionnaire selon les réactions de l'allocutaire (Riegel *et alii*, 1994: 585). La question de la valeur de la fiction en tant qu'acte illocutionnaire est une des questions posées par la pragmatique du discours (voir note 196).

¹⁹⁴ En général, *peut-être* modalisera le verbe dans les exemples choisis. Il va de soi que les cas de modalité extra-prédicatives (p. ex. celle portant sur l'adjectif qualificatif) font partie également de la création de l'inachevé que nous avons défini.

3.3.2 Application au corpus : modalisation simple, les adverbes

Les exemples qui suivent ne sont qu'un faible échantillon de l'importance prise par le concept de modalisation dans le corpus. Il est là encore difficile de juger la pertinence du choix d'occurrences en fonction d'autres exemples qui paraîtraient sans doute au moins aussi probants. La présente thèse donne à chacun des lecteurs « réels » des pages du corpus l'occasion de se constituer sa propre opinion : l'idée de lecture de l'inachèvement n'est en effet qu'un point de départ pour une lecture « oblique » de la fiction thiryenne.

3.3.2.1 Exemple général

(14) Il y avait cette chambre nocturne à **vague** odeur de magasin de cotonnade où il était enfermé pour une nuit qui serait une épreuve ; il y avait l'univers libre-au dehors, les rues libres, la gare où il reprendrait le train de cinq heures - **peut-être**. L'espoir de repasser de la chambre au monde était dans cette Annette, et elle était étrangère et **presque** hostile. Il y avait aussi, **il est vrai**, cette issue, et la besogne, l'excursion à faire **par-là** tout à l'heure. (1987:79).

Dans l'extrait de *De deux choses l'une* qui précède, divers éléments introduisent le doute dans le discours quelle que soit d'ailleurs la source des pensées, narrateur omniscient ou auteur modélisé caractérisé par ce trait au cours de la lecture¹⁹⁵. Parmi ces éléments, il y a le temps verbal que nous avons évoqué plus haut : l'imparfait de l'indicatif sert de cadre <passé>, <non-actuel> et <non-autonome> pour introduire un conditionnel (*reprendrait*).

Outre l'emploi de l'imparfait, des termes ici le plus souvent simples provoquent la mise en cause de l'importance des faits énoncés ou même de la véracité du message¹⁹⁶ : un adjectif (*vague*), des adverbes (*peut-être* ; *presque*), une incise (*il est vrai*) et une locution adverbiale dénotant l'imprécision (*par là*). Ce sont ces « marqueurs » que nous allons présenter de manière succincte dans le propos qui suit. Nous allons les diviser en deux groupes selon leur degré de complexité. D'une part, il y aura des éléments simples qui comprendront surtout adverbes et semi-auxiliaires, d'autre part, des éléments complexes intervenant dans l'argumentation et la progression discursive et mettant en partie en cause dans un premier temps la cohésion textuelle. Il va de soi que les deux types de modalisateurs ainsi répertoriés s'accumulent dans de nombreuses occurrences.

3.3.2.2 Modalisation simple : le contenu adverbial

Les 8 exemples qui suivent ont ceci de commun que l'adverbe y joue un rôle visible dans un nouvel angle adopté dans le cadre du jeu énonciatif, ce qui

¹⁹⁵ Se reporter ci-dessus au schéma 7.

¹⁹⁶ Voir à ce sujet par exemple les commentaires inclus dans le chapitre intitulé « Le langage de la fiction : Réalité ou Fiction ? » du *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* (Moeschler-Reboul, 1994:428-429).

produit une ouverture sémantique inhabituelle ou un changement énonciatif inattendu :

(15) Il avait l'humeur salace et adressait à Mlle Ariadne des propos si crus et des propositions si osées qu'elle croyait à **peine** en deviner le sens. (Distances, 1987:29) ;

(16) Est-ce que les astres ont bougé ? Il semble bien ; ils bougent. Cette étoile plus brillante que les autres [...] à présent va passer derrière le battant vertical. Elle a **même** marché bien vite en ces vingt-cinq minutes (De deux choses l'une, 1987:88) ;

(17) Tout cela [...] lui donnait à présent une impression de vanité qui, **lentement, tournait** au malaise et montait jusqu'à l'angoisse. (Je viendrai comme un voleur, 1987:191) ;

(18) Il est détendu **d'ailleurs** [...] Il est apaisé au point d'en devenir **presque sociable** et de s'adresser **quelquefois**, avec un méritoire souci de lenteur, au vieux gentleman. (Voie-Lactée, 1993:348) ;

(19) Le disque au-dessus de nous **montrait encore** cette prairie immobile [...] Le boulet non éclaté **fumait encore** doucement dans l'herbe. (Échec au Temps, 1986:107) ;

(20) Il **voudrait bien**, dans son égoïsme de vieil homme, que le repas fût de belle humeur. (Besdur, 1987:160) ;

(21) Ce soir, Basile **tardait décidément**. (Comme si, 1993:149) ;

Tous ces exemples mettent en effet en évidence une énonciation particulière. Au-delà de la progression de la fiction semble se dérouler un échange discursif parallèle entre un locuteur incertain de son fait (ex. 16, 18, 20) et l'instance à qui il s'adresse. S'il n'y a pas incertitude sur l'avéré des indices fournis, il y aura possible auto-interrogation (ex. 21), focalisation sur le ralentissement par l'antéposition de l'adverbe (ex. 17), focalisation sur un écho dans la structure textuelle et une double itération (ex. 19). Enfin, dans l'occurrence 15, plus complexe, l'emploi de l'adverbe *à peine* aboutit à une interprétation ambiguë et à une formule ironique : Mlle Ariadne aurait-elle désiré ou non mieux comprendre ce qu'on lui disait ? Cette construction calquée sur « en croire à peine ses oreilles » a-t-elle pour objet une interprétation au second degré ?

De plus, il y a dans ces exemples, quelquefois en dehors même de la présence de l'adverbe, l'idée qui sera développée ensuite d'un début de progression sans qu'il soit question d'achèvement possible : c'est ainsi que *à peine* fait partie sémantiquement d'un inaccompli accompagnant des verbes à sème terminatif (croire, deviner)(ex. 15), que *même* semble modaliser une ébauche de réponse à une question rhétorique sur le mouvement des astres et la subjectivité de l'observateur (ex. 16), que les expressions *donner une impression* ou *voudrait bien* masquent une possible réalité autre qui, elle, serait concrète et « complète » (ex. 17, 20) ; de même, dans l'exemple 19, la répétition de l'imparfait précédant *encore* marquera l'éternel recommencement des images

fournies dans le texte de fiction par une des nombreuses machines à remonter le temps de la littérature dite de science-fiction¹⁹⁷.

Les adverbes ne sont pas uniques dans l'image d'une reformulation par le doute des assertions du texte ; les adjectifs qualificatifs limitent fréquemment la portée du substantif déterminé, comme ce *certain* antéposé :

(22) C'est un **certain** accès d'hilarité soudaine qui éclate en fusant comme s'il avait été longtemps contenu et qu'il perçât en éruption irrépressible et vite maîtrisée. (Besdur, 1987:135).

Il est clair d'autre part que les exemples peuvent également être un peu plus complexes quand les éléments introduisant l'inachevé se trouvent sous forme de locution nominale ou d'adverbes conglomérés :

(23) Il raconta **de façon un peu confuse** la visite de Vitaile, et rapporta **plus vaguement encore** les paroles qu'il avait prononcées en sortant. (Simple Alerte, 1981:71).

En général, le texte de Marcel Thiry comprend un grand nombre de précautions oratoires (comme par exemple l'usage de *un peu*, *à peu près*) qui, à premier abord, diminuent la force du substantif ou de l'adjectif qui les suit. Ces marques de « degré d'intensité » ou « de comparaison »¹⁹⁸ introduisent souvent en réalité une complicité sous-entendue du narrateur avec le lecteur (ironie, moquerie) dans le cadre de la création d'un inachevé et contribuent à la création de l'image de l'auteur modélisé¹⁹⁹ :

(24) En peu d'années, il y eut un nombre d'héritiers à demi frustrés qui se voyaient avec mauvaise humeur affligés d'un "de cujus" passé au rang de Sec et **à peu près immortel**. (Concerto pour Anne Queur, 1987:237) ;

¹⁹⁷ Les voyages dans le temps forment un ensemble imposant de la littérature dite de Science-Fiction. Pour la Belgique, la référence première semble avoir été la parution dans la collection Marabout de la réunion de diverses nouvelles des années 1950 déjà traduites de Poul Anderson sous le titre *La Patrouille du Temps* en 1960. Cet auteur est d'ailleurs cité dans l'essai de Dominique Hallin-Bertin à propos du fantastique dans l'œuvre de Marcel Thiry. L'écrivain lui-même a présenté l'historique des utopies basées sur une victoire napoléolienne à Waterloo (BARLLF, « L'anti-Waterloo », 1970). La popularité de ces *alternate worlds* prédominait vers 1935 aux USA avec la parution de textes purement spéculatifs (*The Time Stream*, John Taine, 1931) ou inscrits dans la « pulp fiction » de Murray Leinster (« Sidewise in Time », 1934) ou de Stanley Weinbaum (« Worlds of If », 1935). Il semble exact pourtant que Marcel Thiry soit le premier auteur d'un **roman** basé exclusivement sur cette thématique du monde alternatif, l'ancien ouvrage de H.-G. Wells, *The Time Machine*, ayant un objectif quelque peu différent. (Sources : Brian Ash : *The visual encyclopedia of Science Fiction*, Pan Books Ltd. 1977. Remarque : l'ouvrage de Marcel Thiry n'ayant jamais été traduit n'y est pas mentionné).

¹⁹⁸ Il s'agit là des termes utilisés traditionnellement que l'on retrouve par exemple chez Riegel *et alii* (1994:362) ou dans la *Grammaire Larousse du français contemporain*.

¹⁹⁹ L'objectif actuel n'étant que de présenter la lecture de l'inachevé telle que nous la devinons à travers l'usage des adverbes, nous laisserons de côté pour le moment la part de l'auteur modélisé. A ce stade, il semble malgré tout évident que l'image de Marcel Thiry donnée par la nouvelle dont Anne Queur est la protagoniste s'oppose à première vue par son grotesque à celle beaucoup plus pudique délivrée par des textes comme *Juste* ou *Simul*.

(25) C'était un escadron léger de diplômées qui, **presque toutes** avaient à **peu près l'âge** de la morte. (Distances, 1987:42) ;

(26) - En somme, M. Cauche, cette grande distance qui vous séparait de votre fille était déjà **un peu la mort** ; Désirée ne sera maintenant qu'**un peu plus loin**. (Distances, 1987:49) ;

(27) Il y avait une considération plus humble dans le regard qu'il leva sur **le visage un peu nonne et un peu Brinvilliers, maternel et inquiétant**. (Distances, 1987:49).

Si les occurrences 24 à 26 semblent en quelque sorte introduire des euphémismes dans la thématique traditionnelle de la mort, les modalisateurs à *peu près* et *un peu* ajoutent sémantiquement cette idée que les concepts de vie, de mort ou d'immortalité sont eux mêmes inachevés. Pour sa part, l'occurrence 27 reformule l'apport du modalisateur : *un peu nonne* devenant *maternel*, et *un peu Brinvilliers* conduisant à *inquiétant*. L'ironie plus ou moins évidente qui découle de ces exemples montre à nouveau à quel point ces apparentes marques d'approximation transforment le sous-entendu du texte et enrichit le jeu entre les instances d'énonciation.

La modalisation sous forme d'adverbe conduit d'autre part à un autre thème ludique, celui des questions sans réponses. Le jeu heuristique²⁰⁰ dans lequel le lecteur est ainsi convié forme au niveau de l'œuvre un ensemble thématique cohérent :

(28) Quand il fut dans la rue, au grand soleil **toujours invraisemblablement californien**, éventé de brises fraîches **inexplicablement océanes** [...](Distances, 1987:57) ;

(29) La rate et mon curé en profitaient pour se confondre plus douloureusement dans mes idées mises à vif. **Tout cela pouvait-il n'exister que dans ma tête et peut-être par la fièvre ?** (Besdur, 1987:155) ;

(30) [M. Cauche] enfouit les [cartes-vues d'Amérique²⁰¹] dans un tiroir, **peut-être pour éviter** le rapprochement de leur laid bleu luisant et du noir mat des lettres mortuaires, heurt qui aurait fait grimacer Madeleine, **peut-être pour les soustraire** à la main-mise de la spirite. (Distances, 1987:49).

Questions nées d'antonymes à des adjectifs prônant la réalité scientifique (28), question explicite (29) ou réponse possible multipliée à une question non formulée par l'observateur-narrateur (30), tout un ensemble de fragments des textes du corpus aboutit à du non résolu. Ces tentatives créant en quelque sorte

²⁰⁰ A l'origine de ce terme se trouve la fonction herméneutique que Roland Barthes a définie au cours de son analyse sémiotique du texte *Sarrasine* de Balzac (*S/Z*, Paris, 1970). Il s'agit d'un ensemble comprenant l'exposition d'une énigme et son dévoilement plus ou moins différé dans le temps au cours de l'acte de lecture. Le terme « heuristique », qui recouvre une notion similaire, est emprunté ici à l'analyse que propose Jean Fabre de la littérature fantastique (1992).

²⁰¹ Il s'agit bien de « cartes-vues » et non de cartes postales dans le contexte. De tels belgicisms (relativement rares dans l'œuvre de Thiry) appartiennent dans cette recherche aux éléments permettant de situer le lieu d'énonciation (voir ci-dessus 2.6.2.2.).

un domaine de non-réponses appartient directement à la lecture de l'inachevé.

La dernière catégorie de modalisateurs que nous allons présenter introduit à nouveau l'approximation lexicale : *une sorte de, une espèce de* permettent de passer à un registre linguistique différent. Ces présentateurs familiers ajoutent une subjectivité du fait de l'impuissance apparente chez le locuteur de trouver le juste équivalent lexical, et donc une demande formulée d'excuse à l'interlocuteur-lecteur.

(31) on craignait **une espèce de folie**, et ce silence dramatique donnait **une impression de gouffre**. (La Pièce dans la Pièce, 1987:293-294) ;

(32) on y voyait Livie **en train de patiner** ; et je découvris que son allure quand elle marchait restait celle d'une patineuse, avec ce glissement de la mémoire et **cette sorte d'élan qui semblait toujours la porter...** (Passage à Kiew, 1990:69).

L'occurrence (31) présente une construction symétrique dans laquelle le registre plutôt familier de *une espèce* est transformé par la locution plus « soutenue » *une impression de*. Ce parallélisme permet des amplifications (*folie* devenant *gouffre*). Dans le cadre de l'inachevé, les champs sémantiques relativement puissants que portent la folie et le gouffre (en particulier l'inconnu et l'illimité) sont réduits par l'accompli de l'image sémique du verbe (*craignait, donnait*) et la non-réalité qu'impliquent les modalisateurs *une espèce de* et *une impression de*.

Quant à (32), *cette sorte d'élan* appartient à un ensemble plus complexe puisque la périphrase d'aspect *être en train de*, l'imparfait de l'indicatif et surtout les points de suspension s'ajoutent à la lecture de l'inachèvement. La conclusion du récit situé pendant les années de première guerre mondiale et de révolution bolchévique nous apprend en effet que le personnage en question, Livie, a été fusillé. Cette connaissance n'est partagée que par la marque souvent difficile à déceler de sous-entendus fournis par le narrateur. D'autre part, l'inachevé naîtra également d'une autre technique et d'un autre point linguistique, l'inchoatif que l'on retrouve dans *élan* et que nous présenterons plus loin (voir III, 6).

Les quelques exemples qui précèdent participent de manière sans doute plus directe que l'imparfait de l'indicatif à la création de l'inachèvement. La modalisation est une notion grammaticale complexe que nous allons continuer à évoquer avec l'analyse des verbes introducteurs appelés fréquemment semi-auxiliaires.

3.3.3 Modalisation simple : les semi-auxiliaires

Sous la désignation de semi-auxiliaire s'assemblent des verbes très variés. Pour des raisons pratiques de méthode, la définition la plus pertinente dans notre cas sera aussi la plus vague et la plus vaste : les semi-auxiliaires seront simplement dans le cadre de cette présentation des « périphrases verbales à l'infinitif » (Riegel, 1994:216). Il s'agit à nouveau d'un cas de modalisation relativement évident et clairement relié dans certaines occurrences par un lien

transformationnel au cas précédent. Il y a en effet peu de différence entre les glissements de sens effectués à partir des adverbes et ceux effectués à partir de certains semi-auxiliaires comme le montre l'équivalence sémantique entre des phrases de type *Il semble être parti* ou *Il a dû partir* et *Il est sans doute parti*.

La définition donnée ci-dessus des semi-auxiliaires satisfait à l'analyse qui suit. Malgré tout, une liste des introductions de ces « périphrases verbales à l'infini » montre rapidement qu'elle est loin d'être homogène. La distinction principale opposera ainsi les semi-auxiliaires aspectuels aux semi-auxiliaires modaux (Arrivé *et alii* 1986:494). Dans une liste ouverte, nous trouverons des verbes qui saisiront le procès à divers stades de sa réalisation : *aller + présent* ou *imparfait*, *commencer à* ou *de*, *se mettre à* qui marquent l'inchoatif, *être en train de* ou *aller* comme en ancien français (*Il va chantant*) et *venir de* qui sera considéré généralement comme un passé proche. Une seconde liste plus importante sera constituée d'auxiliaires modaux : *pouvoir*, *devoir*, *paraître*, *sembler*, *vouloir*. A ces verbes s'ajoutent les verbes introduisant une proposition infinitive, en particulier *faire* et *laisser*²⁰². Enfin, un ensemble fondamental comprend les verbes de sensation, ensemble important dans le cadre de l'énonciation de la fiction en général et en particulier chez Marcel Thiry pour qui la vue (*voir*, *regarder*, etc.), l'ouïe (*entendre*, *écouter*, etc) et des termes polysémiques comme *sentir* sont essentiels. Quel(s) lien(s) y a-t-il entre les nombreuses occurrences construites à l'aide de semi-auxiliaires du corpus et l'idée de la création d'un inachevé ? Les exemples qui suivent essayeront de répondre à la question.

3.3.3.1 Exemple général et récapitulatif

C'est de *La couleur*, une nouvelle du recueil *Marchands*, que sont extraits les deux fragments complémentaires qui suivent :

(33) Henri, tout de suite, **sent** son coeur battre ; ce qu'il devine, c'est **une espèce d'écoeurement**, **la montée** des ennuis qui **vont recommencer**, la marée inévitable qui **de période en période vient annuler** les efforts... [...] On **entend**, au dehors, **ahaner longuement** le démarreur de la Ford, que ses mécaniciens d'occasion **essayent de mettre en marche**. (La Couleur, 1987:41).

Une analyse de l'inachevé tel que nous l'avons esquissé jusqu'à présent par le corpus permet de détacher dans l'occurrence (33) des éléments déjà abordés : s'il n'y a pas l'imparfait, il y aura par contre des modalisateurs comme *une espèce de*, *longuement* qui représentent deux types d'inachèvement, à travers l'imprécision de la formulation et le ralentissement d'un effet verbal déjà ironique (*ahaner*). Il y aura une locution itérative qui elle aussi échappe aux limites temporelles de début et d'achèvement (*de période en période*). Une dynamique particulière, contraire à la libre progression des idées du texte, se retrouve dans d'autres éléments, en particulier les verbes baptisés ci-dessus semi-auxiliaires et une sémantique plus complexe intéressant l'inchoatif.

²⁰² Voir à ce propos p. ex. l'analyse de Riegel *et alii* (1994:230-231).

Les verbes de perception sont clairement mis en valeur (*sentir, entendre*), de même que les semi-auxiliaires d'aspect (*aller, venir*). A première vue, parmi toutes ces occurrences, seul *vont recommencer* appartient clairement au domaine de l'inachevé (via l'inchoatif). Le second cas aspectuel *vient annuler* y est rattaché par la modalisation apportée par *de période en période*. Quant à *sentir* et *entendre*, le cas est plus complexe et l'idée possible de la perception retardée d'un phénomène naturel qui aboutit à la thématique de l'aliénation est sans doute hors de notre propos actuel. Si nous poursuivons la distribution des éléments d'inachèvement de l'exemple (33), l'auxiliaire *essayer de* joue sur la valeur du non-terminatif. D'autre part, le décalage produit par *mécaniciens d'occasion* s'inscrit également dans le même discours annexe de l'anormalité dans la mesure où le moteur devrait marcher et où des mécaniciens professionnels existent.

3.3.3.2 Exemples du corpus

Parmi les exemples qui introduisent directement l'inachevé, divers cas présentent clairement une quête voire une question non encore résolues (34-37) :

(34) Juste **attendait de savoir** où il serait expédié. (Juste, 1981:114) ;

(35) **Va-t-il peut-être [...] comprendre** qu'il a fait de sa vie une fuite perpétuelle de la Vie [...] et tout à coup, dans la chambre vide, l'Alibiste **va peut-être découvrir** sa misère et celle du siècle -mais la porte s'ouvre, par laquelle il s'envole avec fougue bien loin de ce piège de salut. (L'Alibiste, 1981:96) ;

(36) Au ciel, parmi les astres de la nuit magnifique, **il tâcha de trouver** une étoile à six branches, comme celle qu'il avait contemplée alors en s'endormant (Juste, 1981:166) ;

(37) La rate et mon curé en profitaient pour se confondre plus douloureusement dans mes idées mises à vif. **Tout cela pouvait-il n'exister que dans ma tête et peut-être par la fièvre ?** (Besdur, 1987:155)²⁰³.

Un autre groupe d'occurrences est introduit par l'inchoatif *commencer de* :

(38) Octave pensa que l'horaire tenait, comme jusqu'à présent tenait tout le reste. **Il commença d'entrevoir et presque d'admettre**, avec un court éblouissement, qu'à une heure, libéré et sauvé, **il pourrait se trouver assis** devant Françoise à la table d'un déjeuner heureux. (Comme si, 1993:217) ;

(39) **C'était**, écrivait encore dans son enthousiasme le critique de la New Tribune, **comme une merveilleuse parole [...] que notre débile intelligence n'aurait fait que commencer de comprendre**. (Concerto pour Anne Queur, 1987:230)²⁰⁴.

²⁰³ L'interprétation par le semi-auxiliaire de cet exemple déjà cité complète son introduction (voir ex. 29). Comme il a été dit plus haut, il y a des amalgames de techniques de l'inachevé à l'intérieur d'un cadre même réduit à la phrase. Des synthèses seront proposées plus loin (voir 3.5.4 et 3.7.1).

²⁰⁴ La citation fictive du journal est en italiques dans le texte original, de même que le mot Vie dans l'exemple (42).

Ce même verbe peut sous sa forme première subir lui même la modalisation :

(40) Dans le sud, comme un très lointain orage de nuit d'été, on entendit rouler de la canonnade. Les combats **avaient dû commencer** avec les marins qui montaient d'Odessa. (Voie-Lactée, 1993:298-299).

Le semi-auxiliaire est quelquefois combiné à l'imparfait ou au plus-que-parfait pour accentuer un doute sur la véracité de l'assertion :

(41) Le silence, par enchantement, **semblait avoir gagné** la nature au-dehors. (Juste, 1981:108) ;

(42) Christophe Wagner **avait-il pu vraiment**, comme il est écrit au seizième chapitre de sa Vie, **donner** à Vienne un festin embelli de diabesses musiciennes et danseuses ? (Juste, 1981:112).

Un des piliers de la création de l'inachevé, le sentiment de doute qui traverse l'œuvre de Marcel Thiry, est ainsi souvent introduit par le semi-auxiliaire. Ce dernier peut revêtir l'aspect d'un impersonnel :

(43) **Il devait y avoir bien longtemps que** cette lutte continuait entre les démons qui se disputaient mon corps inglorieux (Échec au Temps, 1986:63) ;

(44) Il est détendu d'ailleurs, autant par le bourgogne après le whisky et par le moelleux du fauteuil que parce qu'**il lui semble avoir convaincu** Pierre des bourdes éléphantesques accumulées par le malheureux Dupont. (Comme si, 1993:348).

Il peut également se trouver sous la forme du conditionnel. Il intervient dans des situations où une solution semble fuir le protagoniste et où les temps verbaux et le sujet eux-mêmes s'adaptent à un type de discours indirect libre :

(45) La boîte de cyanure n'est certainement plus à (sa) place [...] Elle **devrait se trouver** (ici) Or [...] **on** se rappelle alors que [...] le choc **aura déporté** les deux boîtes (De deux Choses l'une, 1987:46).

Enfin, ce doute peut exister dans le champ sémantique même des auxiliaires (*croire, pouvoir, paraître*). Divers éléments complètent ce tissu d'inachevé, comme par exemple des locutions indépendantes (*faire des supputations*) ou des adverbes réducteurs du semi-auxiliaire (*ne ... guère*)(exemple 46), un verbe introducteur (*paraître*) soumis à la subjectivité et donc au risque de l'erreur (exemples 47 et 48) :

(46) Jacques interrogea, **crut reconnaître** d'autres ressemblances, puis **fit des supputations** d'âge et déduisit que l'acrobate constellée **ne pouvait guère être** son amoureuse. Il n'en eut pourtant pas la certitude. (Voie-Lactée, 1993:341) ;

(47) La vision, sous un commandement des doigts de Hervey, s'agrandit et **parut** se rapprocher (Échec au Temps, 1986:108) ;

(48) **De nouveau**, le champ de bataille **parut glisser** dans le cadre du cercle d'ébène. (Échec au Temps, 1986:97).

Le souhait d'un non-réalisé (accompagné d'un non-réalisable dans le futur) est aussi un thème fréquent dans les pages du corpus. Un vouloir au conditionnel passé (49) tout comme la négation d'un pouvoir (50) l'introduisent de temps à autre :

(49) **j'aurais voulu avoir tiré** d'un néant plus parfait, par un leurre plus habile, le chèque très matériel et très réel que j'avais logé dans mon portefeuille. (Récit du Grand-Père, 1981:60) ;

(50) On **ne pouvait pas plus calculer** son âge [celui de Juste] que Faust **n'avait jamais réussi à compter** les pièces d'or qu'il se faisait livrer par la vertu du pacte. (Juste, 1981:120).

De nombreuses supputations n'apportant aucune solution appartiennent souvent à la connotation délivrée par les semi-auxiliaires et introduisent une dimension heuristique qui découle sur la personnalité du protagoniste en affaiblissant le bien-fondé de son jugement. Souvent, un verbe terminatif semble détruire l'inachevé du texte avant d'être à son tour minimisé par une modalisation. Dans (51), la certitude incluse dans le verbe *révéler* est quelque peu tempérée par le conditionnel du semi-auxiliaire *pouvoir* lui-même modalisé par l'adverbe *bien* ; dans (52), la sûreté que le verbe *trouver* implique disparaît avec l'apport d'un semi-auxiliaire négatif basé sur une observation dont la source est extérieure au personnage et une succession d'actions qui abondent dans le sens d'une hésitation intellectuelle et tactile (*prospecter en tous sens, se baisser pour frotter le sol du bout des doigts*) :

(51) Il y avait une bonne vingtaine d'années que M. Ambert avait été mordu de la tarentule historique ; il avait suffi pour cela d'un article de revue. Ces pages **lui révélaient** que l'emplacement de sa maison **pourrait bien être** celui où Charles le Téméraire et Louis XI avaient failli tomber aux mains des Franchimontois lancés en une folle et suprême sortie pour le salut de Liège. (Distances, 1987:30) ;

(52) Le docteur reprend son examen attentif, il **n'a pas pas l'air de trouver** ce qu'il attendait, il prospecte en tous sens, il se baisse pour frotter le sol du bout des doigts. (Mort dans son Lit, 1987:124).

L'échec d'une réalisation d'un objectif se répète au niveau le plus concret. Quand il ne s'agit plus de supputation mais tout simplement de geste physique, on retrouve l'inachevé dans le texte quand l'implication du verbe terminatif (*atteindre*) est infirmée par le semi-auxiliaire d'aspect (*aller*) :

(53) Mais, quand Juste **allait l'atteindre** [le chien] et le caresser, il s'échappait [et l'entraînait] **peu à peu** à l'écart de sa route. (Juste, 1981:123).

Le jeu sur l'effacement du rôle du terminatif est également présent dans sa simple négation grammaticale. C'est le cas du semi-auxiliaire *cesser de* l'exemple suivant :

(54) **Il ne cessait pas** de descendre du ciel un fleuve d'enseignements intarissables. (Concerto pour Anne Queur, 1987:252).

Il en est de même du semi-auxiliaire d'aspect *venir de* quand l'imparfait gomme en quelque sorte un processus actif et est repris sous forme itérative par *répéter* :

(55) Il **s'interrompit** ; il **venait de se représenter** qu'en invectivant contre la guerre il **répétait** des banalités admises. (Comme si, 1993:109)²⁰⁵.

La non-réalisation en son entier d'un geste humain ou d'un phénomène naturel naît également de la combinaison de l'imparfait et du semi-auxiliaire. Il peut s'agir d'un cas de fausse apparence (56) comme d'un cas de progression que l'action du protagoniste ne peut modifier ni éviter (57) :

(56) Cependant le curé retournait entre ses doigts la missive de Wagner et **faisait mine de la relire** pour reporter ensuite longuement ses regards sur le petit garçon. (Juste, 1981:116) ;

(57) Quand je rentrai vers ma chambre, il **allait faire** nuit ; (Comme si, 1993:204-205).

Le semi-auxiliaire peut traduire un souhait inachevé quand il est au conditionnel :

(58) Il **aurait fallu** s'habiller, aller dîner. Mais entre eux le temps avait changé de valeur ; il durait d'autant moins qu'il leur était exquis. (Voie-Lactée, 1993:310).

L'imparfait du semi-auxiliaire d'aspect peut également s'insérer dans un cadre conditionnel à valeur modale lui-même modifié par la modalisation ou l'ellipse. C'est le cas de *aller* situé entre *aimer de* et *tarder à* dans l'exemple suivant :

(59) Elle **aimerait peut-être de terminer** son droit dans une faculté du nord, à Bologne ou à Turin. Il **allait lui en parler**. Une heure dix, elle **ne tarderait plus**. (Comme si, 1993:235-236).

Le sentiment d'indécision ainsi transmis par l'acte de lecture est l'une des principales conséquences pratiques des exemples qui précèdent²⁰⁶. D'un autre côté, le semi-auxiliaire peut induire une presque certitude, comme ce sera le cas dans l'occurrence 60 pour le narrateur homodiégétique qu'est le protagoniste d'*Échec au Temps* :

(60) Je compris qu'Axidan, que je ne voyais pas, **devait avoir** devant lui une carte détaillée de Waterloo et un grand tableau synoptique de la bataille. (1986:94).

²⁰⁵ Cet exemple est ambigu dans le cadre de l'inachèvement du propos dans la mesure où l'usage du verbe *s'interrompre* au passé simple a pour conséquence un inachevé d'action en cours mais est également la marque d'une décision prise. Il y a toutefois dans le contexte qui suit l'idée de recul qui sera l'une des thématiques principales de cette thèse de l'inaboutissement (voir 5.3).

²⁰⁶ L'indécision touchera à la fois le protagoniste, le narrateur et le lecteur, mais dans le sens de l'acte de lecture choisi, elle sera essentielle pour dessiner l'image de Marcel Thiry auteur modélisé.

Enfin, un dernier exemple nous permet de relier par la reformulation la modalisation par l'adverbe et la modalisation par le semi-auxiliaire. La polysémie de *pouvoir* basée sur la réalisation ou non de l'occurrence est en partie corrigée par *quelquefois* :

(61) Le récit de la blessure : cela aussi **avait pu servir et avait servi quelquefois**, comme la baronnie inexacte et comme les affectations charmantes de tso-tsoyer le polonais. (Voie-Lactée, 1993:313).

Pour récapituler l'influence de la modalisation par l'adverbe et le semi-auxiliaire, l'exemple (62), extrait de *Comme si*, met en évidence de nombreuses occurrences :

(62) Il est détendu **d'ailleurs**, autant par le bourgogne après le whisky et par le moelleux du fauteuil que parce qu'**il lui semble avoir convaincu** Pierre des bourdes éléphantiques accumulées par le malheureux Dupont. Il est apaisé au point d'en devenir **presque** sociable et de s'adresser **quelquefois**, avec un méritoire souci de lenteur, au vieux gentleman. (1993:141).

Chacun des termes mis en évidence joue sur le "presque dit" ou le "presque fait", la parole et le mouvement ralenti ou interrompu. Une analyse simple de détail du sous-entendu dans l'univers diégétique montrera encore l'importance du discours du narrateur vers le lecteur. Si le personnage est *détendu*, il est statique et heureux. S'il est *détendu d'ailleurs*, cela montre qu'il est inquiet puisque ce n'est pas pour lui une attitude normale. S'il a *convaincu* Pierre, il est arrivé à ses fins. S'il lui *semble avoir convaincu* son voisin, certains éléments (un geste de ce voisin, ou bien tout simplement une psychologie basée sur le doute) montreront clairement qu'il n'a pas vraiment réussi dans son dessein. Si quelqu'un est *sociable*, c'est sans doute une qualité. Si quelqu'un est *presque sociable*, il s'agit sans doute de l'emploi d'un euphémisme et la conséquence en est la présence d'un vice. Cette remarque se poursuit avec l'adjonction de *quelquefois* qui indique un effort de bonne volonté et l'ironique *méritoire souci de lenteur* qui persiste dans cette voie.

Au niveau de la lecture, ces quelques modifications conduisent clairement à un autre langage issu du discours du narrateur et destiné au lecteur : une sorte de charge amusée contre la bienséance et les contraintes sociales. Cette conclusion partielle sera souvent présente dans l'interprétation des autres techniques du non-achevé et correspond très bien à ce désir affiché chez Marcel Thiry de la désobéissance.

Jusqu'ici, nous avons analysé un double ensemble basé sur le noyau traditionnel de la phrase qu'est le verbe : imparfait et modalisation se complètent dans la composition de l'inachèvement du discours. Nous allons élargir le propos à une lecture basée cette fois sur des obstacles proprement syntaxiques dans la construction de la fiction thiryenne. Il s'agira là encore de la marque d'une voix duplice du narrateur du fait de son appartenance au milieu diégétique et de l'appel implicite direct au lecteur (voir 7).

3.4 Inachevé due aux expansions

3.4.1 Une technique de désorientation du lecteur

La lecture des œuvres de Marcel Thiry est parfois exigeante, comme le montre en particulier son dernier long texte, *Nondum Jam Non* dont voici un extrait pris comme exemple :

(63) Mais ce soir-là, **le soir de la première visite, d'avoir senti derrière moi la présence de la femme que je n'admettais dans mon champ visuel que de ses pieds jusqu'à ses genoux ne parvint pas** à me faire quitter ma place à la tribune de trottoir. (1993:377).

Cette occurrence présente à première vue des lourdeurs de style : reformulation (*ce soir-là* devenant *le soir de la première visite*), redondance de *que* (*que je n'admettais* et *que de ses pieds*) et de *à* (*jusqu'à, ne parvint pas à* et *à la tribune*), un infinitif passé précédé d'une préposition comme sujet elliptique (*[le fait] d'avoir senti derrière moi*) et une syntaxe renversée et alourdie de segments complémentaires. C'est de cette difficulté de lecture qu'il est maintenant question. La dynamique est double : syntaxiquement une accumulation d'expansions qui arrêtent momentanément la cohésion de l'ensemble et sémantiquement un jeu visuel qui rappelle un mouvement de caméra. Nous laisserons de côté une étude des liens cataphoriques ou synecdochiques servant à la cohésion phrastique pour nous limiter à une présentation de l'existence de l'inachevé à travers certaines structures syntaxiques complexes de la phrase thiryenne.

N'oublions pas que Marcel Thiry est avant tout un poète et qu'il cherche sans cesse à enrichir la valeur ludique des termes qu'il utilise et donc de leur cotexte. La « désobéissance » sur laquelle le poète Marcel Thiry s'appuie²⁰⁷ ajoute dans le cadre de la fiction une savante désorganisation du langage. Notre propos tend à démontrer justement que toute la dimension ludique du corpus est liée à une énonciation particulière qui donne de l'auteur une image modélisée à la fois voulue et inconsciente transmise par le texte. La désobéissance dont il est question semble calculée, quand Thiry montre son attirance envers des écrivains prônant la révolte comme Rimbaud et Apollinaire et les oppose à la science de Paul Valéry :

Désorienter les sens et les mots : tout le symbolisme, tout le surréalisme sont là en puissance, et il faudra la réaction valéryenne pour rendre leur droit de contrôle à la raison rigoureuse et à l'exactitude verbale. (1967:59)²⁰⁸.

²⁰⁷ Allusion aux premiers termes de l'avant-propos du *poème et la langue* (*op. cit.*, voir page 19). La quête de nouvelles dimensions lexicales (effets de sens original ou néologismes) est bien sûr l'un des objectifs du poète. Dans le corpus de prose, cette dimension se remarque surtout dans l'onomastique thiryenne (voir 5.2.2.3).

²⁰⁸ En ce qui concerne Guillaume Apollinaire, se reporter à l'article paru en 1958 à la suite d'une intervention tenue à l'Académie dont il deviendra peu après le Secrétaire perpétuel (voir appendice BARLLF page 353).

Une telle désorientation voulue par les poètes se retrouve dans la prose thiryenne, et cela aboutira dans notre optique à la création d'un inachevé. La prose du corpus ne prête en effet pas vraiment à confusion et suit une certaine rigueur. L'univers thiryen semble selon cette vue parfaitement contrôlé par un jeu stylistique qui abonde en obstacles pour une lecture directe et diffère, s'il ne les abolit pas, les conclusions.

Les éléments introduisant un inachèvement et analysés jusqu'ici (imparfait et modalisation) s'appliquent également à la poésie en vers de l'auteur. Nous trouverons par exemple dans le quatrain qui suit ce que nous nommons inachevé de rupture sous forme d'incises, de glissements syntaxiques ou de comparaisons :

(64) Les mouettes **l'hiver remontaient** vers les villes,
Mettaient leur **vol de neige** grise entre les quais
 Où les lumières, **ô nos quais à l'imparfait**,
 Tranquilles, s'allumaient pour les soirs de la paix. ²⁰⁹

Il y a là un cas de glissement syntaxique (ce qui est bien sûr fréquent en poésie) touchant *l'hiver*, un cas d'incise (*ô nos quais à l'imparfait*) et une métaphore (rupture et réactivation sémantiques)(*vol de neige*). Des exemples de ces trois formes poétiques sont présents dans la prose, mais la plus concrète sera certainement l'incise thiryenne qui brise le rythme du discours de manière apparemment spontanée comme dans un discours oral. Il s'agira alors pour le narrateur de corriger ses dires afin de les expliciter au lecteur.

Dans le propos qui suit, nous allons nous pencher tour à tour sur des techniques qui induisent une interruption et une déformation du message à partir des éléments du corpus. Ces techniques se situeront à la fois dans le champ phrastique limité par la ponctuation et dans le champ interphrastique par l'usage original de connecteurs dont le rôle est essentiel dans l'appréhension par le lecteur d'un facteur d'incertitude. Le choix effectué se portera sur

- l'incise pour le premier domaine (3.4.2) ;
- l'analyse de certains connecteurs introduisant une thématique de l'inachevé à l'intérieur même de la phrase ou dans l'argumentation interphrastique (*cependant, mais, comme si*) (3.4.3).

3.4.2 Les incises et les cas marginaux d'expansion

Les incises font clairement partie de la modalisation. En tant qu'indices d'énonciation, ces ruptures marquées en général par des virgules, des tirets ou des parenthèses modifient la portée des assertions et apportent elles aussi le doute sur la réalité du fait raconté. Il s'agit d'unités homogènes. Chez Marcel Thiry, elles se trouvent quelquefois d'ailleurs sous forme interrogative :

²⁰⁹ Début du troisième poème d'*Inermis* (1940-44), paru dans le recueil *Âges* en 1950 et réédité dernièrement dans le tome II des *Cœuvres poétiques complètes* (1997:61).

(65) Le docteur - **après combien de temps ?** - sort presque en courant, il traverse le jardin, saute dans la deux-chevaux, fait demi-tour et pousse la petite Citroën comme elle peut être poussée sur cette pente. (Mort dans son Lit, 1987:125) ;

(66) Ces dix minutes de retard - **mais comment la durée de cette nuit, d'abord si lente, a-t-elle pu s'accélérer ainsi ?** - ce n'est pas grave sans doute, puisqu'il reste trente-cinq minutes, largement cinq fois plus qu'il n'en faut ; mais enfin il n'y a pas à traîner. (De deux Choses l'une, 1987:91).

Du point de vue de la création d'un inachevé, les incises ont quelquefois des points communs avec des interrogatives elliptiques (ex.67) :

(67) **Si c'est vrai ?** Bob n'admet pas qu'on en doute, et tout de suite il donne des preuves, cite ses sources. (Voie-Lactée, 1993:348).

En effet, (65) et (66) présentent une énonciation particulière, celle du discours indirect libre. Il s'agit d'occurrences intermédiaires entre discours direct et indirect qui ne sont ni explicites ni marquées linguistiquement et qui deviennent donc des formes purement interprétatives²¹⁰. Elles appartiennent au discours direct dans la mesure où il s'agit de phrases indépendantes ancrées par un biais sémantique distant dans le contexte où elles sont insérées (par exemple le temps et la durée pour 66) ; mais il s'agit également de discours indirect incorporé au récit, avec une certaine dépersonnalisation et un présent neutre. Cette double interprétation énonciative a encore pour conséquence un point de vue double : au delà d'un discours à première vue intérieur, le narrateur et le personnage à travers lui prennent à témoin le lecteur.

L'ancrage de cette expansion entre virgules peut être purement chronologique. Ce sera le cas de l'incise participiale pour (68) même si l'adverbe *presque* en modalise la conséquence par son détournement énonciatif :

(68) Ce dimanche, **la visite au notaire s'étant prolongée**, il arriva **presque** en retard pour le déjeuner (Comme si, 1993:77).

L'incise, qui permet d'arrêter ou de détourner le propos, est peut-être la technique textuelle la plus concrète de la création d'inachevé du fait de la désorganisation du discours. On retrouve de très nombreux exemples dans le dernier récit en prose de Marcel Thiry (voir l'exemple introducteur 63). Dans *Nondum Jam Non*, en effet, la plupart des phrases d'un discours heurté et sinueux offrent des cas de rupture et d'ellipse :

(69) Car j'essayais, **je voulais, de mon côté, je faisais l'acte de vouloir** entendre une autre syllabe émise sous la traînée du balai monotone essayant la pluie : [...] (1993:370).

La reformulation d'un terme incomplet, l'impuissance chez le narrateur de rendre lexicalement une idée qui le domine, la réinterprétation d'un concept du fait de la réalisation que l'échange discursif échappe à la vérité, tout ceci a un

²¹⁰ Ce commentaire est inspiré de Dominique Maingueneau (1996:30).

rapport direct avec la pragmatique du discours. C'est dans ce texte que l'on trouve sans doute de la manière la plus criante l'inachevé communicatif. Mais ce même texte nous démontre combien Marcel Thiry joue avec le concept d'écrivain, ce « poète » créateur qui modèle sans s'arrêter la syntaxe et la sémantique.

(70) C'est il y a longtemps d'ici, **mais longtemps après que la voiture qui disait Fête eut cessé d'exister**, que je découvris l'oracle des chars de pompiers. (1993:371)²¹¹ ;

(71) Nous sommes revenus assez souvent à la minque nocturne, **presque chaque fois, mais ces fois n'étaient pas fréquentes**, où un souci immédiat, une menace plus urgente du lendemain, des intentions aggravées de mon fils forçaient notre retraite et m'obligeaient à la fuir. (1993:420) ;

(72) Elle s'enquit, **avec sa douce prudence, comme on effleure une plaie**, de ce que j'avais fait pendant son absence, des nouvelles de Stockholm et d'ailleurs. (1993:425).

Les trois occurrences d'incise présentées ci-dessus conduisent à divers types d'inachevé. L'exemple (70) est insaisissable sans le contexte. Du point de vue de la pure chronologie, nous nous trouvons également devant un étrange effet de glissement spatio-temporel du fait de la collusion entre *il y a longtemps* et *d'ici*. L'ensemble apparemment redondant présente en réalité une suite d'informations surnuméraires : le présentatif *C'est*, la conjonction *mais* d'emploi purement rhétorique puisqu'elle veut répondre à l'avance à une objection non formulée d'un interlocuteur qui peut être le lecteur, et l'incise qui modalise l'adverbe *longtemps* en en reformulant la portée.

Le cas introduit en (71) nous est plus familier : il s'agit d'une reformulation en deux temps d'une information contestable dans le détail. Quant à (72), si la première incise modalise le verbe à la manière d'un adverbe, la seconde fait intervenir une figure de style, la comparaison. Quoiqu'il s'agisse là encore de reformulation partielle pour atteindre, semble-t-il, une meilleure communication linguistique, une nouvelle dimension apparaît, celle de l'image stylistique, dimension qui sera englobée dans l'analyse thématique qui suivra. Nous retrouvons également un autre domaine de l'inachevé, beaucoup plus nuancé, celui de l'utilisation de verbes possédant le sème double du réalisé et du non réalisé, comme c'est le cas avec *effleurer*. Si nous comparons l'effet obtenu par le simple adverbe *prudemment* avec celui qui naît de l'expression *avec sa douce prudence*, personnalisée et sémantiquement ralentie, nous remarquons à nouveau une gamme dans l'efficacité de la création de l'inachevé. Enfin, une dernière remarque concerne le rôle de *comme* pour notre recherche. Nous aborderons plus loin d'une part son importance et d'autre part la question des connecteurs en général dans le texte thiryen²¹².

²¹¹ Remarques complémentaires : *Fête* est ici le nom d'un personnage féminin. Dans l'exemple suivant, *minque* signifie le marché aux poissons d'Ostende.

²¹² Voir plus loin p 118-120 (L'argumentation du *comme* si).

Le dernier exemple choisi illustrera l'emploi de parenthèses pour l'enchâssement d'une expansion marquant une anticipation de la fin de l'intrigue. Le cas de rupture temporelle ainsi présenté fait d'ailleurs intervenir un achevé du récit, tempéré il est vrai par l'imparfait et le semi-auxiliaire aspectuel *aller* :

(73) Le soir où l'enfant Juste arriva dans cette chaumière (**il allait y passer le temps le plus long de sa courte vie**), il était bien fatigué de la route qu'il avait eu à faire depuis Stadtkyll. (Juste, 117-118).

L'« étrangéification »²¹³ dont il a été fait mention dans la présentation de l'écrivain trouve dans l'exemple 73 une de ses sources. Les parenthèses renvoient clairement à un interlocuteur autre dans un autre espace temporel. Non seulement elles jouent le rôle de mode d'insertion d'un discours complémentaire, mais elles montrent à quel point le locuteur marque sans cesse le fait qu'il est conscient de s'adresser à un auditeur éloigné de son conte. Dans le cas de *Juste*, comme dans celui de *Simul*, la finalité thiryenne possède ainsi souvent le don d'être modalisée par un narrateur situé dans un ensemble spatio-temporel complexe que nous analyserons dans la partie thématique consacrée à la duplicité (voir 5.2).

3.4.3 Les connecteurs

3.4.3.1 Définition et exemples généraux

La problématique des liens linguistiques d'un segment textuel (proposition ou phrase) à un autre est fort complexe : ces dernières décennies, la recherche s'est intéressée avant tout aux marques de la cohésion, et en particulier au système anaphorique. Dans ce nouveau chapitre, nous limiterons les liens interphrastiques au cas des connecteurs, en l'élargissant toutefois au domaine de la phrase segmentée. Par connecteur, nous entendrons un « terme qui permet de regrouper les usages interphrastiques des conjonctions de coordination et de certains adverbes ou assimilés qui jouent le même rôle en tête de phrase (*et, cependant, en fin de compte*) » (Arrivé et alli 1986:180). Le connecteur aura en fait un rôle double, celui dévolu à un facteur de cohésion et celui qui appartient à une suite argumentative. Dans le champ de la présente recherche, il apparaîtra d'ailleurs plutôt comme un élément déconnectant et ouvrant de nouvelles perspectives du fait de l'inscription d'une nouvelle direction de lecture.

La fréquence de constructions pertinentes pour notre démonstration dépend beaucoup de la période d'écriture. Nous trouverons en effet à nouveau moins de cas suffisamment pertinents dans les premiers écrits que dans les derniers. Les deux exemples qui suivent sont issus de l'ultime « roman », *Nondum Jam Non* :

²¹³ Voir note 175.

(74) Cet événement [l'arrivée d'une lettre], souhaité en raison et par devoir, vaguement et puissamment appréhendé d'instinct, excitait d'un peu de fébrilité l'attente que pour le retarder je m'accordais sur la margelle au tournant du trottoir. **Le plus souvent** le sursis s'écoulait sans que j'entendisse s'élever du fond de la ville la fanfare sur deux notes. **Mais** quand elle montait je l'enrichissais souvent de découvertes en variantes. **Ainsi**, des expressions introvisuelles s'ajoutaient à celles de l'oreille. (1993:373) ;

(75) **Lorsque** j'avais conçu cette retraite, que j'y avais reproduit cet éclairage par veilleuses à ras du sol, **c'était bien dans le dessein d'y** partager ma fin de vie entre le souvenir d'une morte et l'attente improbable, voulue et redoutée de mon fils. **Mais j'ignorais que** viendrait m'assister dans ces veillées de culte et d'inquiétude le psaume, alterné au-dehors par les chars, du Nondum et du Jam Non. (1993:390).

L'intérêt pratique de ces exemples est d'abord de mettre en évidence une architecture du texte qui s'appuie sur les connecteurs. Dans le cas (74), le lecteur assimile d'abord un terme indiquant la fréquence (*Le plus souvent*) avant une opposition, donc une remise en cause de la valeur du premier connecteur (*Mais*), et pour finir le résultat corrigé de l'ensemble (*Ainsi*). Seul *Mais* appartient clairement à l'idée de l'inachèvement, alors que *ainsi* implique au contraire un terminatif.

L'exemple (75) offre une séquence qui entre directement dans notre propos. L'argumentation fournie permet un ancrage à la fois temporel et volitif (*Lorsque j'avais conçu*), une réitération avec modalisation de cet ancrage (*c'était bien dans le dessein de*), avant une annonce d'échec (*Mais j'ignorais que*). Le résultat de cette démonstration classique en trois temps permet de métamorphoser l'idée terminative originelle. C'était d'ailleurs également le résultat dans l'exemple (73).

Dans certains cas, la création de l'inachevé passe donc bien par ces annonceurs d'arguments que sont les connecteurs. Les exemples qui précèdent posent le problème de la limite à apporter à la longueur d'une séquence. Le cadre phrastique étant parfois dépassé, il s'ensuit une certaine orientation selon le découpage opéré par rapport au cotexte. C'est ainsi que, dans les cas précédents, nous avons privilégié la suite de connecteurs dans des phrases successives. Les exemples qui suivront varieront dans le cadre choisi, mais tous auront pour objectif unique de concrétiser l'idée d'un inachevé créé à partir d'une argumentation volontairement fallacieuse. Nous allons tour à tour nous pencher sur une absence curieuse dans le vocabulaire thiryen (*Donc*) avant d'analyser des cas particuliers d'autres termes qui semblent générer l'inachèvement.

3.4.3.2 Exemples divers d'inachevé introduit par un connecteur particulier

Le concept d'inachevé dont nous présentons les marques stylistiques possède en Marcel Thiry un ardent défenseur. Dans sa préface au recueil de poèmes *Astrale automobile* (1942), en pleine période d'occupation allemande, il s'en

prend en effet à toute marque de finalité, et en particulier à un connecteur terminatif, *Donc* ²¹⁴:

Le syllogisme, voilà l'ennemi. En compromettant le lien de la causalité, la vitesse et la poésie coupent l'une comme l'autre cette antique ficelle qui tenait ensemble les trois pièces du syllogisme, - le terrible *Donc*, le mot haïssable entre tous, qui depuis le péché originel enchaîne l'homme à sa faute, l'enfant à l'homme et le soir au jour (1997:375)²¹⁵.

Il est vrai que ce terrible connecteur *donc* est rare dans les textes en prose de l'écrivain²¹⁶. Au lieu de suivre l'exemple classique du syllogisme dans notre corpus, Marcel Thiry suit à la lettre ses écrits et détruit justement toute forme de logique conduisant à un accompli. Les quelques exemples qui suivent seront des illustrations du fait que les connecteurs choisis possèdent un rôle rigide et dirigent fréquemment le texte à travers l'argumentation qu'ils déploient vers l'inassuré et le recul. Afin de préciser l'analyse, nous nous poserons la question de savoir quels types de transformation ces connecteurs induisent.

***Cependant* et la simultanété**

L'ambiguïté du double (voire du multiple) est, comme nous le verrons dans l'analyse de la thématique, l'un des principaux facteurs de l'homogénéité du monde thiryen. Ses liens avec l'inachevé se situeraient au niveau sémantique, avec l'idée d'une fuite en progression (donc non terminative) vers un univers fictif situé à l'intérieur de l'espace diégétique²¹⁷. Ce sera l'origine d'une théorie du simultané dans le texte nommé justement *Simul*. Cette idée est sous-jacente dans l'exemple (76), où le simultané est induit par un connecteur tout à fait ordinaire :

(76) Zacharie, **cependant**, pendant qu'ils devisaient en anciens camarades et que le train fonçait pour regagner son retard, voyait de tout près la blancheur d'un décolleté en pointe et d'un cou dégagé que rendait plus pâle un léger filigrane de veinules bleutées. (*Simul*, 1981:233-234).

²¹⁴ Voir à ce propos les remarques parallèles de Culioli sur ce terme (tome 1, 1990:169-176).

²¹⁵ La citation est tirée d'une récente réédition dans le tome 3 des *Œuvres poétiques complètes*. Écrite pendant la guerre, et donc inédite de par la volonté de l'auteur, cette préface n'a paru qu'en 1985 dans le Bulletin de l'Académie (voir appendice BARLLF). Son ton à la fois vigoureux et lucide est très éloigné de celui de la fiction du corpus (voir également note 180).

²¹⁶ Marcel Thiry se moque ouvertement d'un emploi pourtant rarissime du « donc » dans deux textes du corpus, *Le Concerto pour Anne Queur* et *De deux choses l'une*. La première nouvelle, avec son appareil grotesque et ses savants sans cesse pris en défaut, est en réalité une charge féroce contre le déterminisme. Les occurrences de « donc » incluses dans le discours d'un sénateur-squelette appartiennent ouvertement à cette satire (1987:269). De même, l'accent méridional de « l'Annette » de la seconde nouvelle, souligné par l'orthographe « Donque », accentue l'étrangeté de l'emploi de ce terme qui ouvre le discours direct de la nouvelle (1987:77, repris sous la forme traditionnelle quelques lignes plus loin).

²¹⁷ Cette remarque est moins complexe quand on pense à certaines pages particulièrement riches en univers parallèles dans des textes comme *Voie-Lactée*, *Simul*, *Juste*, *Distances* et au niveau le plus concret *Échec au Temps*.

L'apport sémantique de *cependant* est de scinder le comportement de Zacharie : d'un côté, celui-ci discute avec son ami Walter et la fiancée de ce dernier, d'un autre il s'intéresse de près au cou de cette dernière. L'inachevé est ici accompli par l'imparfait selon trois dynamiques : celle de la discussion en cours, celle de l'observation visuelle et celle du train.

Tous les connecteurs de ce genre (*pourtant, malgré tout, quoi qu'il en soit, etc.*) permettront à la fois de transformer l'idée première et de dédoubler les possibilités. Ces liens temporaux pourront être eux-mêmes modalisés, comme c'est le cas dans l'exemple suivant où *à l'instant* joue le rôle de connecteur interphrastique :

(77) **Cependant** la route qui traverse le désert des Mohaves devait flamboyer sous un soleil d'aplomb ; **à l'instant**, Désirée et son mari Harry-George Man y **déjeunaient** en pique-nique, **à moins que** ce désert des Mohaves **ne fût** un vrai désert et **qu'on n'y trouvât pas** d'ombre, et en ce cas ils goûtaient l'air conditionné d'un motel dont M. Cauche recevrait la photographie en carte postale dans quatre jours exactement. (*Distances*, 1987:18).

L'exemple (90) est extrait de *Distances*, une nouvelle qui propose une variation sur l'idée de la théorie de la simultanéité que l'on vient d'évoquer pour *Simul*. Mais si *cependant* ancre le texte dans un univers simultané, il est précisé par *à l'instant* qui fait basculer le monde marqué au présent (*traverse*) dans celui de l'imparfait de l'indicatif à valeur hypothétique de réalité voulue mais non prouvée (*déjeunaient*). Ce transfert s'accompagne de la modalisation du doute (*à moins que*) et aboutit à une alternative (*en ce cas*). Le passage à l'inachevé semble clairement marqué ici par les termes argumentatifs.

Mais et la perte d'une possibilité

Symbole de la thématique du recul et du paradoxe dans l'argumentation, l'adverbe *mais* marque une transition entre deux propositions. En début de phrase, il semble d'autre part s'intégrer directement au message qui précède au point que l'emploi de la majuscule paraisse parfois usurpé. Dans le contexte d'un inachevé, il joue un rôle essentiel en mettant en cause une idée précédemment énoncée.

Dans l'un des tout premiers textes de Marcel Thiry, *Avec Semenov* (écrit en 1923), un narrateur commente les dires d'un avocat défendant des déserteurs devant le Conseil de guerre de Bruxelles. Dans ce cas précis (exemple 78), l'adverbe *Mais* est totalement intégré à la rhétorique judiciaire et ne joue pas vraiment le rôle de mise en cause d'une idée annoncée auparavant. Le ralentissement du propos est quand même marqué, comme il le sera plus clairement encore dans les derniers textes de Marcel Thiry, par la présence d'une incise entre parenthèses :

(78) Ah! le véritable, le précieux Avocat! **Cela ne veut rien dire** son bénéfice d'indivisibilité d'aveu, **car** vous pensez bien qu'il ne va rien avouer du tout, **et qu'il ne reconnaîtra (encore aimera-t-il mieux ne pas en parler)** que les faits indiscutablement établis. **Mais** il a mis ces mots-là au-dessus de sa plaidoirie comme un épouvantail (*Avec Semenov*, 1990:144).

Au contraire, dans les exemples suivants, une possibilité présentée dans le contexte est mise à l'écart et cela conduit à une constatation d'échec ; un objectif ne sera plus atteint, qu'il s'agisse du profit éventuel apporté par la valeur d'un document (79) ou de la réalisation d'un « acte gratuit » (embrasser la nuque d'une inconnue)(80) :

(79) **Mais** cette signature n'était plus rien ; le prix du marché avait été payé par la dépêche qu'il avait griffonnée au guichet d'un bureau de télégramme à demi endormi et qui devait aller frapper là-bas Zulma la plaintive. (Simul, 1981:251) ;

(80) **Mais** une marche à descendre, même au **ralenti** cela **ne dure pas longtemps**. **Je n'enfreindrai rien, car** me voici qui franchis le méridien de la belle nuque. Je suis passé. (Belle-de-Nuque, 1981:440)²¹⁸.

Dans l'exemple (80), nous trouvons également de manière explicite le ralentissement du texte à travers la locution *au ralenti* et le syntagme verbal *ne dure pas longtemps*. La notion déjà mentionnée de l'idée de désobéissance à la loi est elle aussi présente (*Je n'enfreindrai rien*). Le geste non accompli appartient clairement à notre propos²¹⁹.

L'argumentation du *comme si*

Parmi les modèles d'expansion qui ont pour effet de modaliser le verbe de la phrase, la conjonction *comme* joue un rôle particulier. Ce terme grammatical est générateur de simultanéité mais aussi de conséquence chronologique, il aura une valeur temporelle ou causale selon les occurrences²²⁰. *Comme* sera surtout chez un poète un introducteur de comparaison. Dans l'exemple 81, il adapte l'image qu'il introduit à l'inachèvement marqué précédemment par l'imparfait et son modalisateur adverbial, mais il n'apporte aucun élément particulier à notre propos :

(81) La piste de hasard **serpentait encore** à travers les rues **comme** une trace à travers la forêt, et elle le ramenait à son premier asile. (Juste, 1981:178)²²¹.

Dans d'autres cas, il jouera le rôle d'un adverbe modalisateur mettant en doute une certaine sincérité de l'acte ou du discours. Dans l'exemple (82) qui suit, *comme une convenance* paraît qualifier du non-verbal et possède une implication pragmatique, le baiser accordé définissant une attitude calculée et une certaine information. Il y a clairement mention d'échec dans un geste accompli mais

²¹⁸ Cet exemple est un paragraphe séparé dans le texte original.

²¹⁹ Comme nous venons de le voir, *Mais* introduit fréquemment une phrase de l'univers fictif chez Thiry. Il suffit de lire une nouvelle comme « Je viendrai comme un voleur » pour s'en rendre compte. De même, une autre conjonction de coordination comme *Et* joue souvent ce rôle de cohésion interphrastique chez l'auteur.

²²⁰ Se référer par exemple à Riegel *et alii Grammaire* (1994:506).

²²¹ Cette occurrence est riche en marques d'inachevés. Certaines ont été analysées ci-dessus (imparfait et modalisation), d'autres le seront un peu plus loin (l'inchoatif *premier*). Une lecture incluant la thématique du recul (voir 5.3) enrichirait l'analyse.

extérieur²²². Il ne s'agira pas d'inachevé d'action mais bien d'inachevé dans la satisfaction espérée. En effet, malgré le cadre construit par la progression chronologique et psychologique que marquent les couples *d'abord - éluder* et *puis - consentir comme une convenance*, la conclusion n'est pas totalement atteinte puisque c'est l'anxiété qui domine :

(82) Dans le baiser que **d'abord** elle **éluda**, **puis** qu'elle consentit **comme une convenance**, il mit une application anxieuse (Comme si, 1993:123).

Dans le cas de Marcel Thiry, il semble que cela aille plus loin. L'écrivain a en effet construit son plus long roman²²³ à travers le prisme du *comme si* qui a servi de titre. Il s'agit de la manifestation à la fois éloquente et ostentatoire d'un univers double. *Comme si* veut introduire une tentative de reformulation d'un message dans un autre cadre, mais aussi un jeu sur la formulation d'une certaine « réalisation » de l'irréalisé. Dans la lecture qui suit la dernière version des *Nouvelles du grand Possible*, Pascal Durand reprend ainsi une des composantes essentielles de l'œuvre thiryenne :

une vision du monde s'énonce, qui tient tout entière en ce constat paradoxal, dont chaque fiction vérifie l'impeccable pertinence : *la réalité est truquée à notre insu - c'est-à-dire double et duplice*. Double parce qu'elle est sous-tendue par un réseau d'innombrables possibles, qui peuvent à tout moment l'altérer, la dévier, voire l'enrayer. Duplice parce que le hasard, masqué derrière la nécessité des choses, règne en maître, d'autant plus imprévisible et redoutable qu'il se tient - se prépare - au coeur même de ce que nous croyons, en toute confiance, soustrait à son emprise. (1987:306)²²⁴.

Comme si sera une clé qui ouvre cet univers autre, tant en poésie qu'en prose. A la différence du *cependant* et du *mais*, il ne détruit pourtant pas ce qui précède mais l'accepte et le métamorphose. Il est vrai que la première phrase du roman éponyme semble déjà visualiser le monde qualifié ci-dessus de « double et duplice ». Le terme qui sert de catalyseur entre diverses réalités, *comme si*, est en effet repris quelques lignes plus loin sous forme de connotation autonymique :

²²² Voir ci-dessus l'importance de l'auto-observation chez Thiry (2.6.3.1).

²²³ Voir ci-dessus note 8. *Échec au temps* et *Comme si* atteignent la dimension du roman par le nombre de pages. Pour obtenir un nombre suffisant de pages, les Éditions du Large ont préféré ajouter des nouvelles parues dans les *Nouvelles du Grand Possible*, quelques textes à fond autobiographique comme *Falaises* à l'occasion de la réédition du court roman *Simul* sous l'intitulé *Simul et autres cas* en 1963, le seul inédit étant la narration à la première personne d'un fait-divers réaliste, *Palmyre ou la soumission*.

²²⁴ La duplicité est un terme-clé de la présente recherche. Nous l'avons abordée dans les rapports existant entre auteur réel et image de l'écrivain dans la partie biographique et nous la retrouverons également dans les deux analyses suivantes de l'énonciation et de la thématique. Le double en est une simple image passive. Il est clair dans le contexte de la recherche que cette duplicité est en réalité une marque ludique et non une quelconque attribution de fourberie à l'écrivain. D'autre part, comme nous le verrons dans les parties 4 et 5, la duplicité ne naîtra en général pas tant du cadre diégétique que du monde intérieur des instances comprises dans l'acte de lecture.

(83) « Tel est le fait : tout se passe **comme si**, quelque part, un compte m'était tenu de ma vieille promesse protestée [...] Tout se passe ainsi : **comme si** je devais et qu'on me faisait payer. (Comme si, 1993: 19).

Le *Comme si* du titre servira de commentaire métalinguistique à l'œuvre et introduira de nombreuses fonctions induites par un métadiscours. A tout moment en effet, il sera possible par ce biais de lire dans ce roman²²⁵ une succession de précautions oratoires touchant l'autocorrection, l'inadéquation ou la possibilité d'une reformulation du propos²²⁶.

A un niveau moindre, la locution *comme si* jouera le rôle d'un adverbe. L'inachevé (toujours atteint par la découverte d'une scission dans le cadre spatio-temporel ou la personnalité de l'autre) sera alors celui du doute sur l'origine de la transformation d'un rire dans une expansion :

(84) C'est un certain accès d'hilarité soudaine qui éclate en fusant **comme s'il avait été longtemps contenu et qu'il** perçât en éruption irrépressible et vite maîtrisée. (Besdur, 1987:135) ;

il servira au contraire dans l'exemple 85 à édulcorer le propos originel. Le présent de narration est successivement mis en doute par l'imparfait puis le conditionnel avant une reformulation dans l'imaginaire d'un désir introduit explicitement par *comme si* :

(85) Je la vois encore. Comment t'expliquer ? Je te dirais : j'arrive, je la trouve, elle **était** nue sur le court, **ce serait à peu près ça ; comme si** elle avait été neuve, unique, **comme si** j'avais été le seul à comprendre qui elle était, à la voir nue. (Comme si, 1993:44).

3.4.4 Expansion et argumentation de l'irréalisé dans une succession de phrases

Au-delà de la logique induite par une suite de connecteurs dans une séquence, il existe de nombreux cas d'énonciation particulière rappelant l'argumentation introspective de la rhétorique classique. Parfois, le doute qui servira de point de base introduira l'inachèvement d'un propos que l'on cherchera à préciser, sans toutefois y parvenir tout à fait. Il en résultera parfois une non-réponse sur une cause (86) ou une conséquence (87, 88).

(86) **Je ne sais plus pourquoi** je m'arrêtais dans ce café tranquille [...] que le trouvais sur mon chemin. [...] **Peut-être à cause de** la jolie fille ; il n'est pas sûr **pourtant** que je l'aie aperçue avant d'entrer. **En tous les cas**, je m'assis non loin d'elle. (Échec au Temps, 1986:29) ;

²²⁵ *Comme si*, nous l'avons déjà mentionné, est un roman « à part » du fait de références claires à l'auteur et à son entourage.

²²⁶ Source : l'article *Métadiscours* dans *les termes clés de l'analyse du discours* de Dominique Maingueneau (1996:56).

(87) **Ce n'était pas le Pérou, mais** c'était une situation, et elle **devint plus stable même que je ne l'aurai voulu**, pour une raison **que je dirai plus loin**. (Nondum Jam Non, 1993:400) ;

(88) **Je ne sais si** cette méthode d'allier la représentation commerciale à un perpétuel voyage de noces **était bien de nature** à inspirer confiance à cette bourgeoise clientèle flamande ; **les résultats en tout cas ne le marquaient guère**, et mes états de commission **n'escaladaient pas les nues**. (Nondum Jam Non, 1993:401).

Une telle rhétorique utilise l'idée de la prolepse, par le fait de parer à l'avance une objection au propos qui suivra, et se poursuit justement sur un refus de formuler cette réponse présumée. Dans le cas (86), *Je ne sais plus pourquoi* suffirait au lecteur. Mais l'auteur propose des voies possibles vers une solution à cette amnésie partielle : *peut-être à cause de*, avant de réitérer une précaution oratoire (*il n'est pas sûr pourtant*) et de terminer par un refus net de réponse (*En tous les cas*). A quoi peut servir une argumentation qui conduit le lecteur vers l'espoir d'une résolution avant de montrer son impuissance ? La loi d'informativité du discours semble mise en cause. En réalité, la communication existe, mais ce sera pour notre propos la communication d'un inachevé cognitif²²⁷. Dans l'exemple (87), il n'y a pas vraiment refus direct mais simple promesse de réponse dans un futur imprécis et donc un inachevé.

L'architecture argumentative d'une séquence peut également fournir des solutions aux problèmes énoncés par le narrateur. Il ne s'agit plus tant de segments apparemment superflus que d'un désir de réaliser à nouveau hypothétiquement ce qui a été un échec dans le passé. Le geste et la parole non réalisés y trouveront provisoirement une compensation.

(89) **Quand nous** étions revenus au laboratoire pour la première fois après Pâques, **quand Lisa**, en robe et tablier noir, nous avait suivis sur le palier du sixième [...], **et quand** elle avait prié qu'on la laissât nous accompagner dans le sanctuaire, **nous aurions peut-être dû** nous dérober à notre promesse, **et l'écarter** de nos pratiques d'évocation céleste [...]. **Mais** nous étions faibles devant elle. (Échec au Temps, 1986:168) ;

(90) **Pourtant**, à neuf heures du soir, je me promenais sur la digue avec Axidan, sous le lent tournoiement silencieux des rayons du phare. **Comment** j'étais **encore là, comment, l'après-midi, quand** j'avais entendu au bout du fil la voix bien connue de Mlle Orbus, j'avais brusquement **modifié ce que je voulais lui dire ; comment, au lieu de lui annoncer mon retour**, je lui avais fait savoir que j'étais retenu par une négociation d'importance et l'avais chargée de m'envoyer aussitôt un chèque de trente mille francs payable à Ostende, **c'est là ce qu'on n'expliquera que par** un dérangement passionnel de mon esprit. (*Ib*, 75).

Ces exemples illustrent la sinuosité du texte thiryen. Il sera d'autre part quelquefois complexe, voire maladroit, de limiter une séquence du fait de l'importance d'une rhétorique d'amplification rappelant ici l'anaphore

²²⁷ « Cognitif » dans le sens employé en psychologie : « Qui se rapporte aux processus par lesquels un être vivant acquiert des informations sur son environnement » (*Le Petit Larousse Illustré 2000*) et détourné vers l'acte de lecture. Le lecteur réel acquiert ainsi une information (l'inachevé du discours) qui s'inscrit dans l'environnement (l'univers diégétique et l'image qu'il se forme de l'auteur modélisé).

poétique. La répétition de *quand* (89) et de *comment* (90) ne sert pourtant que d'intermédiaire avant une solution partielle donnée par le conditionnel (*nous aurions peut-être dû*) et le futur (*ce qu'on n'expliquera que par*). Il y a là encore une démonstration de l'incompétence marquée du narrateur et du refus d'une solution qui sera soit démentie par les faits (89, *Mais nous étions faibles devant elle*), soit explicitement insuffisante (90, *que par un dérangement passionnel de mon esprit*).

3.4.5 Résumé et synthèse

Dans ce chapitre introduisant des techniques particulières d'expansion, les éléments concrètement marqués par la ponctuation que sont les incises rejoignent d'autres éléments plus complexes qui introduisent un jeu de reformulation du discours, les connecteurs. Nous comprenons déjà la complexité de l'analyse présente qui, si elle a pour orientation l'acte de lecture du corpus, joue sur des bases d'interprétation sans cesse remises en question dans le cadre de l'inachèvement. D'autre part, le narrateur sert de source d'informations et de commentaires sur l'univers diégétique mais aussi sur l'image de l'écrivain.

Le point de départ, la volonté exprimée chez Thiry de désorienter le lecteur à travers la narration trouve, dans un style qui rappelle la technique proustienne²²⁸, de fréquentes illustrations dans le corpus. Les exemples de ce chapitre jouent sur l'afflux d'informations écrites et rythmées par une ponctuation particulière. Dans la suite de la recherche, nous aborderons leur contraire, c'est-à-dire l'absence de marques écrites compensée par des inférences que le lecteur devra saisir et éventuellement interpréter au cours du processus de lecture. Dans le premier cas, les expansions construisent dans l'ensemble du corpus un obstacle voulu qui délivre pour nous un inachèvement par le doute exprimé sur le propos ; dans le second cas, les omissions et les ellipses proposeront explicitement un inachèvement des marques textuelles voire typographiques (points de suspension) dans le cadre phrastique. Leur assimilation demandera au lecteur un effort complémentaire et introduira paradoxalement un processus d'intégration de la cohésion du récit. L'objet du 3.5 sera de mettre au jour les liens qui unissent deux domaines centrés sur un certain non exprimé dans le texte, la manifestation de l'inachèvement et la présence d'omission ou d'ellipse.

²²⁸ « Car il est vrai que l'écriture thiryenne s'efforce, comme écriture, de penser, au même titre que l'œuvre proustienne avec laquelle on devra bien un jour la confronter d'une manière plus serrée qu'on ne l'a fait jusqu'à présent. » (Pierre Halen, *Une poétique de l'imparfait*, 1990:16).

3.5 L'inachevé par omission

3.5.1 L'omission

Les deux ensembles présentés ci-après sous le générique d'« omission » ne sont guère comparables : d'un côté, nous présenterons des ellipses invisibles dont le champ est difficile à délimiter et de l'autre la marque des points de suspension qui au contraire sont parfaitement explicites dans leur concrétisation typographique. Malgré tout, sous l'angle de la communication narrative, il s'agit de deux cas dans lesquels le narrateur demande au lecteur une participation à la création du texte puisqu'il s'agira de compléter par la pensée ce dernier. La stratégie d'analyse sera différenciée : dans le cas abstrait de l'ellipse, nous nous contentons d'introduire une lecture du corpus particulière sans pour autant l'imposer ; le cas des points de suspension, directement ancré sur la nécessité d'un implicite, rappellera les règles de l'analyse conversationnelle et l'échange entre locuteur et interlocuteur sera à la base de conclusions à notre avis importantes pour situer l'auteur modélisé.

3.5.2 Ellipse et segmentation

Si l'expansion apporte en général des renseignements complémentaires et souvent correcteurs, elle peut également jouer un rôle de rupture d'information. L'exemple suivant est typique de la désorientation induite par le texte thiryen. Il combine l'expansion à l'ellipse du fait de sa segmentation :

(91) **Que le banquier Philippe fût ou non de race juive**, Jeanne était **presque** blonde avec les yeux bleus. (Simul, 1981:232)

En terme d'analyse textuelle, il y a là le type même de la cohésion obtenue par inférence. Il n'existe aucun lien ni lexical ni directement sémantique entre les deux segments de la phrase si ce n'est le verbe *être*. L'élément essentiel de la jonction semble purement argumentatif : des prémisses incluant les deux cas antonymiques possibles (*Que ... fût ou non*) précèdent une conclusion mettant en jeu un certain savoir encyclopédique (le rôle "ethnique" des cheveux blonds et des yeux bleus). De plus, le bien-fondé de cette argumentation est lui-même mis en cause par l'adverbe *presque* qui détruit la réalité certaine de l'assertion induite. Il est clair à notre avis qu'ici Marcel Thiry joue sans cesse avec ses propres dires. L'apport de *presque* appartient doublement à la création de l'inachevé, à la fois par son sens propre et par son effet illocutoire sur la communication avec le lecteur, dans la mesure où c'est du contenu du message que l'on se moque.

L'exemple (91) n'est pas seulement celui d'une modalisation, mais il inclut une (ou plusieurs) ellipse(s). Le non-dit mentionné plus haut à ce propos peut donner lieu à un remplissage selon des indices de probabilité : *Peu importait que ; Le banquier avait beau être de race juive*, etc. Le terme ellipse recouvre en

rhétorique un procédé de style consistant à omettre volontairement certains éléments nécessaires à l'intelligence du texte. Dans ce qui suit, nous nous efforcerons de montrer combien ce non-dit concret (donc un inachevé textuel) participe de la dynamique d'une paralysie voulue du texte et donc indirectement de l'inachèvement²²⁹.

3.5.2.1 Ellipse simple

Ces ellipses dont la résolution est laissée aux soins du lecteur sont en effet elles aussi clairement des marques d'inachevé dans le domaine cette fois concret de l'écriture. Selon les grammaires traditionnelles, l'ellipse désigne simplement des mots sous-entendus (par exemple *film* dans *un documentaire, tournez dans à gauche*). Il s'agit alors du cas le plus clair, celui de l'ellipse syntaxique. Quelquefois, le schéma syntaxique permet un effacement. Ces cas comprennent des questions (*Où vas-tu ? A Paris*), une coordination (*Pierre mange des pommes et Marie du pain*) ou une comparaison (*il sait le latin mieux que Marie*) (Cf. Arrivé et alii, 1986:242-243).

Les exemples qui suivent vont au-delà de cette simple application de la règle d'économie de l'information²³⁰. L'inachevé des occurrences ne sera pas en effet uniquement syntaxique mais aussi et surtout sémantique, voire pragmatique, dans la mesure où le sous-entendu paraît essentiel pour la bonne appréhension du message. Là encore, comme dans le cas de la modalisation présenté plus haut concernant les semi-auxiliaires et les incises, nous accepterons une définition très lâche. Les semi-auxiliaires ont été réduits à « des périphrases verbales à l'infinitif » ; les incises étaient des « unités homogènes » de « ruptures marquées en général par des virgules, des tirets ou des parenthèses » ; les ellipses seront des blancs du discours laissés sciemment ou inconsciemment dans le texte de fiction. De tels « blancs » provoquent à première vue un autre type de déséquilibre que l'incise : autant l'incise détourne l'énoncé par la surnumération des informations apportées, autant l'ellipse va concentrer ce même tissu textuel par une "sous-numération" d'informations que le lecteur devra compléter pour assurer une cohérence.

Dans le fond, incise et ellipse dans leur sens large participent de la même rhétorique. Il s'agit avant tout d'empêcher la simplicité d'une information unique et de geler la cohérence de l'énoncé par une énonciation hésitante ou paradoxale. Dans les premiers exemples qui suivent (92 à 95), des questions

²²⁹ Autre exemple intéressant de segmentation : « Le portail ouvert par Émile, et quand l'espèce de cuirassé luisant fut rangée au fond du porche, Jean Gogeorges mit pied à terre, en veston d'une coupe aussi carrée que celle de la voiture » (*Comme si*, 1993:51). Le premier segment comporte deux ellipses en quelque sorte cataphoriques correspondant à deux termes du deuxième segment, *quand* et *fut*. On pourrait obtenir par exemple : « Une fois que le portail fut ouvert par Émile, et quand... »

²³⁰ Selon les lois de discours énoncées par Grice en 1975. Les quatre maximes concernent la quantité (l'information la plus forte prime), la qualité (la meilleure information), la relation (liée au contexte du discours) et la manière (actes de discours indirects comme l'ordre). L'économie de l'information se trouve dans sa quantité comme dans sa qualité.

implicites induisent un inachevé soit par le manque d'informations, soit par une information détournée :

(92) **Juste souriait dans la nuit.** Si peu sensible qu'il fût peu à peu devenu à l'irréalité fantastique de sa vie, l'ironie lui en apparaissait ce soir aux propos du vagabond (Juste, 1981: 166).

Cet exemple d'un début de paragraphe ne pose pas de problème insurmontable de lecture. Malgré tout, la première assertion qui associe *sourire* à un cadre spatial mal défini et possédant un éventuel sens figuré (*la nuit*) ne répond pas à une autre question posée par un verbe transitif indirect : *À qui sourit-il ?*²³¹ Si la suite du texte nous montre qu'il y a auto-ironie chez Juste, il en résulte un jeu cataphorique très nuancé dans la cohésion des segments et une lecture en partie double (*la nuit* étant symboliquement comparable à celle du titre du célèbre premier roman de Céline ou au contraire à la nuit des temps passés qui recouvrent l'histoire de Faust et d'Hélène de Troie). Quelquefois, le texte s'accélère dans un cadre rapidement esquissé et sans que les intentions des protagonistes ne soit explicitées :

(93) Elle lui souriait, **elle fit signe : oui.** Vite, il appela le garçon. **Ce fut ce vestiaire où en somme ils s'étaient mariés, la rue, la neige, le froid qui s'était durci, les étoiles.** On n'entendait plus le canon mais, dans les faubourgs proches, des coups de feu isolés. (Voie-Lactée, 1993:304).

Dans ce cas plus traditionnel d'ellipses marquées par l'intrusion d'un discours direct non verbal (*oui*) et la non mention du verbe (*la rue, la neige, etc.*), un autre niveau se précise : le manque d'informations fournies directement. L'ellipse aborde à nouveau le problème de la communication narrative quand la part des articles définis n'est pas aussi explicite pour le lecteur que pour le narrateur. Mais cela implique aussi une certaine initiation et une certaine demande de complicité de la part du locuteur. Tout l'exemple 93 dissimule des ellipses complexes qui s'intègrent au processus de lecture.

Il va de soi que l'ellipse au sens large fait intervenir tout un jeu contextuel sur la cohésion discursive. Au niveau le plus élémentaire, le lecteur rétablira facilement l'élément absent. Par exemple, à l'intérieur du cadre diégétique, nous trouverons quelques cas traditionnels de l'ellipse de l'incise précisant l'identité du locuteur dans le discours direct :

(94) Elle écoutait docilement, avec une tranquille incrédulité. Elle leva les yeux sur lui.
- Comment est-ce que vous faites ?
 Nous nous mîmes à rire trop haut tous les trois (Échec au Temps, 1986:162),

ellipse qui sera dans ce cas particulier résorbée d'abord par le contexte (*Elle* étant le sujet de la phrase précédente) et puis par le cotexte qui suivra (- Ah !

²³¹ En suivant la logique présentée pour les liens de l'imparfait et de l'inachèvement, il y a ici clairement le problème posé chez le lecteur de la non-autonomie du temps de l'indicatif.

Ça, *ma petite Lisa*, ..). Un autre type normal d'ellipses naît de l'insertion du discours indirect libre :

(95) Il l'avait pris par l'épaule, dans un geste de protection bourrue. Zacharie souriait sans répondre ; **mais si, ça lui faisait peine.** (Simul, 1981:223).

Si le discours indirect libre est plus fermement ancré dans le récit dans (95) que dans les cas des exemples 93 et 94, nous y retrouverons le double langage du narrateur : d'un côté, le narrateur sera Zacharie et l'interlocuteur son ami Walter ; d'un autre côté, le narrateur s'adressera au lecteur en l'assurant de la sincérité des sentiments de Zacharie.

3.5.2.2 Ellipses complexes : les inférences thiryennes

Dans le cadre de notre étude de création d'un inachevé, l'ellipse est ambiguë si on considère qu'elle induit une nécessité de cohérence et est donc instrument de cohésion. Nous la comprenons ici dans l'acte de lecture, c'est-à-dire comme marque d'omission d'éléments significatifs dans la progression du récit. Il s'agit d'une part d'une technique appartenant à la littérature traditionnelle et d'autre part d'un jeu sur la valeur de l'information utile. Au niveau diégétique, une ellipse pourra ralentir, différer voire interdire sous la forme amplifiée du blanc terminal le dévoilement d'une solution à un événement important du récit²³².

Les limites très vastes apportées à la définition de l'ellipse dans notre sujet accapareront aisément le concept d'inférence en analyse du discours. Par inférence, nous entendons « en général les propositions implicites que le coénonciateur peut tirer d'un énoncé en s'appuyant sur cet énoncé ou sur des informations tirées du contexte de l'énonciation »²³³. C'est ainsi que les analyses déjà effectuées de nombreux exemples se basent sur l'inférence possible ou probable. Sans même tenir compte du jeu narratif entre narrateur, lecteur et auteur modélisé, l'interprétation dépendra essentiellement dans le récit même du choix de lecture du discours écrit.

L'ellipse se situe également au niveau de l'intrigue. C'est ainsi que, au cours d'une séquence de plusieurs pages du troisième chapitre de *Distances*, le lecteur ne parviendra jamais à savoir ce qu'il y avait précisément d'écrit dans un télégramme situé suffisamment loin du champ visuel de M. Cauche pour que ce dernier ne puisse le déchiffrer. Le lecteur comme le protagoniste en devineront le contenu par une suite d'allusions dans un discours contenant euphémismes et précautions oratoires ou non-verbales :

²³² L'influence de la conclusion des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe est évidente dans de nombreux textes. Sur Poe, voir p. ex. la communication de Marcel Thiry sur *L'imparfait en poésie* (1950). Voir également à ce propos de l'invasion symbolique du blanc l'étude de Pierre Halen (le chapitre « Blancheur et défaillance », 1990:39-71) et l'analyse des clausules dans la suite de la présente recherche (partie 4).

²³³ Extrait de la définition donnée par Dominique Maingueneau dans *Les termes clés de l'analyse du discours* pour l'inférence (1996:49).

(96) On ne parla **pas tout de suite** du télégramme, ce qui surprit **un peu** le directeur [M. Cauche]. Il **fallait** qu'il y eût là quelque nouvelle dont M. Ambert **s'exagérait** la gravité, **comme il arrivait assez fréquemment** ; il **allait venir** au fait par un long détour [...] Mais le détour **s'annonçait** lointain car **doucement, avec des pauses, lissant de sa main parcheminée sa belle barbiche blanche, plutôt Édouard VII que Pasteur**, qui **faisait paraître** cireux son visage de reclus, le vieillard à toque de soie mit la conversation sur Désirée. (*Distances*, 1987:34-35).

L'exemple 96 contient la plupart des techniques de l'inachèvement du discours : l'imparfait, la modalisation par l'adverbe (*un peu*, etc.), la modalisation par le semi-auxiliaire d'aspect (*allait venir*), l'incise (*comme il arrivait assez fréquemment*), les connecteurs (*comme, plutôt*), des termes possédant les sèmes de non-certitude (*faisait paraître*). En réalité, au-delà de cette homogénéité sémantique de ce que nous nommons une création de l'inachevé, la cohérence de l'ensemble est au niveau du jeu discursif du narrateur avec le lecteur et M. Cauche, un jeu qui met en avant à la fois la progression d'un sous-entendu et le ralentissement d'une révélation : la fille de M. Cauche, Désirée, a été tuée dans un accident d'avion. L'information sera donnée beaucoup plus loin :

(97) L'accident était arrivé à dix miles de Santa Barbara où Désirée avait été transportée en ambulance ; elle était morte en entrant dans la clinique à quatre heures ce qui faisait onze heures du soir. (*Ib.*, 36).

De plus, s'il y a un ralentissement manifeste dans l'annonce de la mort de Désirée, il y aura un inachevé annexe, celui du contenu du message :

(98) Brusquement la panique le prit, il [M. Cauche] regarda la dépêche dont le texte était long, **sept ou huit lignes**, anormalement long pour un télégramme d'affaires. (*Ib.*, 35).

En effet, le lecteur ne connaîtra que quelques éléments de cette longue dépêche, éléments situés aux pages suivantes (36-37) : l'expéditeur et la date (*Harry-G. Man signait le télégramme expédié le 2 à 7h20 P.M.*), et deux insertions en italiques, l'une en anglais (*4h20 P.M. Deceased*), l'autre en français (*nuque fracturée*). Il y a clairement omission volontaire d'informations au lecteur et donc ellipse inhérente au récit²³⁴. La même idée sera utilisée dans un contexte similaire dans *Comme si* au moment où le protagoniste Octave Servance attend en vain sa fille à un rendez-vous fixé dans le Paris du printemps 1945. Sa fille lui fait parvenir un billet qu'il ne comprend qu'en partie. Cette fois-ci, le lecteur n'en saura pas plus que le personnage ou le narrateur :

(99) « Cher papa, ta dépêche m'arrive ici au moment où **nous** allons partir. Voici la lettre et les documents que je t'aurais adressés au quai Vert, **je les emporte à Paris** et les ferai déposer demain au Béfour. **Pardonne-moi, père chéri, je te jure que je serai heureuse.** ». Au moment où « nous allons partir » ? Avec qui donc ? Et puisque c'était pour Paris qu'elle allait partir comment n'était-elle pas là ? Et cet étrange serment d'être heureuse... (1993:239).

²³⁴ Il y a là peut-être également une contrainte linguistique sur un texte d'un non-francophone, le signataire fictif étant citoyen des États-Unis.

3.5.2.3 Déséquilibre du texte et renversement de l'attente

L'ellipse contenue dans les exemples précédents est complètement (exemples 96-98) ou imparfaitement (exemple 99) résolue par inférence. Le contenu du message sera développé dans l'esprit du lecteur par les quelques informations fournies. L'omission volontaire d'éléments d'information peut également aboutir à un déséquilibre et à des ambiguïtés voulues : ce sera le cas de nombreuses conclusions de textes, de chutes que nous analyserons plus loin et qui quelquefois seront magnifiées en une mise en abyme²³⁵. Dans le cadre plus modeste de la phrase-unité, et en s'éloignant encore plus de la rigueur terminologique concernant l'ellipse pour entrer dans un domaine encore plus abstrait, nous trouverons des inférences à travers un jeu sur l'attente, jeu qui fige également l'action par la présence de figures de style. Au-delà de l'information manquante, le non-dit est alors parfois à l'origine de l'induction d'une préperception²³⁶. C'est le cas dans l'exemple 100, pour lequel une triple opposition aboutit à un double tableau :

(100) A leurs pieds [ceux de Faust et d'Hélène], guetté par le chien Praestigiar, le petit Juste jouait gravement avec les talismans inutiles. (Juste, 1981:106).

La linguistique est désormais mise au service d'une perversion de l'idéologie euphorisante dominante dans l'idéal familial : il y a mise à l'écart du présupposé social dans l'univers occidental (même historique) de la complicité d'un chien domestique avec la famille qui le nourrit par le verbe *guetter* suivi de la mention de l'unicité par le défini et le nom propre, mise à l'écart du présupposé de la joie de l'enfant qui joue si ce dernier joue *gravement*, mise à l'écart du présupposé du caractère magique de talismans devenus *inutiles*. Le tableau présupposé idyllique dans un tel univers germanique devient alors un cadre menaçant.

C'est ainsi que la modalisation permet ici non seulement de ralentir la formulation des informations du texte, mais qu'elle est aussi à l'origine d'une réévaluation de valeurs sociales familiales. De la part du narrateur, cela aboutit à un jeu basé sur une certaine perfidie. La joie de renverser des tabous sociaux se retrouve dans le renversement des présupposés. Ce jeu n'est pas unique dans la production de Marcel Thiry, et ce sera plus une norme qu'une exception. Selon Pierre Piret, qui analyse *Le Récit du Grand-Père* :

Nous pouvons [...] substituer au paradigme « vérité vs erreur » le paradigme « loi vs perfidie ». [...] *Perfide*, le grand-père l'est [...] dès la première phrase de son récit. (*Textyles*, 110)²³⁷

²³⁵ Voir plus loin l'inachèvement dans l'énonciation (4.3) comme dans la thématique (5.2.1.4).

²³⁶ Ce terme est ici emprunté à l'analyse augustinienne de l'aporie temporelle que Paul Ricœur a commenté dans le premier tome de *Temps et récit*. Il a été également utilisé dans un de mes articles sur Marcel Thiry (1998:50).

²³⁷ Nous nous contentons ici de noter deux phrases hors du contexte de l'article qui précisent la notion de perfidie dans le cadre de la brève nouvelle analysée.

Il en résulte bien sûr un ensemble de conclusions morales, voire ontologiques, qui sortent des limites de l'analyse du discours et donc de notre propos actuel. Nous les retrouverons dans la synthèse de conclusion. On peut pourtant déjà admettre que, d'une manière générale, la mise en cause par des techniques textuelles des contraintes du présupposé dans une certaine société entre de plain pied dans le domaine des actes indirects du discours et possède une donnée pragmatique évidente qui intervient dans l'acte de lecture. Ce que nous essayons de démontrer avec cette recherche est le fait que la lecture thiryenne est un enseignement. Que ce dernier soit au premier degré ou non, qu'il soit celui d'un tragique de la destinée ou d'un simple jeu sur la communication, l'interprétation dépendra des codes de lecture employés par le lecteur réel, et il est vraisemblable que les deux orientations se rejoignent en fin de compte.

3.5.3 L'inachevé par la marque de suspension du discours

Si les commentaires sur l'ellipse et l'inférence ne peuvent que pécher du fait de l'immensité du champ qu'ils recouvrent et des vastes possibilités d'interprétation du détail, le cas précis du rôle des points de suspension donnera une base plus sûre aux occurrences, puisqu'elles seront fondées sur un apport typographique dont la concrétisation pragmatique renvoie fréquemment à l'analyse conversationnelle : le lecteur devra alors accepter la position dominante du narrateur dans la formulation implicite d'une opinion qu'il semble quelquefois imposer. Par la suite, il semblera que l'auteur modélisé dont l'image se crée derrière le narrateur adaptera son propos à la réaction possible de ce lecteur : précautions oratoires et jeux de complicité modéreront alors l'implication de la marque typographique incluse dans le texte.

3.5.3.1 Le rôle des points de suspension dans l'énonciation

Même s'il s'agit d'un artifice dans la fiction, artifice qui renvoie d'ailleurs à certaines formes de discours oral, il y a dans l'usage des points de suspension l'expression concrète d'une volonté d'introduire un contenu implicite. Très souvent, un support intonatif permettra alors une éventuelle interprétation de la raison pour laquelle le locuteur se replie sur une stratégie de recul ou d'impuissance dans la formulation du contenu intégral de la phrase, qu'il s'agisse de rupture syntaxique ou d'apport sémantique surnuméraire. Du point de vue du caractère linguistique, les lois d'informativité et d'exhaustivité du discours sembleront seulement transgressées dans la mesure où l'information sera toujours présente dans la suspension du discours. L'exigence de clarté n'est pas non plus respectée, comme ce sera d'ailleurs souvent le cas dans la vision basée sur une certaine désorientation du lecteur que nous donnons de l'œuvre de Marcel Thiry, mais là encore nous nous trouvons dans un cadre fictionnel et donc libre de certaines lois de base de la pragmatique du discours. Il s'agira alors pour chaque lecteur d'aboutir à un calcul interprétatif qui comblera en partie l'ellipse fournie par la prolongation artificielle de la phrase, calcul fondé

sur ses propres expériences, sa connaissance encyclopédique et sa logique à soi²³⁸.

3.5.3.2 Analyse d'exemples du corpus : facteur d'inachevé ou de cohésion ?

Les occurrences comprenant les points de suspension présentent syntaxiquement deux types d'inachevé, selon que la phrase qu'ils concluent possède ou non ses éléments minimaux. Les exemples sont clairs et nombreux. Ils couvrent deux champs qu'il ne sera pas toujours facile de distinguer : le champ stylistique de la narration, et il s'agira alors d'une forme de cohésion, et le champ pragmatique qui fera intervenir l'opinion de l'instance qui produit le récit (narrateur dans la fiction auquel se joint l'auteur modélisé dans l'esprit du lecteur). L'apparence d'une marque claire d'inachèvement est en réalité trompeuse, comme nous le montreront les exemples choisis. Dans tous les cas, il s'agit concrètement de ruptures dans l'énonciation, et, dans certains cas, cette rupture sera en quelque sorte « cataphorique » puisqu'elle peut être « récupérée » par la suite comme dans l'exemple 101 :

(101) - Elle devait arriver hier en Californie, je crois ? reprit la fille du patron après un moment, sans quitter des yeux sa manipulation.
- Hier soir, oui, à Santa Barbara.
Cette question, **ces silences...** (Distances, 1987:35).

En réalité, les points de suspension ci-dessus auront en effet clairement un rôle dans la cohésion narrative à la lecture de ce qui les suit : *Brusquement, la panique le prit* . Il suffira de compléter le sens à l'aide d'un verbe : *ces silences l'inquiétaient* par exemple. Marque d'inachevé dans l'écriture, l'ellipse apportée par les points de suspension ainsi résolue se fondera dans la logique du texte.

Comme marque de conclusion prolongée à une phrase grammaticalement complète (à la conclusion de laquelle un simple point suffirait), les points de suspension peuvent également apporter une emphase tout artificielle que l'on trouve fréquemment dans une littérature populaire :

(102) Soixante, pourtant, c'est un grand nombre, surtout quand c'est le nombre total de **ce qui reste à vivre ...** (Distances, 1987:55)²³⁹.

Quelquefois pourtant le ton change. Le texte éponyme qui sert d'introduction au recueil *Marchands* se situe entre fiction et vie réellement vécue. C'est peut-être pour cette raison que les points de suspension du texte rappellent plutôt une vue politique et une opinion générale sur la société que le narrateur et par suite (dans l'esprit du lecteur) l'auteur modélisé portent sur le monde :

²³⁸ Les termes de cette présentation suivent l'analyse que fait Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *L'implicite* (Linguistique, Armand Colin, 1986).

²³⁹ Il s'agit des soixantes secondes de la dernière minute du condamné à mort.

(103) Mais il n’y a pas, en principe, de marchands par vocation. Il n’y a guère que des marchands forcés. Toute une catégorie humaine qui n’a pas aimé son état, et qui le prend **comme une transition** ... (Marchands, 1981:20).

En fait de transition (ex. 103), les points de suspension n’en forment pas puisqu’il s’agit là d’une fin de paragraphe²⁴⁰. La supputation sur le sens est encore une fois redevable de la suite de la modalisation. La phrase suivante (*Je sais bien que l’immense prolétariat non plus n’a pas choisi.*) semble limiter l’implicite à un certain désaveu chez le narrateur de l’interprétation qu’il fournit en noyant celle-ci dans un groupe social beaucoup plus important. Nous entrons déjà dans le domaine de l’analyse du discours oral, puisque la marque des points de suspension est aussi celle qui révèle le masque et le ton de l’auteur modélisé derrière ceux du narrateur²⁴¹.

L’ensemble du corpus situé hors des conventions narratives de fiction introduira en général des inférences liées aux souvenirs de l’auteur Marcel Thiry, ce qui donnera une certaine cohérence au propos de l’écrivain. La thématique de la nostalgie présente dans la formulation des points de suspension se retrouve ainsi dans l’incipit d’un court texte de facture autobiographique, *Nicodème*, situé en 1917, et dont les protagonistes sont des Belges, des Russes et des Finlandais engagés dans la guerre :

(104) Je l’appellerai par son vrai nom. Il est mort depuis si longtemps, et **sans descendance**... (Nicodème, 1981:469).

Comment interpréter les points de suspension ? S’agit-il d’un appel au lecteur pour qu’il s’apitoie avec le narrateur sur le sort du personnage qui n’a laissé aucune trace sur terre ? S’agit-il d’une remarque personnelle du narrateur (comparaison avec son propre bonheur, soupir ou nostalgie) qui évalue à travers le personnage de Nicodème la réalité ou l’absence de sa propre descendance ? S’agit-il d’une remarque universelle de l’auteur qui fait de Nicodème un exemple parmi d’autres de la fin des êtres qu’il a connus dans sa jeunesse ?

D’autre part, au premier niveau de la thématique de l’inachevé, de telles occurrences sont ambigües. Qu’il s’agisse du nombre de jours restant à vivre (ex. 102) ou de la continuation de l’espèce (ex. 104), la mort sera une fin. Mais dans le premier cas, nous nous trouvons dans une période ralentie dans sa durée et dans le second cas le futur dans le récit (*je l’appellerai*) apporte un au-

²⁴⁰ Le texte original achevé d’imprimer le 28 décembre 1936 est beaucoup plus aéré que la réédition compacte de 1981 utilisée dans le corpus pour des raisons essentiellement pratiques (voir plus haut 1.5.3). Il comprend également des séparations entre paragraphes par astérisques qui ont disparu par la suite. C’est par ce moyen que le paragraphe précédant l’exemple 103, et terminé lui aussi par des points de suspension avant cette séparation par astérisques, renforce une intonation particulière, peut-être politique, peut-être personnelle : « Classe inquiète, classe de mouvement, - si mouvante justement qu’elle est à peine une classe, parce que ce va-et-vient qui l’agite l’empêche qu’on en fixe les caractères... » (1936:17).

²⁴¹ Dans l’exemple, « bien » serait alors un équivalent possible du « désarmeur » de l’analyse conversationnelle qui prévient toute argumentation contraire.

delà à la disparition. Il est bon de rappeler qu'il s'agit dans notre propos de l'application de l'idée d'une **création** d'inachevé qui fera intervenir en premier lieu un processus de ralentissement et de non-terminatif.

La cohésion n'est pas toujours évidente dans le cas de phrases syntaxiquement cohérentes en soi, mais conclues par les points de suspension qui paraissent surnuméraires. Dans un texte où l'instance de narration ne cherche nullement la commisération de l'instance de lecture comme *Le Concerto pour Anne Queur*, les points de suspension sont rares et les îlots textuels qui sont autant d'appels à la complicité de lecture sont surtout composés d'emplois autonymiques entre guillemets. Nous trouvons pourtant au moins un exemple intéressant :

(105) Tenir dans ses mains, déplier les feuilles dont l'odeur d'encre fraîche l'excitait quasi sexuellement, courir du mot le plus perfide à l'accusation la plus adroite et sentir, dans sa chair à lui, comme par un dédoublement, le mal dont cette phrase irait poignarder là-bas **le coeur du Noir malfaisant ...** (*Concerto pour Anne Queur*, 1987:220)²⁴².

Il y a maintenant clairement le détournement du message, la marque d'une pause dans le discours, marque qui détermine à rebours le ton de l'exemple en son entier. Le personnage semble écouter la portée de ses propres pensées et les ralentir pour mieux jouir de la pensée qui l'occupe. L'ambiguïté de la source de la pensée (personnage, narrateur, auteur modélisé) conduit à des interprétations variées : au niveau du récit, il y a symbiose des pensées du personnage et du narrateur ; au niveau de la communication du narrateur au lecteur, il y a le souci de clarifier la logique quelque peu perverse du personnage ; enfin, au niveau de l'image de l'auteur modélisé, il y a clairement mention d'une ironie « hénaurme » destinée au lecteur qui comprendra la falsité de l'énonciation de la fable²⁴³.

Si l'on se réfère au vocabulaire de l'analyse conversationnelle, l'écrivain doit au cours de l'acte de production inclure des procédés phatiques pour s'assurer l'écoute de son destinataire²⁴⁴. La reformulation des éléments de

²⁴² Il s'agit de la fin d'un long paragraphe. Il est à noter que la lecture proposée dans la section IV d'une auto-observation ironique de la part de l'écrivain est clairement énoncée ici avec l'allusion à l'encre fraîche de la production de texte. L'ironie se poursuit avec l'insistance mise sur la couleur de la peau d'un médecin (le « Noir malfaisant ») qui inventera une nouvelle société composée de squelettes vivants.

²⁴³ A notre avis, le *Concerto pour Anne Queur* est un texte déstabilisateur qui rapproche Marcel Thiry de la féconde tradition d'écrivains « potaches » dont le plus célèbre est sans doute Alfred Jarry. Une interprétation basée elle sur la peur du danger atomique est d'autre part tout à fait vraisemblable si l'on se réfère à la période d'écriture de ce texte (les années qui ont suivi la Seconde Guerre Mondiale).

²⁴⁴ Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni (*La conversation*, 1996:5), ce terme comprend par exemple des procédés destinés à remédier des défaillances d'écoute ou des problèmes de compréhension par des reprises ou des reformulations. Un élargissement de ce terme au discours littéraire n'est pas impossible malgré le fait que le lecteur ne peut intervenir directement. Cette orientation permettrait d'« écouter » le texte thiryen à l'aide du repérage de techniques particulières dont les points de suspension font sans aucun doute partie.

l'intrigue mise en place, la répétition des termes d'adresse et l'ancrage des personnages dans le milieu diégétique appartiennent à un premier niveau associé à la cohésion du texte littéraire de fiction. A un second niveau, la voix du narrateur module ce texte et inclut l'idée de la participation de l'auteur modélisé. Parmi les éléments les plus visibles de ce second niveau stylistique, les points de suspension agissent par l'incitation sur le lecteur à interpréter les actes du locuteur. Il y aura ainsi des marques conduisant à une recherche de complicité dans les sentiments (une sympathie entre narrateur-auteur modélisé et lecteur) et des textes demandant une complicité dans l'agression (aux dépens d'un tiers). L'ironie, qui sera le fin mot de bien des énonciations thiryennes, variera alors selon l'objet (et sans doute le moment d'écriture) du texte.

En fiction, le cas de l'emploi des points de suspension dans le discours direct est parfois original. Outre leur rôle de catalyseur d'une résolution de l'implicite créé par l'arrêt du discours, les points de suspension de l'occurrence 106 esquisseront cette fois un achèvement, l'aboutissement non seulement d'une unité phrastique mais aussi d'un glissement aspectuel depuis le passif (*a été frappé*) vers l'actif, du passé composé (*ai relevé*) vers un imparfait réalisé et déconsidéré (*m'absorbais*) pour un nouvel imparfait impersonnel et irréalisé (*Ce qu'il fallait faire*) :

(106) J'avais composé en latin toute la matinée [...] et l'après-midi, j'aurais dû bûcher [...] l'épreuve du lendemain au concours général. Mais, vers quatre heures, intrusion dans mon travail. Mon effort sur ces textes **a été frappé** d'absurdité, **j'ai relevé la tête**, l'étude où je **m'absorbais** m'est apparue **comme une erreur...** Ce qu'il fallait faire, c'était aller au tennis. C'était un devoir autrement clair, autrement impérieux que de démêler la guerre des Deux Roses ou la **querelle des Investitures...** (Comme si, 1993:43).

Un simple point semblerait suffire après le segment *comme une erreur*. La lecture de la suite du texte montre en réalité que les points de suspension ont un rôle cette fois-ci rythmique et caractérisent le locuteur. Loin d'être un appel au lecteur, ils sont partie prenante d'un constituant du récit et se différencient des univers des instances de la communication narrative²⁴⁵. Leur rôle itératif caractérise essentiellement la locution du personnage et rejoint le vaste domaine du non terminatif au niveau de l'oralité dispensée par le discours direct.

Enfin, la fonction énonciative des points de suspension sera mise en évidence dans le même texte (*Comme si*). Les deux niveaux de lecture auront pour coénonciateurs d'une part les personnages entre eux (Octave et Maurice), d'autre part le narrateur et le lecteur. Comme pour (102) ou (104), le thème sera la fuite du temps :

(107) Mais **il fallait parler**, s'étourdir un peu, **donner le change**, bavarder pour masquer la préoccupation qui le minait ; **passer le temps en propos** qui

²⁴⁵ Une telle technique caractérisait les premiers Maigret. Si l'univers de Marcel Thiry paraît fort éloigné de celui de Georges Simenon, une comparaison entre la progression des techniques utilisées dans leur fiction par ces deux auteurs liégeois permettrait d'opposer le style de plus en plus épuré de Simenon au cours des années 30 à celui de plus en plus complexe de Thiry. Il est vrai que ce dernier est reconnu avant tout comme poète.

créeraient avec Maurice et les deux femmes une apparence d'échange et de confiance, alors qu'on n'échangeait rien et qu'on ne se **confiait pas... Et en effet le temps passerait** (1993:86).

Dans cette intéressante plongée vers la fonction phatique du langage (*il fallait parler, donner le change, passer le temps en propos*)²⁴⁶, les points de suspension semblent plus chargés de sens que les mots qui les précèdent. Là encore, le ralentissement est audible alors que l'idée d'inachevé naît du récit même. L'insertion de la locution *en effet* semble répondre à une implication portée par les points de suspension : *on devrait se confier et ne pas tuer le temps inutilement* et rappelle la hantise chez Marcel Thiry d'une finalité asservissante dont le *donc* était le symbole.

Comme conclusion aux enseignements que l'on peut tirer des exemples choisis, la part de l'inachèvement est claire au niveau des transferts de stratégie de lecture opérés par la présence des points de suspension. Elle l'est beaucoup moins à l'analyse de leurs sources. L'inachevé de la phrase normative (exemple 101) fait partie des jeux de la cohésion du récit. L'emphase apparemment maladroite de l'exemple 102 naît de la formulation d'une empathie avec un personnage : s'il y a pause dans la narration, celle-ci intéresse uniquement les instances de l'énonciation. La coupure imposée par l'expression d'une opinion imposée à la sympathie du lecteur (exemple 103) est plus clairement marquée de dédoublement des locuteurs (narrateur et auteur modélisé), de même que la formulation d'ambiguïtés concernant les instances communicatives (103). La conséquence de l'afflux de ces marques typographiques dans le texte thiryen est pour nous un métalangage particulier : d'une part, une synthèse de la présence de points de suspension provoque l'image rythmée de pauses ou de propos externes dont l'auteur modélisé semble responsable aux yeux du lecteur ; d'autre part, et c'est là une source essentielle de l'inachèvement thiryen, il y a clairement assimilation de plusieurs voix qui sont à l'origine de niveaux de lecture très variés. Cette remarque s'applique bien sûr à la littérature de fiction en général mais elle est essentielle chez Thiry dans la mesure où le propos tenu semble délibérément dissimulé par des écrans contenus dans le jeu de la communication narrative.

3.5.4 Exemple récapitulatif

L'exemple qui suit est environ la première moitié d'un paragraphe extrait de *Nondum Jam Non*. Nous avons préféré tronquer la dernière phrase du premier paragraphe pour éviter une trop longue citation, mais la valeur de la démonstration n'est pas vraiment tributaire de ce choix. L'objectif est simplement de mettre en évidence une lecture des marques déjà analysées de la notion appelée par nous « création d'inachevé ».

Les références ajoutées entre parenthèses à l'exemple (108) sont celles des parties précédemment développées dans ce travail à l'intérieur de l'ensemble III

²⁴⁶ Allusion aux célèbres lois du discours de Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale*, 1963).

intitulé « Une grammaire de l'inachèvement ». Nous y trouvons dans l'ordre de la recherche : L'imparfait (3.2), la modalisation par les adverbes (3.3.2) et les semi-auxiliaires (3.3.3), l'expansion (3.4) dont l'incise (3.4.2) et l'emploi de connecteurs (3.4.3), et enfin les marques d'omission, ellipses (3.5.2) et points de suspension (3.5.3).

(108) Mais (3.4.3) en peu d'instant, pendant que (3.4.3, simultanéité) je scrutais (3.2) l'attitude de mon visiteur et ce qui pouvait (3.2 ; 3.3.3) se distinguer de ses traits dans l'angle obscur de la chambre (3.4), une connaissance irraisonnée me gagna : non, **il n'était pas** (3.2) **mort** ; c'était (3.2) lui tel qu'il (3.4, simultanéité) vivait (3.2) **quelque part** qui m'envoyait (3.2) son apparence. Ce qui m'en rendait (3.2) sûr c'était (3.2) d'abord que l'apparition était (3.2) bien (3.2.2) celle d'un homme de cet âge qui devait (3.3.3) être le sien à présent, trente-huit ans, comptais-je (3.4.2). Et (3.4.3) c'est surtout (3.3.2) que cette façon de s'installer devant moi, **comme si** (3.4.3) **sa présence seule avait exprimé** ses griefs et ses demandes et qu'il (3.4.3) n'avait pas eu besoin (3.2 ; 3.3.3) de les dire [...]

De son visage, je reconnaissais (3.2) seulement (3.3.2) l'ovale et une masse de cheveux qui rappelaient (3.2) mes photographies à cet âge-là. Mais (3.4.3) la figure était (3.2) comme (3.4.3) effacée par une autre imprécision encore que celle de la demi-obscurité de mon sanctuaire. **Brouillé** (3.5.2), c'était là mon fils brouillé (3.4. dislocation), la **brouille** entre nous s'était faite **brouillard** et grande distance, je le savais bien...(3.5.3) (Nondum Jam Non, 1993:394).

Les termes mis en gras correspondent à un apport complémentaire dans l'inachevé : la négation d'un terminatif (*il n'était pas mort*), ou la formulation de son irréalisation (*comme si sa présence avait exprimé*), l'imprécision (*quelque part*) et enfin le jeu lexical qui permet une reformulation de l'idée originelle (*brouillé, brouille, brouillard*).

Quant aux termes soulignés, ils correspondent à un lexique de l'inachèvement que nous allons maintenant aborder sous l'angle de l'inchoatif et du non-terminatif. Il s'agit ici de verbes indiquant un effort vers une conclusion visuelle (*scruter, se distinguer*), de termes indiquant un commencement et une source (*envoyer, d'abord*) ou qui sont directement inclus dans un processus : une liste (*une autre*), un état intermédiaire dans la perception sensorielle (*demi-obscurité*) ou dans le recours à la logique de la réalité (*irraisonné*). Même si une telle analyse sémantique est soumise à l'obstacle créé par son ampleur et un risque de subjectivité, elle complète l'image d'une grammaire de l'inachevé qui servirait de fond à la lecture du corpus. Le lecteur emmagasine en effet ces sèmes qui construisent un ensemble cohérent, et dont une conséquence est la construction d'un rapport original avec l'auteur modélisé. C'est cette raison qui explique l'analyse qui suit (3.6) dont l'ambition est d'introduire un nouvel ensemble qui permet de poursuivre la concrétisation de l'architecture de notre grammaire de l'inachèvement.

3.6 Inachevé sémique : les cas de l'inchoatif et du non-terminatif

3.6.1 Définitions

Le dernier cas de figure à analyser au niveau des instruments textuels dont la complémentarité conduit à la création d'un inachevé paraît illimité. Il s'agit de déceler le sème du non-terminatif dans divers constituants fondamentaux de l'énonciation, c'est-à-dire des classes ouvertes de termes morphologiquement variables comme les verbes, les substantifs ou les adjectifs. Il y aura dans notre analyse deux cas de figures, d'un côté celles qui introduiront le démarrage d'une action, l'esquisse d'un décor ou l'ébauche d'une pensée, et de l'autre celles qui ralentiront la dynamique du texte dans la présentation de la progression en cours d'un de ses éléments.

Selon *La grammaire d'aujourd'hui, guide alphabétique de linguistique française*²⁴⁷, l'inchoatif se définit par son opposition au terminatif dans le domaine de l'aspect. Les oppositions aspectuelles présentées ont un rapport direct avec notre analyse de l'inachevé : c'est ainsi que l'imperfectif (ex. le verbe *admirer*), le non-accompli, le non-limitatif sont inclus dans l'ensemble que nous développons actuellement alors que le perfectif (ex. le verbe *abattre*), l'accompli (l'immanent des formes du passé) et le limitatif (ponctuel et non durable) en seront des marques contraires.

Parmi les cas annexes à ces cas fondamentaux, il est fait mention des oppositions entre le sémelfactif et l'itératif, entre le progressif et le linéaire et enfin entre l'inchoatif et le terminatif. Notre recherche dans son ensemble aurait pour objectif de traquer cinq classes définies en deux vastes groupes :

- l'imperfectif, le non accompli, le non limitatif et le progressif qui ont pour origine une finalité non réalisée ou une progression en cours ;
- l'inchoatif, qui intéresse essentiellement le point de départ d'une idée exprimée.

Cet ensemble a été abordé en ce qui concerne la modalisation des verbes (voir 3.3.3). Parmi les auxiliaires d'aspect qui saisissent le procès à divers stades de sa réalisation, *aller* annoncera par exemple un début d'action encore irréalisé, *commencer de / à , se mettre à* seront deux exemples d'inchoatif et *être en train de* introduira les concepts sémantiques du non accompli et du non-limitatif. De plus, dans ce contexte, certains temps privilégient une vision synthétique et compacte de l'énoncé à durée délimitable, comme le passé simple. Mais cela ne joue qu'en partie sur la réalisation de l'inchoatif : *il commença à travailler* indique bien un début d'action malgré le temps utilisé qui établit une distanciation avec

²⁴⁷ Pour l'analyse qui suit, nous avons retenu les articles **aspect** (1986:76-81) et **auxiliaire** (1986:90-92) de *La grammaire d'aujourd'hui guide alphabétique de linguistique française* (Arrivé et alii, opus cité) ainsi que la partie **VII.2.1. La catégorie du verbe** de l'ouvrage de M. Riegel et alii, *Grammaire méthodique du français*. La linguistique contrastive sera très utile pour délimiter concrètement les notions linguistiques d'un tel domaine : Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov ont ainsi ajouté comme exemples à cette problématique les couples perfectif-imperfectif et accompli-inaccompli dans les cas respectifs du russe et du grec ancien.

le moment de l'énonciation. D'autre part, des verbes perfectifs comme *sortir*, *naître*, *mourir*, *trouver* ou *casser* par exemple seront inclus dans la thématique de l'inachevé quand l'action qu'ils dessinent sera systématiquement ralentie. Enfin, les occurrences de verbes terminatifs sous forme négative sont fréquentes autant en français standard que dans le texte thiryen (*ne pas cesser de*).

3.6.2 Exemples de l'inchoatif et du non terminatif dans la fiction thiryenne

La difficulté consistant à distinguer l'inchoatif et le progressif est évidente pour de nombreuses occurrences. C'est ainsi que, dans l'exemple suivant (109), nous aurons trois cas de verbe à l'imparfait, dont l'un se rapprochera de l'inchoatif (*se glisser*) le deuxième de l'imperfectif (*se déchirer*) et dont le dernier sera modalisé par le factitif (*onduler*) :

(109) Et des questions de valeurs **se glissaient sournoisement** dans le compartiment où les grandes masses de fumée blanche qui **se déchiraient** au côté du train **faisaient onduler** des ombres (JVCV, 1987:181)

A cet inachevé verbal s'ajoutent des imprécisions du décor qui semblent mettre en avant la thématique d'une incapacité sensorielle à dévoiler une présence ressentie. A ce champ lexical correspond un autre type d'inachevé : *sournoisement* et *ombres* font partie, au-delà du flou sensoriel, des techniques de la littérature fantastique. La taille du corpus et la subtilité demandée dans la détection de sèmes aussi nuancés étant des obstacles évidents à la pertinence de la démonstration de détail, les exemples qui suivent font partie d'ensembles choisis. Pour remédier en partie au manque d'une vue d'ensemble sur le corpus, nous proposerons un tableau de la distribution de certains termes fréquents et simples en conclusion à cette analyse de l'importance du non terminatif, termes regroupant des inchoatifs, des éléments d'un processus en cours et des terminatifs.

3.6.2.1 L'exemple de l'ordinal *premier/première*

L'emploi relativement fréquent de *premier / première* dans les textes *Distances* et *Juste* rejoint la thématique d'un retour vers des sources situées dans le passé ou d'un choix des moments présent et futur selon le temps du noyau verbal²⁴⁸. Deux cas se présenteront, celui d'un ordinal qui introduit une liste explicite (deuxième, etc.) et celui d'une occurrence unique. Seul le second nous intéresse.

Le cas de *Distances*

Dans cette nouvelle, Marcel Thiry utilise les paradoxes temporels à la fois dans le fond de l'intrigue (la mort de Désirée Cauche et la reconstitution mentale de son dernier voyage à travers le retard postal) et certains corollaires de cette thématique, notamment l'évocation d'un jeu radiophonique (la perception de la

²⁴⁸ Nous l'analyserons dans cette recherche dans l'ensemble comportant la thématique du détournement vers l'irréalité (voir 5.4).

durée intersidérale du voyage de la lumière vers la terre) et des fouilles archéologiques dans le centre de Liège. Ce cadre ludique déforme le monde intérieur de Monsieur Cauche et le rôle de certains termes comme *premier* sont autant de signaux qui lui semblent destinés :

(110) longeant un bout de calme boulevard en corniche, M. Cauche, [...], pouvait voir à cette heure, par-delà les pentes herbues des terrains vagues les clochers, les dômes [...], **et un premier néon rouge** en avance sur le soir marquer au loin le centre de la grande cuvette bleutée. (1987:18).

Le monde du soir (111) est celui qui annonce une autre entrée dans un deuxième domaine qui s'ouvre devant lui, celui du paradoxe des lumières stellaires :

(111) Il regardait les étoiles, attiré **pour la première fois** par la spéculation difficile d'imaginer les différences dans le temps que comportait leur scintillation simultanée. (*Ib.*:28)

Ces signes quasi proustiens lui remémorent le passé. L'entrée dans le soir, puis l'entrée dans la nuit préludent à une entrée dans le monde de la naissance du jour et celui symbolique de la naissance d'une période de sa vie. Dans l'exemple 112, en dépit de son caractère itératif apparent, *premier* sera limité à un simple inchoatif dans le texte du fait d'un souvenir ponctuel et non répétitif : il s'agit en effet d'un acte précis, celui de *faire le même calcul* :

(112) Deux jours et deux nuits... Il avait **fait le même calcul** pour le même espace de temps, autrefois, **au premier matin** de sa fugue avec Madeleine. (*Ib.*:45)

Ce caractère itératif gommé dans l'exemple ci-dessus le sera également au moment où, dans l'exemple 113, M. Cauche prend ses distances avec le ton doctoral de Mlle Ariadne qui voudrait lui dicter sa conduite. Il y a là le début d'une menace avortée par le conditionnel et les points de suspension :

(113) Déjà.²⁴⁹ Comme si c'était chose admise qu'elle donnait **une première leçon, qu'il y en aurait d'autres...** (*Ib.*:52).

C'est ainsi qu'une lecture de cette longue nouvelle, lecture qui prendrait uniquement en compte ce qui paraît neuf aux yeux du personnage principal, permet toute une succession de naissances d'inachevé. Cristallisée dans le décor mental du personnage, cette concrétisation d'un inchoatif particulier s'ajoute à son apparence caricaturale. Le lecteur construira l'image donnée par le narrateur d'un être ridicule, routinier, timide, trottinant comme un « petit baudet laborieux » (1987:17) auquel se joindra un certain désir bien thyréen de métamorphose. La sémiotique du personnage passera alors par la réitération du nombre inchoatif qu'est *premier*.

²⁴⁹ *Déjà* est en italiques dans le texte.

Le cas de *Juste*

Le roman *Juste* est, de par son attachement au genre du *Bildungsroman*, la narration d'une éducation et d'un itinéraire. Comme pour M. Cauche, le protagoniste cherchera dans la métamorphose une solution à sa double quête, la recherche de la mère légendaire (Hélène de Sparte) et, par la suite, celle de sa propre identité (en réalité, la réponse à la question paradoxale de savoir s'il a existé²⁵⁰). Une analyse limitée à la distribution du lexème *premier/première* suffit à mettre en évidence des composants de base de la sémiotique du texte. Les rapports entre *Juste* et les étoiles rappellent ainsi l'insatiable curiosité de Monsieur Cauche. L'exemple 114 est le début d'une succession de termes présentant l'inchoatif :

(114) Les **premières** étoiles **venaient** d'y **apparaître**. (1981:139),

premières étant en effet suivi de l'infinitif *apparaître*. Le lien poétique entre la mythologie et les constellations aboutira dans l'interprétation de *Juste* à une origine spatiale, l'idée que les étoiles sont en réalité les frères de sa mère qui le regardent et le protègent, « *veillant sur lui d'entre ce peuple d'or qui naissait au fond de l'azur assombri* » dans la suite de la séquence (1981:140).

Cette plongée dans la légende aboutit à une intertextualité que l'on retrouvera sans cesse dans le discours, celle de l'origine de *Juste* et donc celle de l'existence de sa mère Hélène et des images diverses qu'elle revêt :

(115) Etait-ce là cette femme qui avait autrefois ravagé de sa beauté le destin des peuples et le cœur des héros, et qui, instrument des vengeances de Vénus, en avait été elle-même **la première** suppliciée ? (1981:146)²⁵¹.

Un autre thème récurrent est celui des rapports entre l'itinéraire (au sens propre) de *Juste* et le sens double du terme *premier*, à la fois retour au point de départ :

(116) La piste de hasard serpentait encore à travers les rues comme une trace à travers la forêt, et elle le ramenait à **son premier asile**. (1981:178),

et marque de la proximité spatiale :

(117) *Juste* irait vers son port comme un vaisseau fendant la mer [...] *Juste* se ferait un bâton **au premier buisson de coudriers**. [...] il trouverait, quand il le voudrait, de l'embauche dans les fermes. (1981:184).

²⁵⁰ Nous rejoignons ici la définition fondamentale de la fiction (celle du titre de la thèse) en tant que tromperie. Ironiquement, Marcel Thiry a créé un personnage qui ne sait pas s'il n'existe pas, puisqu'il n'y a que peu de traces de lui dans une littérature faustienne et mythologique à laquelle il a accès. Ce paradoxe sera examiné dans la partie 4 portant sur les traces laissées par l'auteur sur la production de son texte.

²⁵¹ Hélène, fille de Zeus et de Lédè selon la mythologie, est devenue l'épouse du roi Ménélas. Son enlèvement par le Troyen Pâris est à l'origine de la guerre de Troie décrite dans l'Illiade. Cette citation possède une riche référence intertextuelle : écrivains antiques ou germaniques sans oublier Shakespeare.

Le désir marqué de retour au point de départ est paradoxalement une démarche répétée inscrite dans la progression du récit. Il s'ensuit que la finalité s'inscrit dans le retour à une origine obscure et complexe, qui inclut le thème de la faute originelle. La très belle conclusion du récit s'appuie sur la marque de l'origine existentielle qu'est le *premier soir* :

(118) Le surnaturel était un ; puisque Satan était, Hélène était aussi ; et qu'au diable avide d'empêcher la réunion du fils de Faust et de sa mère il eût fallu **ce crime du premier soir** pour arrêter sa marche vers Leucé, c'était l'aveu que la voie prise était la bonne, et qu'Hélène vivante attendait dans l'île Blanche. (1981:186).

L'adjectif *premier* perd sa signification numérale dans la plupart de ces exemples au profit d'une marque d'origine spatio-temporelle. C'est dans ce sens qu'il sert à lui seul de colonne vertébrale à l'heuristique d'une fiction exhibée par l'auteur²⁵².

Autres exemples

La thématique basée sur *premier* varie selon les occurrences. Dans *Le Concerto pour Anne Queur*, le renouveau du genre humain passe par le squelette doué d'intelligence. Dans cette utopie ironique et morbide, les pionniers (un terme important pour l'inchoatif) tentent de s'adapter à leurs conditions de "vie" :

(119) [Le docteur Cham] eut ainsi élu en quelques semaines [...] dix-huit sujets [...] qui tous se trouvèrent groupés à la Malmaison [...] en pensionnat silencieux où l'on n'entendait que le macabre cliquetis de leurs os secs, à l'heure où ils s'essayaient à **leurs premières promenades** sur la galerie en terrasse. (1987:200).

Dans cet univers neuf, les lois naturelles sont transformées. L'attente du premier nuage et d'un signe préludant à un changement dans le ciel est quelquefois déçue :

(120) Les uns y cherchaient **les premières rides annonciatrices** avec inquiétude, les autres avec un regret nostalgique. Elles ne vinrent point. (1987:257).

Comme dans les exemples précédents, il y aura en général des connotations passées (le souvenir) ou futures (l'attente) à l'emploi de l'adjectif *premier*. Si le lecteur est poussé vers l'ébauche d'une conclusion dans l'exemple 120, il sera au contraire ramené vers l'origine dans l'exemple traditionnel suivant :

(121) c'est Dacha qui me visitait en rêve. Je touchais de mes mains ce violet suave de la soie si lisse et fondante qu'elle portait **le premier soir**. Et ma bouche conservait au réveil l'arrière-goût triste de cette eau violette, profonde comme la chair. (Passage à Kiew, 1990:78-79).

²⁵² Le dernier chapitre est en effet un commentaire dédié à des amies germanistes qui se sont intéressées au personnage de Juste au cours de leurs recherches. Nous retrouverons cette fin de texte dans la partie 4 de la thèse.

Des cas intermédiaires existent, pour lesquels l'inchoatif présent dans *premier* sera à l'origine d'une succession de faits déjà connus du narrateur mais présentés au futur. Cette technique de narration est présente dans *Comme si* :

(122) Mais l'inquiétude ne sera pas longue. Il n'y aura presque plus d'avenir ; dans moins de quatre mois, Juliette **entrera dans sa première clinique**. (1993:101).

Si cette lecture de l'œuvre à travers l'emploi de *premier/première* apporte d'une part l'inchoatif et d'autre part des différences d'angle temporel dans l'énonciation, il ne s'agit là bien sûr que de la partie visible d'un ensemble beaucoup moins saisissable. Toute une poésie naît des jeux sur les diverses origines. Qu'il s'agisse de souvenir, dans *Simple Alerte* :

(123) Du fond de ses plus lointains hivers d'enfance, il se rappelle cet attouchement frôlé, presque moqueur : c'est **celui du premier flocon** quand il neige. (1981:67),

ou de re-naissances, dans ce dernier exemple extrait une nouvelle fois de *Juste ou la quête d'Hélène* :

(124) **Le premier regard** que l'enfant posa sur son père ressemblait au regard, tout chargé de savoir antique, qu'Hélène avait promené sur son nouveau siècle quand elle y était apparue. (1981:105),

une quête sempiternelle du neuf symbolisé par l'adjectif *premier* semble animer les textes de Marcel Thiry²⁵³.

3.6.2.2 Importance du sème non terminatif

D'autres exemples de lectures montreront l'importance du choix des termes en fonction d'une attirance vers le non-achevé. Il pourra s'agir de verbes qui joignent l'inchoatif à l'amplification (*s'épandre* dans l'exemple 125) :

(125) Le curé, surpris, écouta la sonorité du nom fatal [note : il s'agit d'Hélène] **s'épandre** dans la cour, sous le feuillage à peine déclos des tilleuls. (Juste, 1981:136).

D'une manière générale, il sera plus simple de présenter le non-terminatif lexical par certains thèmes qu'il développe et dont nous avons choisi quelques exemples.

²⁵³ Il faudrait compléter cette analyse par une remarque essentielle : dans le corpus, les termes *dernier* et *ultime* par exemple semblent très rares. Une lecture attentive de certains textes courts le démontre parfaitement. Mais il manque encore un décompte de certains termes de base (*commencer de/à* opposé à *finir de* et leurs synonymes par exemple) à partir d'une saisie informatique pour prouver ces dires.

L'intrusion

Parmi les thématiques qui naissent de l'inchoatif et d'un processus d'amplification, il y a un inachevé de l'origine dans l'intrusion d'une idée ou d'une force extérieure. Celle-ci entraîne alors le personnage qui ne domine pas la situation. Cette force peut avoir pour source l'autosuggestion (126), une fluctuation dans l'état d'esprit (127), le rêve (128) ou le spleen (129) :

(126) **il sentait s'implanter** plus fort sa croyance qu'il reverrait un jour Elsbeth, qu'un jour le hasard qui s'évertuait mettrait dans le mille. (Voie-Lactée, 1987:339) ;

(127) Il descendait dans de grands anéantissements, et, **quand il revenait à la surface**, la pensée de Désirée morte se présentait à peine qu'il décidait de l'abolir en **regagnant** le noir et le sommeil ; (Distances, 1987:43) ;

(128) **Une nouvelle vague de sommeil** [...] amène Annette qui est entrée sans être entendue. [...] Elle est si près qu'on n'a qu'à se soulever un peu, elle est d'accord. [...] A ce moment, **intrusion**, réveil : le roulement d'un camion [...] (De deux Choses l'une, 1987:90) ;

(129) Et voici une angoisse fantastique qui **s'insinue**, qui étreint le coeur : **est-ce qu'il ne commence pas à faire jour ?** [...] le gris **commençait à poindre** ; maintenant il est là, l'aube est là. Elle est terrible. Elle ne devrait pas être là, c'est impossible, c'est injuste [...] Pourtant l'aube **grandit comme une eau qui monte d'instant en instant** [...] (De deux choses l'une, 1987:100).

L'intrusion de forces inconnues est un thème cher au fantastique. On retrouvera ainsi dans le texte un autre type d'intrusion dominé par l'importance du présage, de la clairvoyance et dans la réaction fantasmatique à certains phénomènes²⁵⁴. Une supputation sur l'origine du geste d'un homme avant sa mort (130), sur une image du passé proche temporellement mais distant géographiquement (131) ou sur l'approche d'une menace (132) :

(130) Puis **a-t-il senti** qu'il était regardé, a-t-il entendu un bruit ? (Mort dans son lit, 1987:124) ;

(131) Et quand, à son entrée au bureau, tous les matins, il passait ses manches de lustrine dix-neuvième siècle, cette cénesthésie que malgré l'heure différente il s'était faite d'un instant commun aux Montagnes rocheuses et à la colline liégeoise de Sainte-Walburge lui **donnait la voyance**, vite repoussée par pudeur paternelle, de la chambre où sa fille dormait dans les bras du Harry-G, avec les fenêtres ouvertes sur les étoiles et sur le désert du Nouveau Mexique. (Distances, 1987:19) ;

(132) Cham **eut le pressentiment** d'une **intrusion** grave qui venait menacer sa trêve bienheureuse ; (Concerto pour Anne Queur, 1987:203).

²⁵⁴ Marcel Thiry ironise facilement sur le spiritisme. C'est le cas dans la présentation de Mlle Ariadne, la vieille fille amoureuse de M. Cauche dans Distances, quand celle-ci entreprend des expériences avec l'au-delà. Mais c'est également le cas dans une communication du Secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises basée sur « une expérience de spiritisme relatée par Albert Mockel » (BARLLF, 1966:47-57).

Un processus de transformation

De nombreux verbes pronominaux ou non dérivés d'un adjectif qualificatif évoquent une transformation en cours. Là encore, il ne s'agit pas seulement d'inchoatif mais surtout de progressif et de non limitatif. Très souvent, il y a amplification (*élargi*, 133, *grandir* 134, *élargir* 135, *noircir* 136) :

(133) On assistait à une étrange transformation de la matière par une technique que l'on n'arrivait pas à discerner, que les critiques les plus experts croyaient à peine entrevoir et qui **élargissait de mesure en mesure** l'ancien courant mélodique jusqu'aux proportions d'un grand fleuve aérien qui **emportait** l'auditoire à pleine voile. (Concerto pour Anne Queur, 1987:230) ;

(134) Il a fait tout le chemin [...] en perdant son sang, et **dans le vertige qui montait** [...] il l'aura fait avec dans les oreilles **cet éclat de rire** de la jeune fille, **qui grandissait en tempête infernale** comme pour lui faire sauter le crâne... (Mort dans son lit, 1987:126) ;

(135) Sur l'écran bleu **qui s'élargissait** (Concerto pour Anne Queur, 1987:253) ;

(136) Maintenant il était là, taurin sur le fond grandiose des montagnes **noircissant à vue d'oeil**, son faux col trempé de sueur tordu autour de son cou. (Ib, 206).

Si l'emploi de l'imparfait avec des verbes indiquant une direction comme *monter* ou *descendre* (ex. 137, 138) est une composante de cette dynamique du non-terminatif, d'autres verbes sont également compris dans la thématique du mouvement commencé et continuant (*plisser*, *s'épanouir*) :

(137) Mon sentiment de malaise se changeait en **une tristesse qui descendait en moi de plus en plus profondément**, comme une eau froide vous transperce. (Passage à Kiew, 1990:47) ;

(138) [Le nom de Dacha] retentit cependant avec un extraordinaire éclat à mes oreilles au moment même où le profond, l'écrasant sommeil **les envahissait**, et il **se prolongea** indéfiniment dans l'abîme d'inconscience où **je descendais** ; il **s'y répéta, s'y multiplia, alla grandissant et s'épanouissant** en sons de cloches, en beaux fracas d'eaux écoulées, en cascades lointaines de sonorités fatales. (Ib., 132) ;

(139) On voyait passer en l'air de grands arcs concentriques qui **se suivaient** avec la régularité **des ondes propagées** sur l'eau par une pierre jetée et qui **plissaient** le ciel orageux comme s'il avait été une surface unie. (Concerto pour Anne Queur, 1987:249).

De nombreux cas s'ajoutent aux dynamiques d'une progression orientée ou d'une amplification marqué dans les préfixes verbaux. Une analyse de détail de l'inachevé montrera par exemple dans (138) des verbes sémantiquement sujets à une dynamique d'origine étrangère au milieu de la narration comme *envahir*, des itératifs comme *répéter* ou des survivances du progressif français comme *alla grandissant et s'épanouissant*. Dans (139), la succession marquée par *se suivre* et la répétition d'un phénomène de physique (*ondes propagées*) rejoignent ce vaste ensemble.

Pour mettre un terme à cette quête de l'inchoatif et du non-terminatif, nous donnons un dernier exemple concis qui fournit trois exemples variés de mouvements en cours :

(140) Une foule **s'amassait, un demi-cercle** encore sous la stupeur, où les cris d'indignation **commençaient à éclater**. (Besdur, 1987:133).

Dans cette occurrence, un verbe pronominal indiquant l'amplification (*s'amassait*), un terme géométrique impliquant l'inachèvement (*un demi-cercle*) et un semi-auxiliaire inchoatif (*commençaient*) se complètent pour donner l'illusion de l'inachevé.

Non terminatif et refus du contact

Si le pressentiment contient l'idée d'un contact futur abstrait et donc hors de portée, il existe chez Marcel Thiry un certain nombre d'occurrences qui ont pour caractère commun l'horreur du contact. Il s'agit là sans doute d'exemples qui touchent la thématique, mais les marques lexicales forment un ensemble particulier correspondant à un type d'inachevé. Dans les exemples suivants, ces seuils sont réalisés à l'aide de certains lexèmes et de certaines oppositions complexes comme celles de l'attendu du phénomène acoustique et de la bienséance pour un contact tactile et concret :

(141) Le pianiste, sinon posthume, du moins "post-mortem", portait sous la dernière phalange de chaque doigt un coussinet pneumatique afin d'**amortir** le bruit de l'os contre l'ivoire. Infime particularité, on le voit ; elle suffit à créer l'impression décisive de gêne, d'anomalie, de monstruosité, parce que **les doigts décharnés du squelette ne faisaient pas plus de bruit en heurtant les touches que ne l'eussent fait des doigts de chair**, parce que **la chair absente** était ainsi cruellement évoquée et parce que d'imaginer cette prothèse qui la remplaçait donnait un irrésistible hérissement de tout l'être. (Concerto pour Anne Queur, 1987:227).

Dans (141), les non-terminatifs appartiennent à plusieurs domaines sémantiques et grammaticaux mais leur cumulation aboutit à cette idée de l'horreur du contact : inachèvement du son attendu et donc du présupposé (*coussinet pneumatique, amortir, heurt "sourd"*), négation (*ne pas faire de bruit*), omission (*doigts décharnés, chair absente*) ont pour conséquence l'anormalité et la monstruosité. Il est vrai que le contact, qu'il soit tactile ou acoustique, n'est pas toujours objet de recul physique. Dans d'autres cas, il est toujours recherché mais incomplet, même dans un contexte abstrait :

(142) Or tu vois bien qu'elle n'étais pas vaine, cette **tâtonnante** religion de la vie, **élaborée** par des amants inquiets. Mes instants vivent, et à force de les évoquer, tu les as réunis en un corps total, qui est capable, lui, d'un message. (La Pièce dans la pièce, 1987:279).

L'opposition entre le non-terminatif *tâtonnante* et le terminatif *élaborée* aboutit en réalité à une reformulation du titre de cette recherche, l'élaboration correspondant à la création et le tâtonnement à un inachevé. La conjonction des deux termes ne contient nullement l'idée d'une totalité et la recherche d'un

contact abstrait avec un mode de vie a pour conséquence un échec. L'objectif, le contact, ne seront jamais atteints.

3.7 Conclusion

3.7.1 Exemple récapitulatif

Avant de tirer une conclusion concernant cette troisième partie de la thèse, une application des éléments présentés jusque là comme créant l'inachevé que nous avons délimité à partir de cinq critères (aspectuel, modal, par expansion, par omission et par l'analyse sémique) semble nécessaire pour mieux concrétiser le stade actuel de cette recherche. Les occurrences concernent le texte dans son ensemble et non pas les divers fragments limités que nous avons choisis comme exemples. C'est pour cette raison que nous présentons ci-dessous une séquence beaucoup plus longue (ex. 143).

Les nombres mis entre parenthèses indiquent l'origine de l'inachevé suivant l'ordre du plan adopté et une liste abrégée :

MARQUE TEXTUELLE DE L'INACHEVÉ

1. L'imparfait de l'indicatif (3.2)
2. La modalisation simple par les adverbes (3.3.2)
3. La modalisation simple par les semi-auxiliaires (3.3.3)
4. Les incises et reformulations (3.4.2)
5. Les connecteurs (3.4.3)
6. *Cependant* et la simultanéité
7. *Mais*
8. L'argumentation du *comme si*
9. Inachevé de la cause par une argumentation superflue (3.4.4)
10. Le recours aux temps de l'irréalisé et l'attente
11. Ellipses et inférences (3.5.2)
12. Les points de suspension (3.5.3)
13. L'inchoatif (3.6.2)
- 14: Le cas de *premier* (3.6.2.1)
15. Le lexique de l'intrusion et du pressentiment (3.6.2.2)
16. Le lexique d'un processus de transformation
17. Le refus ou les difficultés dans le contact

(Ex 143)

Mais (7) ce soir, pour la première (14) fois depuis des années, je ne me demandais (1) pas, en mettant la clé dans la serrure (4), si j'allais trouver une lettre de mon fils (10). Mon fils était écarté (17) par l'intervention (15) de l'absent inattendu (6,15).

5 C'est plutôt (2) en guise de transition (16) que je disposai sur ma table quelques paperasses que j'avais rapportées de la banque pour faire comme toujours (9). C'était aussi pour attendre (10) qu'il fût tout à fait noir (16) au dehors, et que la fente des rideaux tirés (15) eût atteint un

10 bleu de nuit (16) aussi sombre que celui du fauteuil. Quand il en fut ainsi, je m'appliquai à prolonger (17) encore (2) ce prologue, pour laisser monter une température mentale favorable et pour laisser la soirée s'avancer (15) vers (5) l'heure de la visite de la veille. Enfin j'éteignis ma lampe. Mes yeux n'étaient pas encore (2) tout à fait accommodés à la demi-obscurité (16) au-dessus des petites lucarnes

15 basses en veilleuses (17) qu'ils distinguèrent l'apparition (13, 15). Elle était là, me semble-t-il (4), avec plus de relief, plus de matérialité que la première fois (14), et le loden s'identifiait (17) encore (2) avec plus de certitude. J'avais lu qu'en certaines séances de lévitation la table entraînait en mouvement (1, 13) au premier (14) toucher des doigts, avec

20 une espèce (2) de hâte et d'agitation, comme si (8) l'esprit avait été le premier (14) au rendez-vous et manifestait (1) une joie de jeune chien à l'arrivée du maître. Mon jeune double en face de moi (mon double jeune et ancien, pensais-je (1,4), l'équivoque du Temps historique recommençait (1,13) à jouer) (4) n'avait (1) rien d'un esprit, du moins

25 (5) d'un esprit autre que le mien dont il était (1) la forme au passé (4). Il ne s'agitait (1) certes pas, il se tenait (1) aussi immobile que la veille (17), mais (7) d'emblée tourné vers moi avec cette intensité d'appel (17) que je lui avais vue à la fin de l'autre nuit, et qui m'avait poussé (3, 13) à lui parler et ainsi à le faire fuir. Peut-être (2) avais-je tort (1) d'avoir cru (11) qu'il avait (1) un message, qu'il venait (1,3) quémander ou ordonner quelque chose ; peut-être (2) était-il là (1) seulement pour une fête entre nous du souvenir de Fête, bien que (8) l'expression de son visage, à présent mieux discernable (4, 16), demeurât grave et comme

30 angoissée (8) ; mais (7) il y a des fêtes graves, comme de faire l'amour (4, 11). C'était le moi qui connaissait (1) Fête, alors que (5) je n'étais que celui qui l'avait connue (11). Il venait (1) à moi en vertu du souvenir de Fête (11). Je fus tenté (3) de franchir (15) à mon tour dans l'autre sens le grand fossé de durée entre nos deux âges, de lui parler au présent en me transportant (16) par l'opération de ce temps grammatical dans

35 l'époque d'où il était venu (15) : « Toi qui connais Fête, toi qui as Fête... » (4, 12) et de nous réunir, par ces mots prononcés à voix haute, dans une simultanéité plus matérielle...(6, 12) Mais (7) je sentais que (15) la parole demeurait (1) interdite (17), et qu'elle ne pouvait (1, 3) même pas (2) être intérieurement préparée à peine de faire (3) s'évanouir (16, 17) le fantôme (15,17) du temps de Fête. (*Nondum Jam Non*, 1993: 415-417).

Les techniques d'écriture ainsi mises en évidence suffisent à concrétiser l'orientation de lecture proposée dans cette partie III. Les transformations aspectuelles causées par l'imparfait et les semi-auxiliaires (au sens large) sont

en général claires. Les cas de rupture, c'est à dire l'inachevé par un retard (voire un refus) apporté à l'information, le sont également à la lecture dans le cas d'addition d'adverbes ou d'incises. D'autres cas prêtent à discussion, celui par exemple de l'argumentation superflue quand il s'agit de la phrase *Je fus tenté de jusqu'à plus matérielle* (lignes 37-42). Le sème du non-terminatif, beaucoup plus fluctuant, joue néanmoins un rôle essentiel. C'est ainsi que *intervention* (ligne 4), *inattendu* (ligne 4) et surtout *fente des rideaux tirés* (ligne 8) font certainement dévier la notion grammaticale d'inachevé vers une sémiotique du visuel. Il est clair d'autre part que ces trois mots contiennent l'idée de terminatif dans le contexte de la dynamique de l'inchoatif. L'inachevé serait alors celui d'une action en cours (présence de la lettre du fils) ou d'une action incomplètement réalisée (les rideaux non parfaitement tirés). *Mon fils était écarté par l'intervention de l'absent inattendu* porte des informations paradoxales et donc un non-dit que nous intégrons dans le cas général de l'ellipse. Le fait qu'un absent intervienne est déjà une mise à mal des présupposés inclus dans l'acte effectué par un être non présent, mais que cet absent soit inattendu pose le problème de l'origine de la perception du narrateur. Il en sera de même avec les notions de contact et de transformation que nous aborderons à nouveau par la thématique.

Quelles qu'en soient les limites, l'exemple ci-dessus illustre l'idée de base de notre thèse, celle d'une élaboration permanente d'entraves à la communication entre le narrateur et le lecteur, entraves abondant dans le sens d'un vouloir d'inachèvement du propos. Si *Nondum Jam Non*, le texte choisi pour cet exemple récapitulatif, est le dernier "roman" et sans doute le plus complexe de Marcel Thiry, il représente certainement le faite de l'œuvre en prose de Marcel Thiry. En suivant la démonstration précisant les limites de l'inachèvement, il aurait été possible de trouver dans des textes aussi divers que *Juste*, *Distances* ou *Comme si* par exemple des pages similaires, tout comme dans la plupart des textes du corpus²⁵⁵.

3.7.2 Conclusion

3.7.2.1 L'auteur modélisé esquissé dans l'inachèvement grammatical

La conclusion de la lecture grammaticale proposée obéit à deux orientations : la première a pour objectif d'établir une synthèse de la signification des marques de l'inachèvement dans le processus de l'acte de lecture ; la seconde consistera à appliquer cette synthèse à la construction d'une image de l'auteur modélisé.

Nous nous sommes contenté jusqu'ici de repérer les instruments du texte qui permettent le jeu de l'inachèvement de celui-ci. Les diverses techniques que nous avons énumérées ne sont sans doute qu'une partie d'un vaste ensemble complexe mais elles permettent d'établir une grille de lecture particulière. La

²⁵⁵ Il est bien clair que la notion d'inachèvement est présente dans tout texte littéraire. Nous nous référons ici uniquement à un corpus précis. Il faut se souvenir également que, dans cette démonstration, l'inachèvement n'est qu'une partie de l'inaboutissement du titre.

question est maintenant de concrétiser leur effet sur le lecteur : vers quoi conduisent-elles ce dernier ?

Il semble qu'il y ait trois directions principales :

1) Un processus de paralysie et de ralentissement du texte qui s'inscrit dans les domaines de l'aspect et des ruptures de communication ;

2) Le dédoublement dans l'énonciation du texte à partir d'exemples incluant par exemple un type d'ellipse, les points de suspension, certains connecteurs ;

3) Une dynamique inversée basée sur le processus de l'échec du geste, échec illustré par exemple dans l'argumentation superflue et les difficultés du contact sensoriel mises en évidence par un lexique exprimant le non-terminatif.

L'image de l'auteur modélisé ainsi présentée nous montre un Marcel Thiry conscient de l'importance de ce processus de ralentissement temporel ou de recul vers le passé (voir ses propos sur l'imparfait de l'indicatif). Il n'en reste pas moins que cet auteur modélisé est également l'objet de l'inachèvement. Les marques de ralentissement, de dédoublement et de l'échec du geste seront en effet, au-delà de l'analyse purement linguistique, les noyaux de l'analyse thématique qui suivra²⁵⁶.

3.7.2.2 De l'inachèvement à l'inaboutissement

Nous avons déjà évoqué en introduction les seuils sémantiques proposés pour ce que nous nommons ici l'*inachèvement* limité à l'analyse proprement grammaticale et la notion plus vaste d'*inaboutissement* qui recouvrirait également d'autres éléments textuels. En d'autres termes, l'inachèvement n'est selon notre vue qu'un pan de l'inaboutissement, une dynamique particulière dont le texte se fait l'entremetteur ambigu. Pour mieux comprendre la portée de cette affirmation, nous pouvons paraphraser cette formule de Gérard Genette : « Le "discours de fiction" est en fait un *patchwork* ou un amalgame plus ou moins homogénéisé d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité » (1989:245). Dans le cadre de notre analyse, l'inaboutissement du discours thiryen du corpus devient l'amalgame de champs comprenant une paratextualité bio-bibliographique de et sur l'auteur (partie II), un inachèvement inscrit dans le choix grammatical et lexical (partie III), les marques explicites d'un jeu énonciatif (partie IV) et l'émergence de thématiques constantes (partie V). L'inaboutissement est ainsi dans notre propos un facteur important de l'homogénéisation des textes du corpus et l'inachèvement un des « éléments hétéroclites » de la citation de Gérard Genette.

Pour renchérir sur ce qui précède, prenons un point de vue autre qui pose la question de la valeur autonome de tout texte littéraire démarqué des instances humaines qui le composent et le lisent. Nous avons posé plus haut la question de savoir vers quoi conduisent les techniques exposées ici. Une telle

²⁵⁶ Tout ceci sera examiné en détail dans la partie 5 qui propose un complément purement littéraire aux notions grammaticales qui servent ici d'instruments.

question implique une volonté inscrite dans le texte, volonté implicite sans cesse réactivée et réinterprétée par la lecture :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui est introduite par le destinataire ; [...] [e]n suite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. (Eco, 1985:64).

Le texte catalyse alors les rôles des diverses instances et devient par là-même un acteur dont l'objet est d'uniformiser des champs notionnels sans cesse réactivables. L'heureuse formule d'Umberto Eco (« un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner ») conduit à diverses approches de fonctionnement qui, selon notre approche, aboutissent à un résultat similaire. Dans le propos qui suit, l'énonciation tout comme la thématique élargiront l'idée de l'inaboutissement sans pour autant la dissoudre dans l'abstraction. Si la fiction thiryenne évite l'assertion directe²⁵⁷, le texte nous dira à travers ces approches complémentaires comment il parvient à ses fins et nous posera la question de savoir pourquoi il agit ainsi.

²⁵⁷ Au sens commun d'affirmation pure et simple. Il n'est nullement question d'entrer ici dans une problématique grammaticale qui remonte à Port-Royal (l'opposition entre une assertion basée sur la faculté du juger et un entendement basé sur la faculté du concevoir). Voir à ce sujet par exemple Ducrot-Todorov, 1972:394.

4 LA DUPLICITÉ DE L'ÉNONCIATION THIRYENNE

4.1 L'ambiguïté du narrant

4.1.1 La double instance de l'acte d'écriture

La classification des techniques de l'inachèvement évoquées dans la partie précédente mène nécessairement à une évaluation de l'énonciation qui les sous-tend. Celle-ci est primordiale et l'analyse des exemples choisis a d'ailleurs eu jusqu'ici pour base la présence d'une instance dont la voix est interprétable pour le lecteur. La question que nous posons à ce stade de la recherche est simple : qui est cette instance ?

Ce sera en premier lieu le narrateur, un personnage fictif qui prend la responsabilité du contenu du texte de fiction. C'est grâce à lui en effet que le lecteur pénètre dans un univers irréel, c'est sa voix qui est sans cesse réactivée par la lecture. Le narrateur thiryen sera parfois directement impliqué dans des événements passés (*Échec au temps*, *Récit du grand-père*), jouera parfois le rôle d'un moraliste du futur (*Simul*, *Juste*), pourra être qualifié d'homodiégétique ou d'hétérodiégétique selon le cas²⁵⁸, mais il ne présentera jamais un visage neutre.

Ce sera en second lieu une instance composite qui contient des éléments biographiques de son auteur. Le narrateur thiryen activera clairement selon nous une composante importante de jeu autobiographique sous le couvert de la fiction. Le sujet de cette quatrième partie de l'analyse pourrait s'intituler « À la recherche de Marcel Thiry narrateur », tant l'auteur fait la part belle à l'humour et surtout à l'auto-ironie : cette dimension transcende en effet le texte thiryen au point qu'il sera difficile de déceler le seuil de la fiction dans certains propos dupliques²⁵⁹.

²⁵⁸ Voir appendice 4.2. Les termes utilisés appartiennent à la classification bien connue chez les narrativistes francophones de Gérard Genette.

²⁵⁹ Il ne s'agit pas d'une marque de caractère limitée à la fiction. La lecture des contributions de Marcel Thiry aux *Bulletins de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, ainsi que celle des transcriptions de lettres personnelles ou dédicaces de l'écrivain montrent bien qu'un humour très fin et basé sur une certaine dévalorisation de

C'est ainsi que le narré contenu dans le corpus, depuis le premier roman *Le goût du malheur*, possède une ambiguïté fondamentale. L'inaboutissement y est marqué par le suivi du non-accompli, mais aussi par le refus de la prise claire de responsabilité du narré. Qui parle réellement ? S'agit-il d'un narrateur-témoin d'événements qui se sont déroulés dans un univers autre ? Ou bien ne s'agirait-il pas plutôt d'un auteur qui mène le narrateur comme une marionnette et qui ôte son masque quand il juge le moment propice ?

Prenons l'exemple du personnage quelque peu caricatural qu'est Gustave Dieujeu, le témoin malheureux et incompris d'une vie passée en partie selon ses dires dans un monde alternatif issu de la victoire de Napoléon à Waterloo. Ce personnage est le narrateur homodiégétique qui doit adopter le rôle d'un écrivain pour, depuis sa cellule, chercher à convaincre le monde par ses écrits de la réalité de ses dires :

(144) Ce qui me pousse à écrire, c'est donc peut-être le désir d'énoncer le problème, pour qu'un jour quelqu'un d'improbable m'en donne la solution. (*Échec au Temps*, 1986:21).

Le protagoniste est au premier degré une victime d'une aberration scientifique. Au second degré, il emprunte une fausse réalité historique qui n'a eu jour que dans son propre esprit. Gustave Dieujeu serait alors un aliéné pour un quelconque témoin extérieur situé dans un univers diégétique comparable au nôtre. Mais une autre interprétation existe : l'exemple (144) est original dans la mesure où il s'agit de la formulation d'un auteur qui joue à montrer qu'il est conscient de la difficulté d'écrire et se pose même la question de la motivation de tout écrivain. Dans le contexte que nous allons développer, le *me* de l'exemple ne serait plus le narrateur (ici le Gustave Dieujeu homodiégétique) mais bien Marcel Thiry. Il ne s'agit en effet pas là d'un exemple unique : nous retrouvons fréquemment cette auto-observation de l'écrivain sous sa propre plume. Il existe ainsi un métalangage particulier dans l'ensemble du corpus qui dénigre en quelque sorte la valeur de la fonction de l'écrivain.

Dans le cas de *Juste ou la quête d'Hélène*, ce métalangage est poussé à un paroxysme puisque la quête du protagoniste consiste à prouver qu'il existe malgré les indices de son inexistence. Vu sous l'angle de l'auteur, cela revient à un discours nihiliste : le personnage **fictif** que je mets en scène n'est pas forcément réel, contrairement à ce que j'avance, donc peu plausible, puisque son existence dépend de la pertinence de références intertextuelles qui elles mêmes sont contradictoires ; en effet, les œuvres relatant l'histoire des personnages *Faust* et *Hélène* ont des origines variées, qu'il s'agisse de textes des anciens Grecs et Latins, de la tradition théâtrale germanique jusqu'à Goethe ou anglaise avec Marlowe et Shakespeare. Ce qui surprend, c'est que le personnage lui-même s'en rende compte :

soi-même et une profonde amitié d'autrui est une constante de l'écrivain. Les textes politiques par contre annihilent presque totalement ce profil de l'auteur, car il s'y ajoute une agression moins nuancée dans la majorité des articles lus (voir bibliographie pp. 355-356).

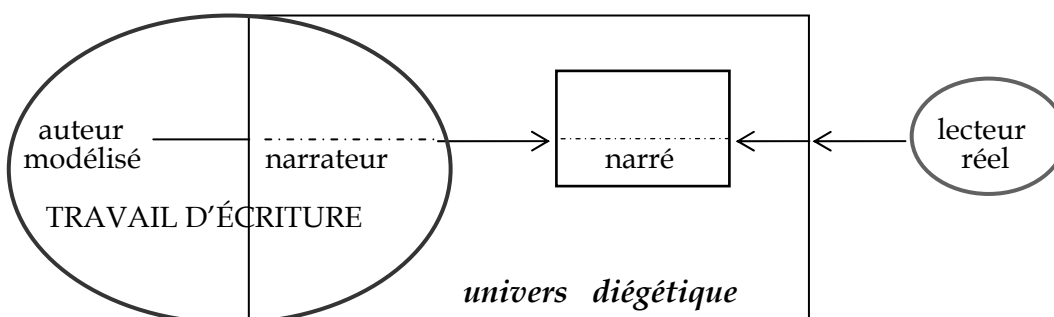
(145) [Juste] voyait bien qu'il travaillait à présent sur la fable de la fable ; mais pourquoi serait-il allé refuser crédit à des narrateurs qui ne portaient pas des noms illustres, mais qui pouvaient bien avoir recueilli quelque tradition échappée aux aèdes antiques ? (1981:156).

Le personnage fictif va même jusqu'à mettre en question la réalité du témoignage de certains narrateurs aux dépens d'autres. Tout cela aboutit à une négation de l'artifice de vérisimilitude que représente la fiction. Dans *Échec au Temps*, Axidan, un ami du héros qui aurait vécu avec ce dernier dans un monde alternatif disparu, résume ainsi sa position :

(146) Je ne pars plus pour aucune aventure ni pour aucune Poésie. Je ne nie pas que tu viennes de vivre un avatar surnaturel ; je n'ai jamais nié le surnaturel ; [...] Tu m'as donc rencontré dans un cas du monde différent de celui où nous sommes. Waterloo y avait été gagné par les Français. [...] Tu m'as fourni la preuve de tout cela, et tu es un fakir incomparable. Et puis ? (1986:217).

Si les personnages mettent en doute la fiction, il va de soi que les instances de lecture sont concernées. Afin de présenter cette énonciation particulière dans le cadre de la communication narrative, nous allons maintenant réécrire le schéma originel proposé en introduction (schéma 4) en nous basant sur la dynamique de l'acte de lecture et en ne gardant que les instances de base que sont le lecteur réel, le narrateur et l'auteur modélisé.

Schéma 10 : La manifestation du travail d'écriture dans l'acte de lecture



Dans ce schéma, le narré fait émerger au cours de l'acte de lecture l'image composite d'une source d'écriture comprenant un écrivain compris dans l'univers fictif et un auteur modélisé extérieur. Il en résulte que le lecteur reçoit une communication située à un niveau autre que celui de la lecture de la fiction, et qu'il subit cette voix qui défait en partie la plausibilité de l'univers diégétique dans lequel il a été plongé²⁶⁰.

²⁶⁰ Nous restons dans le cadre unique du corpus. Il s'agit bien de la proposition d'une lecture limitée au corpus et il n'est nullement question d'analyse contrastive avec d'autres écrivains. Il est clair que ces remarques s'appliqueraient également à de nombreux autres textes, et de manière beaucoup plus nette, à commencer par ceux des humoristes et ceux du nouveau roman.

Quelle est la réelle importance de ce jeu énonciatif dans le corpus choisi ? C'est à cette question que nous allons nous efforcer d'apporter une réponse argumentée.

4.1.2 Le choix méthodologique

Notre propos se poursuit avec le choix d'une méthode capable de couvrir cette analyse très particulière qui s'attache non plus tant au contenu diégétique qu'à des marques implicites ou explicites de sa production, marques dues à un glissement de la prise en charge des dires du personnage vers une instance autre composée du narrateur et de l'auteur modélisé, instance symbolisée par un ovale dans le schéma 10. L'analyse portera sur trois points privilégiés des textes du corpus :

- (1) l'incipit, dont le rôle est de motiver la communication avec le lecteur ;
- (2) la clausule, qui motive le degré de satisfaction du lu ;
- (3) les marques du récit qui permettent de garder le contact avec le thème de l'effort et de la motivation de l'acte d'écriture.

Les deux premiers points sont clairement situés dans le texte, à la différence du troisième. Il est clair d'autre part que tous les textes du corpus ne paraissent pas aussi pertinents dans cette orientation. Néanmoins, il s'agit là de formulations suffisamment fréquentes et suggestives pour justifier leur importance dans cette recherche sur l'inaboutissement : l'écho ironique de la voix de l'auteur modélisé derrière celle du narrateur conduit à un recul partiel, mettant ainsi à mal la valeur de la vraisemblance de l'acte d'écriture d'une telle fiction narrative.

Au cours du processus de lecture d'un texte de fiction, le lecteur se trouve confronté à un ensemble complexe d'éléments utiles à la cohérence d'un univers fictif qu'il reconstruit mentalement. Les éléments qui apportent une certaine "désinformation" à travers une sémantique du doute et du non-terminatif font partie d'une synthèse *a posteriori* de la lecture. Ce qui importera dans le texte thiryen est l'importance apportée par l'écrivain à l'ambiguïté énonciative par les introductions et les conclusions de sa prose de fiction. Marcel Thiry auteur modélisé semble en effet avoir besoin de montrer son visage derrière l'ancrage et le "désancrage" de bon nombre de ses textes.

Ancrage et "désancrage" du texte de fiction sont directement liés à un domaine particulier qui intéresse les chercheurs depuis une trentaine d'années dans le champ de la théorie littéraire et linguistique, à savoir celui de l'importance à donner aux "silences" du texte. Ces "blancs" existent en effet nécessairement au début et à la fin d'une unité de fiction, qu'il s'agisse d'un roman entier, d'un chapitre ou tout simplement d'un fragment détaché. Ils existent également entre les paragraphes et ils dirigent ainsi l'effort du lecteur en délimitant des fragments écrits. Ils jouent le rôle de pauses ou de bornes

pour ce qui est de la cohésion ou de la cohérence textuelle²⁶¹. Leur voisinage avec le texte écrit est complexe dans la mesure où les silences agissent sur le rythme de lecture. Il y a donc à la fois co-existence et interaction entre silence et discours :

Loin d'être envisagé comme le produit d'une stratégie particulière, le silence fait figure le plus souvent de force motrice du discours : on voit en lui la condition même de production, de respiration, de la parole, l'envers occulte où elle se recueille (Blanchot) ; le non-dit et l'implicite sont reconnus comme faisant partie de la communication verbale (Ducrot) ; les blancs qui ponctuent le texte romanesque ne sont plus considérés comme une simple commodité typographique, mais comme des plages de résonance où se décante et se redistribue le sens de ce qui vient d'être lu (Iser)²⁶².

Pour ce qui est de l'argumentation de la thèse proposée, les rapports entre silences et inaboutissement sont à la fois évidents et complexes. D'un côté, il est clair que l'intrusion du silence arrête un processus, que d'autre part il implique l'attente. D'un autre côté, le silence (ou le blanc du texte) est terminatif puisque, d'une part, son apparition achève une séquence et que, d'autre part, c'est le silence qui encadre le texte et lui impose des limites.

Pour des raisons pratiques, nous prenons comme simple idée de départ le fait que le silence initial ou final joint à l'incipit ou à la clausule joue avant tout le rôle de limite du texte²⁶³.

4.1.3 Le cadre de l'analyse

L'importance sémantique et pragmatique de l'entrée et de la sortie des textes de fiction est considérable pour le lecteur qui doit recomposer mentalement l'univers diégétique à partir d'éléments épars prétextuels (titre, illustration

²⁶¹ Ces termes bien connus des linguistes comme des littéraires aujourd'hui sont complémentaires. La cohésion permet de lier des éléments et des séquences pour fonder un ensemble logique et homogène à des niveaux divers (grammatical, sémantique, pragmatique) alors que la cohérence joue sur l'unité globale. Analyser la cohésion d'un texte consiste à l'appréhender comme un enchaînement ou une « texture » (terme de Halliday et Hasan, *Cohesion in English*, 1976). Quant à la cohérence, « elle n'est pas dans le texte, elle est construite par le coénonciateur » (Maingueneau 1996:18). Voir par exemple également à ce sujet les travaux de Michel Charolles.

²⁶² Randa Sabby, « La mise en fable d'un silence éloquent », *Poétique* 110 (avril 1997:143). Les travaux de P. Van den Heuvel, dont l'analyse *Parole, mot, silence*, pour une poétique de l'énonciation (José Corti, Paris 1984), sont également essentiels dans ce contexte. Dans ses définitions préliminaires, l'auteur précise que « [l]e silence peut être considéré comme une opération discursive, consciente ou inconsciente, se manifestant dans un texte et référant directement à l'énonciation ». Il est « un acte énonciatif in absentia, inscrit dans le discours par une causalité contextuelle ». (1984:66-67).

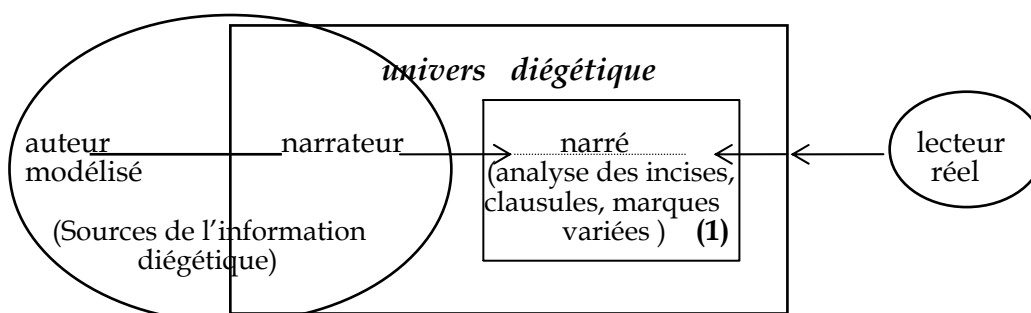
²⁶³ L'introduction de Pierre Van den Heuvel (1984, Cf bibliographie) est très claire : « Toute parole est issue du silence et y retourne, c'est l'évidence même. Dans l'étude du discours, cette question est à la base de l'incipit et de la clôture du texte ». Selon le même chercheur, il ne faut pourtant pas limiter l'étude du blanc à ces deux moments privilégiés du discours de fiction du fait de la manifestation d'une discontinuité interne du discours littéraire. La présente recherche se contentera d'analyser les incipits et les clôtures (ou clausules) et s'efforcera de compléter l'analyse par des exemples de la présence de la voix de l'auteur tout au long du texte.

éventuelle, paratexte divers) et des marques laissées par l'auteur pour situer le cadre de la situation d'énonciation fictive. D'autre part, ces parties du texte, essentielles pour l'acceptation de l'acte de lecture, ne sont pas clairement délimitées :

On est en droit de poser qu'il existe en aval et en amont des textes (selon qu'on vise le début ou la fin), et donc dans leur plein, des signaux de démarcation bien plus importants que les frontières graphiques de la ponctuation ou que les premiers ou derniers mots²⁶⁴.

Notre travail consistera donc à trouver des unités pour les deux types de séquences que nous allons étudier : l'entrée du texte (*l'incipit*) et la sortie du texte (*la clausule*)²⁶⁵. De telles unités, essentiellement sémantiques, auront aussi pour limite des marques purement graphiques, comme le blanc de fin de paragraphe ou une ponctuation servant clairement de borne avec le cotexte. L'analyse qui suit prendra ainsi la forme suivante dans le schéma de la communication narrative qui sert de support :

Schéma 11 : L'orientation de l'analyse des marques de l'acte de production dans l'acte de lecture



(1) A l'intérieur du domaine du narré, l'analyse portera donc sur :

1. les incises, qui permettent l'amorce de la communication,
2. les clausules qui concrétisent la sortie du jeu de l'écriture,
3. et, tout au long du texte, des marques intermédiaires qui explicitent le processus d'écriture en cours.

²⁶⁴ Guy Larroux, « Mise en cadre et clausularité », *Poétique* 98 (avril 1994:250).

²⁶⁵ Cette démonstration suppose a priori une conformité de cohérence globale de chacune des œuvres du corpus. Elle concerne en effet les points de départ et d'arrivée de la séquence la plus longue de chaque texte, c'est-à-dire l'unité générique couverte par le titre. Les unités inférieures (chapitres, fragments séparés par des blancs) pourraient également faire l'objet d'une telle analyse mais, l'objectif étant de démontrer l'existence d'un discours adjoint de Marcel Thiry, nous nous contenterons de compléter l'analyse par des exemples épars pris dans le corps du texte.

L'interprétation sera à nouveau celle d'un lecteur réel. Une analyse des *incipits* du corpus conduira à une synthèse portant sur l'apparition de l'inaboutissement à travers des jeux énonciatifs. La *clausule* (la "chute" du texte dans certains cas), si elle marque la sortie du jeu d'écriture, n'achève pas pour autant la communication dans la mesure où l'univers diégétique concrétisé dans le texte ne meurt pas avec les derniers mots et subsiste dans la mémoire du lecteur. Comme il a été dit plus haut, nous nous limiterons malgré tout à l'analyse du texte de l'incipit et de la clausule et non à une interprétation sémantique des relations causées par la coexistence du dit (le texte) et du non-dit (le blanc).

Le corpus sera limité aux œuvres les plus pertinentes et les plus importantes pour l'analyse. Il est évident que la notion d'inachevé varie selon le degré de fiction et diverses techniques narratives (le discours rapporté "direct" par exemple). C'est ainsi que des textes courts "mineurs", souvent proches d'un simple jeu intertextuel ou de l'autobiographie, seront moins sollicités²⁶⁶.

4.2 L'incipit thiryen

4.2.1 Le processus d'actualisation de l'incipit

La problématique de l'entrée dans l'univers de fiction a fait l'objet de nombreuses analyses. Il est d'autre part évident de penser que tout écrivain a longuement réfléchi à la phrase d'introduction d'une œuvre projetée. L'incipit intéresse donc pour des raisons variées les deux groupes que constituent les chercheurs et les écrivains. Pour les premiers nommés, il pourra exister des interprétations qui touchent diverses sciences humaines : sociologie du discours, philosophie de l'acte ou psychanalyse par exemple. Pour le créateur de fiction, l'importance de l'entrée en texte inclut des considérations annexes, celles entre autres de la commercialisation, de l'impact sur l'éditeur, et, au fond, de la réussite dans la communication avec un lecteur présumé. En d'autres termes, il sera impossible de ne pas tenir compte d'un angle purement pragmatique si l'on veut comprendre le rôle essentiel de ces « seuils » constitués par l'incipit et la clausule pour un texte narratif²⁶⁷.

Du fait en particulier de la forte avancée technologique dans le domaine de la médiatisation visuelle, la critique s'est également interrogée ces dernières années sur la pertinence de l'acte de lecture. L'entrée dans un univers

²⁶⁶ Les textes courts situés en fin du recueil *Romans Nouvelles Contes Récits* par exemple. Ces textes, loin d'être inintéressants, seront repris dans l'analyse thématique.

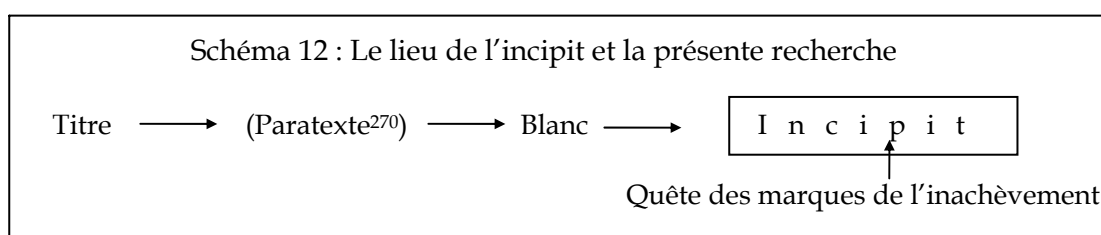
²⁶⁷ La préoccupation des auteurs en ce qui concerne la formule d'entrée dans leur univers de fiction est sans doute aussi vieille que l'histoire de la fiction orale. Elle paraît particulièrement réussie dans certains récits aujourd'hui classiques (*La Princesse de Clèves*, *Pride and Prejudice*, *L'Étranger*), mais aussi dans la "paralittérature" et des textes de genres dits mineurs. L'intérêt que portait Marcel Thiry aux mots est perceptible dans les effets issus des incipits et des clausules des textes du corpus.

ouvertement “faussé” dans le cas de la fiction demande déjà de la part du lecteur une acceptation du jeu proposé et la reconnaissance de la validité de cet acte²⁶⁸. En plus de cet acquiescement à des lois et des règles tacites, le lecteur doit fournir un certain effort pour mémoriser l’univers fictif au cours de l’acte de lecture. Cet effort est plus important aux premiers instants de cet acte puisqu’il lui faut reconstruire à l’aide des éléments de cohésion du texte un cadre diégétique. Il s’agit d’un effort mental qui permet de quitter un monde quotidien au profit d’un monde fictif. Il y a par conséquent un double obstacle à franchir pour entrer dans le texte : d’une part accepter qu’il s’agit de la présentation d’une irréalité, d’autre part accepter de prendre part mentalement à la construction du cadre de cette irréalité.

Une fois ces deux conditions acceptées, il s’agit pour le lecteur d’interpréter ce début d’ensemble textuel qu’il a sous les yeux. Si nous suivons l’analyse de Jean-Louis Morhange à propos des incipits narratifs, les stratégies variées d’incipit conduisent à une rhétorique particulière et en particulier au passage d’un seuil qui va jusqu’à prendre une dimension philosophique :

Ces stratégies remplissent de multiples fonctions. Une seule m’intéresse ici, celle qui consiste à aider le lecteur à franchir le seuil - ou, pour parler avec grandiloquence, l’abîme ontologique - qui sépare les deux univers²⁶⁹.

Nous allons pour notre part nous intéresser non pas tant à ce seuil initial, mais plutôt à l’apparition du phénomène de création d’inachevé dans les introductions aux diverses nouvelles et aux quelques romans de Marcel Thiry. Si nous ne tenons compte que de l’ordre traditionnel de lecture, c’est-à-dire sans faire intervenir de réalités touchant des interprétations autres que purement linguistiques, nous obtenons le schéma suivant :



Pour intégrer ces remarques dans notre théorie de la lecture du corpus thiryen, il s’agira de combiner l’effort d’« actualisation » qui naîtra chez le lecteur et la

²⁶⁸ Nous éviterons d’encombrer notre propos par des discussions sur l’a priori du lecteur et donc de ses attentes. Cela concerne également la problématique du contrat tacite existant entre lecteur et auteur.

²⁶⁹ Jean-Louis Morhange, « Incipits narratifs » (Poétique, numéro 104, novembre 1995, pages 387-410). Le sujet a intéressé divers chercheurs dans cette même revue, en particulier Philippe Hamon dès 1975 et Andrea Del Dongo avec l’article « Pour une poétique de l’incipit », paru en avril 1993 dans le numéro 94.

²⁷⁰ Il s’agira en particulier des textes le plus souvent éditoriaux situés au dos de couverture ou sur les rabats. Nous évitons ici d’analyser tout apport graphique complémentaire.

présence d'un facteur qui tendra au contraire à « désactualiser » en quelque sorte le message lu. La notion d'actualisation appartient à l'idée de discours :

« [C]ourant » d'un locuteur à un auditeur ou lecteur, [le discours] est un acte qui vise à un certain effet, dont témoigne tout discours depuis celui des sophistes. La linguistique propose une définition élargie des discours, comme procès d'énonciation discrets et uniques, par lesquels le sujet parlant ou écrivant **actualise** la « langue » en « parole », au sens saussurien des termes (cf. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*) et analyse, avec Austin par exemple, les divers actes qu'accomplit un discours (Cassin, 1997:191)²⁷¹.

Pour mieux concrétiser l'importance de l'actualisation dans le contexte de la lecture de l'incipit, nous pouvons suivre la démonstration et l'exemple proposés par Umberto Eco dans *Lector in Fabula* :

Après avoir actualisé le niveau discursif, le lecteur est en mesure de synthétiser des portions entières de discours à travers une série de *macropropositions* (Cf. Van Dijk, 1975)²⁷². Le lecteur des *Fiancés*²⁷³, après avoir analysé les structures discursives des premières pages du roman, est capable de formuler des résumés de ce genre : « Dans un petit village sur le lac de Côme, du côté de Lecco, un soir, au soleil couchant, le curé du coin se promenait quand il rencontra sur son chemin deux types louches qu'il reconnut être des *bravi* et qui semblaient l'attendre. » Déjà, le lecteur est poussé à se demander : que va-t-il arriver à notre curé, que vont lui dire les bravis ? (1985:130).

C'est au cours de ce processus d'actualisation qu'intervient un ensemble complexe de supputations de la part du lecteur. Dans le cas des œuvres de Marcel Thiry, l'ancrage du cadre de fiction ne posera aucun problème et inclura des éléments spatio-temporels et des types de personnages appartenant au contenu narratif. En tant qu'auteur de narration, Marcel Thiry établira toujours une chronologie, un espace et une situation d'énonciation fiables²⁷⁴.

L'analyse qui suit ne s'intéresse pas tant à l'objet de l'intrigue qu'à la manière par laquelle elle est exposée au lecteur. En d'autres termes, chaque texte de Marcel Thiry comprend une histoire logique pour elle-même : il peut s'agir des réactions d'un père qui attend les dernières cartes postales envoyées par sa fille morte (*Distances*), d'un homme dont l'objectif est d'usurper l'identité de son ami (*Simul*), d'un vieil homme hanté par l'image de son fils (*Nondum Jam Non*) ou d'une jeune pianiste réduite à l'état de squelette vivant (*Concerto pour Anne Coeur*). S'il y a quelquefois une part d'invraisemblable dans l'univers

²⁷¹ Le terme « actualise » n'est pas souligné dans l'original.

²⁷² Il s'agit sans doute de l'article « Recalling and summarizing complex discourses ». Le lieu d'une éventuelle publication n'est pas précisé dans la bibliographie située à la fin de *Lector in fabula*.

²⁷³ Roman italien de Alessandro Manzoni publié de 1825 à 1827.

²⁷⁴ A ce propos, il est relativement simple de résumer le contenu de l'intrigue des textes de Marcel Thiry. La présente recherche ne s'intéresse pas directement à ce domaine, mais au contenu sémantique et pragmatique qui se dégage du discours thiryen. Il est juste toutefois de noter l'originalité profonde de l'intrigue de textes comme *Juste*, *Le Récit du Grand-Père*, *Le Concerto pour Anne Coeur*, *Besdur*, *Distances*, *Voie-Lactée* ou *Simul* par exemple.

décrit, cet univers reste cohérent. Comme nous le verrons avec l'analyse de l'incipit, c'est l'intervention de l'auteur-narrateur qui crée un décalage et c'est donc au niveau de l'énonciation que se portera notre intérêt.

4.2.2 Incipit et inaboutissement thiryens

En soi-même un incipit est un inachevé, dans la mesure où il sert d'introduction à un cadre qui se développera au cours de la narration à l'aide des éléments de cohésion traditionnels²⁷⁵. Il n'est pas étonnant non plus de retrouver des ensembles d'inachèvement présentés au cours de la partie III de la thèse dans un corpus de textes de fiction écrits entre 1920 et 1980 et pris au hasard à titre indicatif²⁷⁶, et en particulier la fréquence de l'imparfait. Malgré ce résultat, et comme nous l'avons déjà mentionné, ce temps que Marcel Thiry préférait entre tous n'est pas le plus utilisé dans ses incipits. Le tableau indicatif suivant comprend trois colonnes. La première situe les titres du corpus en ordre chronologique, la deuxième le temps grammatical de l'incipit et la troisième est une liste de remarques complémentaires sur le discours. Ces remarques seront rapidement commentées dans la brève synthèse qui suit. Pour mieux réaliser le sens des remarques succinctes placées dans le tableau, il est bon de se référer à l'appendice 2 qui contient la liste en ordre alphabétique des incipits du corpus. Les astérisques correspondent au choix des incipits pour l'introduction à la démonstration qui suit la présentation du tableau :

TABLEAU 9 : le temps verbal des incipits

(1) <i>Nativité</i>	Présent	(plus-que-parfait)
(2) <i>Le goût du malheur</i>	Passé simple	
(3) <i>Passage à Kiew</i>	Présent	(générique)
(4) <i>Récit du grand-père</i>	Imparfait	(discours direct)
(5) <i>La couleur</i>	(Présent)	(discours direct)
(6) <i>Marchands</i>	Conditionnel	(question)
(7) <i>Simple alerte</i>	Présent	(générique)
(8) <i>Une insomnie</i>	Imparfait	
(9) <i>L'alibiste</i>	Présent	(discours direct)
(10) <i>Échec au temps</i>	Présent*	
(11) <i>Je viendrai comme un voleur</i>	Présent*	(générique)
(12) <i>Concerto pour Anne Queur</i>	Passé simple*	(plus-que-parfait)
(13) <i>Juste ou la quête d'Hélène</i>	Passé simple*	

²⁷⁵ Voir note 261.

²⁷⁶ A simple titre indicatif, un relevé personnel de 150 textes francophones (romans et nouvelles à narration traditionnelle) parus entre 1920 et 1980, donc comparables par l'époque aux œuvres de Marcel Thiry contenues dans le corpus, a donné les résultats suivants en ce qui concerne le temps d'introduction au texte : imparfait 51, passé simple 38, présent 34, discours rapporté non ancré 14, passé composé 6, plus-que-parfait 5 et nominales 2. Cette lecture improvisée n'ayant qu'un rôle d'appui et étant purement empirique n'a bien sûr qu'une valeur secondaire pour la recherche et les titres de ces ouvrages n'ont pas été retenus.

(14) <i>Simul</i>	(phrase nominale)*	
(15) <i>L'homme sans lunettes</i>	Présent*	(conditionnel, p. composé)
(16) <i>Comme si</i>	Présent	(discours direct)
(17) <i>Le piquet dans la grotte</i>	Passé simple	
(18) <i>Distances</i>	Imparfait*	
(19) <i>La pièce dans la pièce</i>	Présent	(discours direct)
(20) <i>De deux choses l'une</i>	Plus-que-parfait	
(21) <i>Voie-Lactée</i>	Imparfait	
(22) <i>Besdur</i>	Présent*	(Sujet au subjonctif)
(23) <i>Palmyre ou la soumission</i>	Passé simple + présent	(énonciation complexe) ²⁷⁷
(24) <i>Mort dans son lit</i>	Présent	
(25) <i>Falaises</i>	Présent	(générique)
(26) <i>Nondum jam non</i>	Imparfait	(nombreuses expansions)
(27) <i>La nuée</i>	Passé composé	(Question générique)
(28) <i>Fin d'une ère chat</i>	(Phrase nominale)	
(29) <i>Nicodème</i>	Futur*	
(30) <i>Ces années-là</i>	Passé composé + présent	
(31) <i>Chelpaki</i>	Présent*	Question
(32) <i>Carabas et la Tourtoure</i>	Présent	(générique)
(33) <i>Le chat et l'autre fièvre</i>	(Temporalité complexe) ²⁷⁸	
(34) <i>Le contrat Chat</i>	Conditionnel	
(35) <i>L'extrait de Chat</i>	Imparfait	
(36) <i>Belle de nuque</i>	Passé simple	(imparfait, présent)
(37) <i>Le pied</i>	Passé simple	(puis imparfait)
(38) <i>Mains d'œuvre</i>	Imparfait	
(39) <i>Déserteurs</i>	Imparfait	
(40) <i>Avec Semenov</i>	Passé composé	(discours direct)

Une analyse rapide de ce tableau met en évidence quelques particularités. En premier lieu, la fréquence du présent y est due à des remarques d'ordre général, en quelque sorte sentencieuses (ce qui explique le terme "générique"), et non comme c'était souvent le cas dans le corpus choisi d'œuvres écrites de 1920 à 1980 (voir note 276), d'une plongée dans le cadre d'énonciation *in medias res*. D'autre part, la définition choisie ici du temps de base de l'incipit (celui de la proposition principale de la première phrase) est parfois critiquable du fait de la présence d'expansions qui en modifient la portée aspectuelle. Enfin, des formes rhétoriques particulières (questions, discours direct non ancré, phrases nominales) font de cet ensemble un tout bigarré dont il est difficile de tirer des enseignements sur des tendances générales.

²⁷⁷ En plus du jeu temporel issu de l'irruption du présent narratif, il y a insertion du discours direct.

²⁷⁸ L'incipit correspondant à ce court texte est un parfait exemple de manipulation du lecteur par la rupture et l'éclatement de la focalisation à l'intérieur de la phrase : « Que Madame de Némone allât si tôt mourir, et qu'elle ne le savait pas, ni personne des courtisans sauf un seul, quand elle m'apparut dans un rayon de lune au bal du Chat botté, c'est l'énigme en trois points de cette nuit fatale » (1981: 415).

Comme introduction à notre thèse de la duplicité énonciative thiryenne, nous avons choisi un échantillon d'incipits d'œuvres publiées entre 1936 et 1976, c'est-à-dire la période créative la plus intense de la prose thiryenne. Nous y trouvons les premières phrases de dix textes de longueur fort variable, depuis des "romans" ou des longues nouvelles (*Échec au temps*, *Le concerto pour Anne Queur*, *Juste ou la quête d'Hélène*, *Simul*, *Distances*) jusqu'à des textes plus brefs (*Simple alerte*, *Je viendrai comme un voleur*, *L'homme sans lunettes*, *Besdur*, *Chelpaki* et *Nicodème*). La liste comporte la date de première parution avant le titre en entier. Elle suit l'ordre chronologique, mais il est clair qu'il ne faut pas tirer de conclusions trop hâtives en ce qui concerne la date d'écriture, les délais entre première création et parution pouvant atteindre de nombreuses années²⁷⁹.

(147) 1936 : Simple alerte (in Marchands)

Ce n'est pas seulement à cause de la pente assez raide, et de la tiédeur moite de cette matinée, que le pas de Vitaile se ralentit quand il fut au bas de la rue ; c'est aussi parce qu'il essayait d'arrêter un plan, de décider ce qu'il allait dire.(1981:65).

(148) 1945 : Échec au temps :

Je ne sais si vous aimez les histoires qu'on raconte d'une prison.(1986:19).

(149) 1947 : Je viendrai comme un voleur (Paragraphe complet)

La guerre n'est pas autre chose qu'une irruption de l'étrange. (1987:165).

(150) 1949 : Le concerto pour Anne Queur

En ce temps là, un savant noir laissa publier qu'il avait rendu la vie à un cadavre. (1987:197).

(151) 1953 : Juste ou la quête d'Hélène (paragraphe en son entier)

Dans l'histoire de Faust racontée en 1599 par Widmann et telle que la cite Henri Heine, il est dit que le magicien vit naître de ses amours avec Hélène de Sparte d'abord un monstre, puis un fils qu'il appela Juste et qui lui donna de grandes satisfactions. Mais, à la mort de Faust, la mère et l'enfant disparurent. (1981:101).

(152) 1957 : Simul

- Un bain. Le bain. Le sens variable du bain. Son caractère à travers les âges. La critique du bain comparé... Ton bain froid, Walter, aujourd'hui 30 juillet 1914, au retour du tennis, après ton ballet de raquettes et de toiles blanches sur la brique pilée, et avant une séance de corps à corps avec la Question d'Orient. [...] (1981:191).

(153) 1958 : L'homme sans lunettes (paragraphe détaché)

²⁷⁹ C'est ainsi que Roger Caillois précise dans sa préface à *Échec au Temps* que cette œuvre publiée en 1945 a été écrite dès 1938. S'il faut en croire le calcul mental effectué par le protagoniste du roman, ce dernier (Gustave Dieujeu) écrirait ce texte en 1935 : « Je suis celui qui a vu, à cent vingt ans dans le passé, les événements [de Waterloo] » (1986:39). L'importance de cette remarque concerne la chronologie de la littérature consacrée aux univers parallèles, puisque Marcel Thiry en écrira l'un des tout premiers romans. Nous avons déjà abordé ce sujet dans la note 197 : un jeu littéraire concernant l'histoire alternative existait sous forme d'essais ou de concours dans les journaux anglais et concernait fréquemment l'histoire napoléonienne, sujet que Marcel Thiry a traité en 1970 dans une intervention à l'Académie dont il était le Secrétaire (« les anti-Waterloo », voir appendice 6).

Un voyage qui commence si bien, il faudrait s'en méfier : la catastrophe est embusquée. (1981:451).

(154) 1960 : Distances :

En même temps, ce deux juin, il était sept heures du soir à Liège et midi sur la Californie. (1987:17).

(155) 1963 : Besdur

Que nos secondes soient une chaîne de miracles, que nous n'existions que par le perpétuel accrochage l'une à l'autre de chances instantanées mathématiquement improbables, c'est à quoi, par une crainte de connaître notre précarité, nous aimons autant ne pas réfléchir. (1987:131).

(156) 1973 : Chelpaki (note : je était en italiques dans le texte original)

Dans un petit livre où l'on a raconté, parfois à la première personne, des histoires irréelles, quel signe faut-il mettre au pronom **je** pour certifier que cette fois c'est l'auteur qui parle et non plus quelque Marquis de Carabas ? (1981:461).

(157) 1976 : Nicodème : Je l'appellerai par son vrai nom. (1981:469).

4.2.3 L'inaboutissement dans la fiabilité thiryenne de l'information de fiction.

Les exemples 147 à 157 montrent combien une synthèse basée sur les marques textuelles de création de l'inachevé, telles qu'elles ont été présentées dans la partie III serait peu fructueuse. Une lecture succincte ne nous dévoilerait guère que quelques cas évidents, par exemple :

- (1) un inchoatif (153 : *commence*) ; l'amorce d'une conséquence (ex. 149 : *irruption*) ;
- (2) un imparfait (ex. 154 : *était*) ;
- (3) le recours aux temps de l'irréalisé (le futur *appellerai* pour l'ex. 157)

A la lecture de cet ensemble d'incises, il est pourtant clair que nous nous entrons fréquemment dans le jeu de l'inaboutissement de l'information, ce qui conduit à des difficultés d'actualisation : le lecteur, qui est censé se fier aux indications fournies par le narrateur pour se créer un univers diégétique, est sans cesse sollicité par des argumentations originales ou des anomalies sous-entendues, et ce au moment même où il devrait au contraire se créer mentalement un univers de fiction fiable. Nous retrouvons ici l'idée première qui couvre l'essai de Marcel Thiry *Le poème et la langue*, c'est-à-dire celle du langage déviant qui est au fond le devoir du poète :

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. (1967:13).

Il semble bien que tout texte littéraire (poésie et prose confondues) de Marcel Thiry soit une application de cette maxime. S'il y a transformation continue, il y aura également succession d'idées nouvelles et quête de nouveaux angles d'approche pour le lecteur :

Dans cette continuelle dynamique qui sous-tend les rapports entre règle, déviance et institution nouvelle, toute la culture poétique est soulevée par une recherche novatrice en réaction contre l'insuffisance des schémas préexistants²⁸⁰.

Cette rhétorique particulière reste pourtant traditionnelle dans la mesure où Marcel Thiry utilise les mots existants et se refuse dans le corpus (en général) à l'invention lexicale²⁸¹. Son œuvre unit les extrêmes, celui des puristes et celui des reconstructeurs du langage qui forment les deux pôles les plus visibles de l'expression des lettres belges de langue française²⁸². Si elle obéit aux principes inculqués de la langue soutenue et qu'elle refuse la destruction du langage existant, elle reste malgré tout marquée par un goût de l'infraction à la règle dans un cadre classique, infractions dont nous retrouverons les effets à travers l'étude des incipits.

4.2.3.1 Un jeu "autonymique"²⁸³

La première conclusion à tirer de l'étude des incipits concerne une distanciation voulue entre l'écrivain et la fiction. En d'autres termes, il semble que Marcel Thiry impose d'entrée la non-fiabilité du cadre diégétique de sa prose. C'est cette idée que nous avons voulu rendre par l'usage du terme *autonymique* : l'auteur prend ses distances par rapport aux mots utilisés dans son discours de fiction.

Marcel Thiry premier lecteur modèle

Il existe parmi les occurrences du corpus des incises qui intéressent explicitement la relation d'échange entre l'auteur et son destinataire. Cette remarque serait banale dans l'orientation actuelle de la recherche en littérature

²⁸⁰ Germana Silingardi, « Le poème et la langue : poésie et prose », in *Textyles* N°7 (1990:7).

²⁸¹ Voir le chapitre VI de l'essai *Le poème et la Langue* (Op. cité). Intitulé « L'atome brisé », ce chapitre plutôt critique traite de la valeur de la poésie créée à partir de néologismes à forte teneur sémantique (paronymie, onomatopées, etc.). S'il a des scrupules à propos de certains termes, Marcel Thiry choisit une autre formulation. Ce sera le cas, par exemple de l'adjectif "cataire" dont il dresse les limites officielles d'usage (vocabulaire spécialisé) avant de le mettre de côté. (Cf *Romans Nouvelles Contes Récits*, « Le contrat chat », p. 421). La quête du mot juste mais rare aboutit quelquefois à des jeux lexicaux particuliers qui sont autant de clins d'oeil au lecteur, comme les premiers mots du chapitre VI de *Voie Lactée* qui proposent un genre masculin original : « Cette deuxième nuit était au période avancé » (199:323)(Voir également à ce sujet les articles d'André Sempoux).

²⁸² Ces derniers sont souvent rangés sous la désignation « Les irréguliers du langage » pour reprendre l'heureuse formule attribuée à Marc Quaghebeur et Jacques Sojcher. Cette désignation a permis par exemple de regrouper dans une manifestation culturelle des personnalités appartenant à des domaines très divers, qu'il s'agisse de peinture fantastique (Ensor, Rops), surréaliste (Magritte) ou d'écritures particulières (Michaux, Dotremont), voire même de bande dessinée (Hergé, Peyo).

²⁸³ En linguistique, l'emploi autonymique désigne un usage proprement métalinguistique d'unités de la langue (le mot chat a quatre lettres ; Il m'ennuie avec ses T'en fais pas). La connotation autonymique implique une distance discursive par rapport à un mot ou une unité lexicale (C'est un "terroriste"). C'est à cette prise de distance que nous nous référons ici dans le cadre énonciatif. (Cf. Arrivé et alli, article autonyme et Riegel et alli, chapitre « Sémantique lexicale et grammaticale, 1. Les signes linguistiques ».)

si ce n'était que le destinataire (le lecteur modèle d'Umberto Eco) semble bien être en partie Marcel Thiry lui-même. Cette idée à première vue tout à fait originale est exposée dans *Le poème et la langue*. Germana Silingardi la présente en ces termes :

Prose et poésie ne sont donc pas séparées par une frontière rigide, mais elles constituent les deux pôles, entre lesquels se disposent les textes, en une gradation infinie, tantôt plus ou tantôt moins proche des pôles ontologiques. [...] Cependant, et c'est ici une des (plus) grandes originalités de son essai, [Marcel Thiry] est obligé, pour étayer sa thèse, de porter son attention sur l'aspect extratextuel de la communication poétique, plus particulièrement sur le moment de la réception. En d'autres termes, il sort du texte et se double en un destinataire idéal. (1990: 8-9).

Une telle focalisation sur l'énonciation de l'incipit enrichit l'analyse. C'est ainsi que, dans le cas de *Simple alerte*, l'écrivain semble vouloir se convaincre lui-même de la véracité des causes de l'acte de son personnage :

(147bis) **Ce n'est pas seulement** à cause de la pente assez raide, et de la tiédeur moite de cette matinée, **que** le pas de Vitaille se ralentit quand il fut au bas de la rue ; **c'est aussi parce qu'**il essayait d'arrêter un plan, de décider ce qu'il allait dire. (1981:65)²⁸⁴.

Une vue qui inclut l'écrivain, et non plus seulement le narrateur, dans un acte que l'on pourrait qualifier d'auto-persuasion, se retrouve dans un autre incipit, à travers le sous-entendu à un appel explicite au lecteur du roman *Échec au Temps* :

(148bis) **Je ne sais si vous** aimez les histoires qu'on raconte d'une prison. (1986:19).

Le doute exprimé ici n'est sans doute pas uniquement rhétorique. Il semble inclure un appel à la complicité ou tout au moins à l'indulgence de la part d'un écrivain connu par sa poésie, dans un climat d'avant-guerre, et un soupçon d'ironie. L'argumentation qui suivra sera en effet fondée sur l'exemple célèbre du Don José de Mérimée qui entame l'histoire de sa triste vie depuis la prison où l'aura conduit Carmen. Malgré cet illustre parrainage, rien n'empêchera le lecteur de refuser le contrat par la simple constatation que les histoires statiques de ce genre ne l'intéressent nullement. Ce doute exprimé en incipit sur la validité de la fiction même qui suivra est également perceptible dans le cas de *Juste* :

(151bis) Dans l'histoire de Faust **racontée** en 1599 par Widmann et **telle que la cite** Henri Heine, **il est dit que** le magicien vit naître de ses amours avec Hélène de Sparte d'abord un monstre, puis un fils qu'il appela Juste et qui lui donna de grandes satisfactions. (1981:101).

²⁸⁴ Remarque pratique : les numéros étant ceux des exemples déjà cités dans la liste des incises, nous les conservons en leur adjoignant l'adverbe *bis* accolé. Les parties de citation intéressantes directement le propos de la duplicité énonciative et le plus souvent analysées par la suite sont en gras.

Toute écriture possède sa part d'information et de désinformation, et cette remarque est en quelque sorte le point de départ de cette thèse. Dans le cas (151), l'auteur semble sous-entendre un refus de se pourvoir comme caution au texte cité. Cette distanciation est non seulement soutenue par un passif impersonnel (*il est dit que*) mais aussi par le champ sémantique d'un mensonge possible de diverses instances de l'énonciation : un auteur (Widman) qui *raconte une histoire*, un écrivain célèbre (Heine) qui la *cite* d'une certaine manière (*telle que*) et un personnage de fiction (Faust) qui est le seul témoin de la naissance du héros du texte de Marcel Thiry. Là encore, nous nous trouvons devant un inachevé dans la prise en charge de la communication.

Nous avons déjà noté plus haut que Marcel Thiry semblait être son propre destinataire et son premier lecteur. Dans la conclusion de son article sur le mélange hybride de prose et de poésie que constitue *Marchands*, Françoise Delmez imagine elle aussi une double lecture pour expliquer un texte quelque peu étrange :

En fait, Marcel Thiry a dégagé dans « Marchands », de manière aussi subtile que discrète, plusieurs traits qui sont susceptibles de valoir aussi bien pour la sphère économique que pour la sphère littéraire - et ceci notamment à propos du caractère mouvant et pluriel de la classe commerçante. [...] Aussi pourrait-on encore se demander si Marcel Thiry, en ménageant dans son recueil des passages et des interactions entre des textes relevant de catégories génériques distinctes, n'a pas tenté de produire un reflet stratégique de son double statut d'écrivain-marchand - ou de marchand-écrivain ? (1990:29).

Si l'on suit cette idée d'autoréférence ironique vers un Marcel Thiry lecteur modèle, il en résultera que les univers créés par l'écrivain ne devront jamais être pris au sérieux. Il y a ainsi un inachevé au niveau de la fiabilité de la construction de la diégèse, et c'est ce que nous retrouvons de manière explicite dans le cas de l'incipit de *L'Homme sans lunettes* :

(153bis) Un **voyage qui commence** si bien, il faudrait s'en méfier : la **catastrophe** est **embusquée**. (1981:451).

L'assimilation entre le début d'un voyage et l'entrée dans l'acte de lecture peut paraître voulue : d'une part, aucun ancrage ne permet de préciser un cadre spatio-temporel quelconque et d'autre part les termes *voyage* et *catastrophe* se prêtent aisément à une interprétation polyphonique. Il y aurait cette fois encore une double lecture qui pourrait bien aboutir à un double échec, ainsi que le sous-entendent ci-dessus les conclusions de Françoise Delmez à propos de l'exemple de *Marchands*. Comme c'était le cas dans l'analyse des occurrences précédentes, le doute s'installe dès le passage à l'univers de fiction.

Une rhétorique de la duplicité

Si le doute est une fois de plus à la base du commentaire sur le déterminisme qui introduit *Besdur*, il n'y a pourtant cette fois aucun ancrage de l'univers de fiction. Toute la page qui suit l'incipit est du même acabit. L'auteur (ou le narrateur) semble donner une leçon de morale qui rappelle les pensées

philosophiques du XVII^e siècle classique français au lecteur avant l'entrée dans l'écriture de fiction proprement dite, fiction qui sera, comme on peut le présupposer, une justification de l'incipit :

(155bis) Que nos secondes soient une chaîne de miracles, que nous n'existions que par le perpétuel accrochage l'une à l'autre de chances instantanées mathématiquement improbables, c'est à quoi, par une crainte de connaître notre précarité, nous aimons autant ne pas réfléchir. (1987:131).

Dans sa lecture aux *Nouvelles du Grand Possible* (Éditions Labor), Pascal Durand utilise l'ouverture de *Besdur* pour unifier les textes du recueil :

S'il est en effet une postulation commune à toutes les fictions thiryennes et, singulièrement, aux nouvelles rassemblées sous le signe du Grand Possible, c'est bien celle-ci : que le faux est la face occulte du vrai, que l'écart est condition de la norme, que le virtuel fonde le réel, et quelquefois le **mine**. (1987:305).

Si cette pensée est une interprétation plausible de la pensée de Thiry, dont nous n'envisageons ici que l'aspect contenu dans l'idée de création d'inachevé, le dernier verbe est révélateur. Il contient en effet la dynamique que nous avons analysée jusqu'ici. Le texte de Marcel Thiry semble bien « miner » la communication avec le lecteur, qu'il s'agisse d'une utilisation d'éléments linguistiques (aspect, modalisation, ellipse) ou de sous-entendus minimisant la valeur de "vérité" de l'histoire fictive. En introduisant le doute dès l'incipit dans un appel au lecteur, l'écrivain belge détermine un angle de lecture qu'il consolidera par la suite. Pascal Durand poursuit, après avoir cité la première page de *Besdur* :

Avec des accents presque pascaliens [...], une vision du monde s'énonce, qui tient tout entière en ce constat paradoxal, dont chaque fiction vérifie l'impeccable pertinence : *la réalité est truquée à notre insu - c'est-à-dire : double et duplice*. Double parce qu'elle est sous-tendue par un réseau d'innombrables possibles, qui peuvent à tout moment l'altérer, la dévier, voire l'enrayer. **Duplice** parce que le hasard, masqué derrière la nécessité des choses, règne en maître [...] Ainsi, entre l'effectif et le possible, entre le réel et le virtuel, entre le hasard et la nécessité, il n'y a, semble soutenir Thiry, ni rupture ni discontinuité, mais une secrète collusion, qui fait de nous les jouets dérisoires et les aveugles victimes de cette suite d'accidents appelés « Destin ». (1987:306-307).

Il y a là évidemment l'une des principales thématiques qui se rattachent à l'expression de l'inaboutissement, celle de l'impossibilité de distinguer entre la réalité et l'image de la réalité. Tout ce qui en résulte, le doute et la duplicité (telle que Pascal Durand la comprend ci-dessus), appartient au domaine de la condition humaine. Cette duplicité dont nous avons déjà souligné l'importance se révèle à la fois dans la partie II (la biographie), la partie III (la grammaire), la partie IV (l'énonciation) et, comme nous le verrons, la partie V où elle sera examinée beaucoup plus longuement sous l'angle de la thématique.

La « duplicité » concerne également le statut du personnage ou du narrateur. A titre d'illustration concernant l'incertitude amusée de l'écrivain

envers la présence réelle d'un narrateur, nous trouvons un incipit (celui de *Chelpaki*) qui met cette fois en cause l'instance de création du texte :

(156bis) Dans un petit livre où l'on a raconté, parfois à la première personne, des histoires irréelles, quel signe faut-il mettre au pronom je pour certifier que cette fois c'est l'auteur qui parle et non plus quelque Marquis de Carabas ? (1981:461)²⁸⁵.

Enfin, pour donner un dernier exemple de cette rhétorique amusée du doute de la personnalité, le narrateur cache une information essentielle, le faux nom sous lequel un personnage devrait être appelé :

(157bis) Je l'appellerai par son vrai nom. (Nicodème, 1981:469)

Dans ce cadre, ce que nous pourrions baptiser "rhétorique de l'inaboutissement" intéresse donc plutôt la théorie de la fiction (avec le regard amusé porté sur les instances d'énonciation) que l'analyse du discours littéraire. Qu'elle porte sur l'écrivain, le lecteur modèle, le narrateur ou le personnage, l'ironie apparente dissimule une distanciation voulue derrière son humanité souriante. Une telle rhétorique met en cause la fiabilité des sources concernant un auteur (ex. 151), un personnage (ex. 157), voire l'écrivain lui-même (ex. 147 et 148). Elle conduit le lecteur à un manque de confiance envers la source imaginaire de la fable qu'il déchiffre : si l'image de Marcel Thiry apparaît derrière celle du narrateur, il y aura nécessairement un narrateur double qui se mettra lui-même en cause.

Le mot

En tant que poète, Marcel Thiry est particulièrement sensible aux connotations phoniques et sémiotiques du mot. On retrouve fréquemment, dans ses écrits ou des commentaires de personnes l'ayant connu, cet amour de la précision du terme juste²⁸⁶. Prenons comme illustration une anecdote racontée dans une communication à l'académie royale du 13 avril 1957 et intitulée « Second métier »²⁸⁷ :

Pour estimer une forêt, deux ou trois crieurs y avancent en ligne ; ils ceignent chaque arbre, et annoncent de loin sa mesure et son essence au conducteur de

²⁸⁵ Cette intertextualité thiryenne interne se rapporte aux propos cataires et à leur origine, le conte du Chat botté.

²⁸⁶ Dans *Le poème et la langue*, Marcel Thiry précise l'importance "mathématique" du mot : « [Le discours poétique] est régi par un tel ensemble de raisons concertantes que le produit de ces rigueurs ne peut que s'imposer comme une exactitude, parente en cela du résultat d'un calcul scientifique. Une des nombreuses approches de la définition du poème suggérées par Robert Vivier est de dire qu'il y a poème quand aucun mot ne peut plus être changé ni changé de place » (p.37). Le jeu lexical se poursuit dans la correspondance de l'écrivain, et le poète Norge forge même un verbe « thyriser » pour exprimer sa joie de posséder l'anthologie Seghers des poèmes de Marcel Thiry parue en 1975 (Marcoplette, 1999:527).

²⁸⁷ Le second métier est celui de Poète, ou plutôt, sur un plan plus réaliste, celui de l'écrivain.

l'équipe. Il se fait que les noms des trois essences nobles, chêne, frêne et hêtre, résonnent par la même voyelle : sous bois, à distance et à travers les rideaux de taillis, les trois *ê* se confondent. Pour le hêtre, on évite traditionnellement cette confusion en criant le vieux nom de *fayard*, qui retentit à souhait par la futaie. Mais il reste frêne et chêne... Il n'y a plus qu'à préciser la première lettre par référence à un autre mot, comme au téléphone. Et c'est ainsi que j'entendis l'autre jour, dans cette forêt dont les sujets les plus vieux virent peut-être à leur jeune ombrage s'asseoir Gérard de Nerval, un crieur wallon se tailler le succès de la journée en annonçant : « Frêne, comme Fernandel ». De là, d'équipe en équipe, à ne plus appeler autrement les frênes, le pas fut vite franchi. (*Œuvres poétiques complètes*, 1997:403).

La première remarque à tirer de cet extrait de communication concerne l'humour de l'auteur. Son approche conservatrice de la terminologie transparait dans l'allusion au vocabulaire passé (*fayard*) et dans la raillerie d'une assonance grotesque qui fait de *Fernandel*, le populaire acteur de cinéma, un genre d'arbre pour des raisons de pure distinction phonologique. Et pourtant, les exemples ne manquent pas d'un autre type d'humour, incarnant la désobéissance en quelque sorte, celui que nous devinons dans de nombreux cas de l'inaboutissement. La conservation des origines des mots y est assortie d'une euphorie de l'énonciation.

La deuxième leçon à tirer de l'anecdote est que Marcel Thiry, comme tout poète en général, est dépendant de l'univers des mots et de leurs frontières. L'écrivain Gaston Compère a ainsi l'occasion de fournir une seconde anecdote dans sa préface à un recueil de textes dont le plus long roman de l'auteur, *Comme si* :

- Dans votre dernière lettre, me dit [Marcel Thiry], j'ai trouvé quelques mots qui pourraient faire un vers parfait. Mais oui, c'est ainsi, et il m'arrive aussi d'en glisser sans le savoir dans des lettres à moi. Ces vers, il suffit de les découvrir, puis de les entendre. Votre vers a été l'amorce d'un poème. Je l'y ai laissé. (1993:16).

Ces témoignages semblent suffire pour étayer l'immense intérêt que l'écrivain portait au(x) mot(s). A cette lumière, il semble tout à fait probable que Marcel Thiry était parfaitement conscient de la portée sémantique et pragmatique des incipits qu'il composait. Cette remarque est essentielle en ce qui concerne la dimension "égocentriste" de l'œuvre thiryenne évoquée plus haut, c'est-à-dire un dédoublement permanent qui fait de Marcel Thiry son premier lecteur.

Le jeu sur le mot et ses connotations est directement introduit dans *Simul*. Nous avons déjà mentionné l'importance de l'actualisation au cours du processus de déchiffrement de l'incipit. Les premières lignes de la longue nouvelle ouvrent progressivement le champ sémantique du mot-phrase initial :

(152bis) - Un bain. Le bain. Le sens variable du bain. **Son caractère à travers les âges.** La critique du bain comparé... **Ton bain froid, Walter**, aujourd'hui 30 juillet 1914, au retour du tennis, après ton ballet de raquettes et de toiles blanches sur la brique pilée, et avant une séance de corps à corps avec la Question d'Orient. [...] (1981:191).

Là encore, il y a dédoublement, celui d'un discours direct du personnage qui parle à un certain Walter (*Ton bain froid, Walter*), et celui d'un autre discours (*le caractère du bain à travers les âges*), qui pourrait bien être à nouveau celui de Marcel Thiry écrivain à Marcel Thiry premier lecteur. Qui d'autre en effet qu'un professionnel de la langue, écrivain ou linguiste, nécessite une approche sémasiologique en entrée de texte ? Qui peut également situer ce personnage omniscient qui parle comme on écrit et établit avec une précision maniaque un cadre spatio-temporel ambigu : à l'intention de l'interlocuteur Walter, mais aussi à propos d'un interlocuteur nommé Walter ? Ce que nous poursuivons, l'inaboutissement du discours de fiction, passe cette fois par une phase généralement passée sous silence, c'est-à-dire la préparation du texte, le dévoilement d'une technique et de l'effort d'écriture²⁸⁸.

L'incipit que nous présentons ensuite est certainement le plus célèbre de l'écrivain et joue encore une fois sur des parallélismes sans doute voulus. Il s'agit de la phrase-paragraphe (ou du vers de 14 pieds avec césure médiane) qui introduit *Je viendrai comme un voleur* :

(149bis) La guerre n'est pas autre chose qu'une **irruption** de **l'étrange**. (1987:165).

La conjonction du titre et de l'incipit conduit à un chiasme particulier dont les termes mis en opposition sont *venir-irruption* et *voleur-guerre*. Quand on connaît la véhémence avec laquelle l'écrivain a fustigé le nazisme naissant dans les années 30²⁸⁹, il semble que cette interprétation ait été volontairement laissée par Marcel Thiry. Là encore, les liens linguistiques entre le titre, l'incipit et l'inachèvement sont parfaitement clairs : un futur inchoatif (*viendrai*) dans le titre, un inchoatif (*irruption*) et un univers défiant la logique (*l'étrange*) dans l'incipit. Il semble bien que Marcel Thiry était parfaitement maître du jeu de résonances qui ouvrait ses œuvres de fiction en prose.

4.2.3.2 L'aporie en incipit

S'il dominait les mots, nous aimerions croire aussi que l'écrivain dominait également les apories²⁹⁰. Les deux derniers incipits, issus des *Nouvelles du Grand*

²⁸⁸ Ces commentaires se limitent bien sûr à la prise de connaissance des premières lignes de l'œuvre. En réalité, Marcel Thiry aura comme protagoniste dans ce texte un chercheur qui tentera de revivre l'agonie dans sa baignoire d'un journaliste (historique) mort à Saint-Mandé dans la région parisienne en 1836. L'inaboutissement de la nouvelle sera examiné de plus près quand nous aborderons la thématique des paradoxes temporels.

²⁸⁹ Voir à ce sujet le recueil de textes politiques de Marcel Thiry intitulé *Lettres aux jeunes Wallons* (publié par l'Institut Jules Destrée en 1990) et en particulier les pages 116-152 pour la lutte contre le mouvement Rex et l'occupation allemande des années 30 et 40. Sans doute le cadre "fantastique" de la guerre est-il une conséquence directe de la position absurde du jeune Thiry décrite par exemple dans *Passage à Kiew* : le régiment belge n'ayant pas le droit d'intervenir dans les luttes entre cosaques et bolcheviks devait se contenter de jouer un rôle de témoin-spectateur passif des exactions commises.

²⁹⁰ L'aporie est une « difficulté logique sans issue » (*Dictionnaire Hachette de la Langue française*, 1980). Ce terme a été réactualisé par l'ouvrage de Paul Ricoeur *Temps et Récit*

Possible, provoquent au cours de la « lecture lente » que préconisait Marcel Thiry un malaise causé par des anomalies temporelles²⁹¹. Ces anomalies ne sont d'ailleurs pas tant causées par un quelconque paradoxe inscrit dans le temps diégétique que dans un jeu énonciatif. C'est ce que Robert Vivier a très bien remarqué :

Juger Anne Queur comme de la Science-fiction serait un contre-sens, et d'ailleurs si l'on explore le texte pour découvrir en quel point de l'avenir l'auteur a situé son apologue on s'apercevra qu'il ne l'a pas placé dans l'avenir...

Ce commentaire touche un élément important de la nouvelle, son ancrage temporel par rapport au temps de lecture. En réalité, l'univers du texte pourrait en effet être contemporain de son moment d'écriture²⁹². Malgré cela, il existe un angle chronologique fréquent dans l'énonciation de la Science Fiction par lequel le narrateur s'adresse au lecteur dans un futur postérieur à des événements déjà situés dans l'avenir²⁹³. Cela semble le cas dans le cadre de l'acte de lecture de l'incipit du *Concerto pour Anne Queur* :

(150bis) En ce temps là, un savant noir laissa publier qu'il avait rendu la vie à un cadavre. (1987: 197).

Le processus d'actualisation de l'acte de lecture est là encore fort complexe : l'ancrage historique (*En ce temps-là*, usage du passé simple) présuppose un temps écoulé par rapport au temps de réception du message (le présent de l'acte de formulation du discours). Il s'ensuit que le lecteur se construit mentalement un cadre passé, conforté en cela par le jeu intertextuel de référence aux Évangiles. Cet ancrage initial est bouleversé par des éléments lexicaux qui sous-entendent une anachronie (y a-t-il eu des savants noirs dans l'histoire éloignée ?) ou un manque dans l'information (pourquoi ce savant a-t-il autorisé cette publication et pour quelle raison ne l'aurait-il pas fait ?). Quelle que soit la

dont les trois tomes ont été publiés de 1983 à 1985 et concernent l'aporie temporelle que nous aborderons dans la thématique thiryenne (voir 5.2.).

²⁹¹ Cette allusion à l'idée de "lecture lente" concerne la poésie, mais les diverses tentatives de différenciation entre prose et poésie introduites par Marcel Thiry aboutissent en général à des valeurs qualitatives : « le plus souvent le discours poétique l'emporte en autorité. C'est peut-être à cause de sa lecture lente, obligatoirement lente, due à la particulière densité du mot en poésie ; ce don de lenteur, nous aurons à nous y arrêter plus loin. » (Thiry, 1967:67). Nous adaptons ici ce terme à l'étude de l'incipit.

²⁹² Ce commentaire de Robert Vivier date de 1960 et est issu de la première préface au recueil de nouvelles. Il a été repris pour la nouvelle édition Labor (1987:10). L'héroïne de la nouvelle, Anne Queur, est en effet née vers 1930 au cours d'un été des suites d'une liaison de deux années commencée en 1928 entre son père, « jeune et obscur aventurier d'affaires » et « une femme élégante, rencontrée par hasard en chemin de fer » (1987:203-204). Tout futurisme est absent de ce point de départ textuel.

²⁹³ Lire en particulier à ce sujet un chef d'œuvre de nouvelle d'anticipation de Cordwainer Smith, « The Lady who sailed The Soul », parue en 1960, et dont l'incipit rappelle le jeu narratif que nous évoquons actuellement : « The story ran - How did the story run? Everyone knew the reference to Helen America and Mister Grey-No-More, but no one knew exactly how it happened. ».

valeur de l'originalité du futur inscrit dans cet incipit, il reste de cette analyse en forme de "lecture lente" une désinformation qui ne sera jamais entièrement éclaircie au cours du texte malgré un ancrage contemporain à notre avis marqué dans son idéologie (le texte a été publié juste après guerre).

L'inaboutissement touche en fait ici un domaine beaucoup plus vaste. Marcel Thiry semble s'adresser à un lecteur qui appartient à un groupe social originaire d'un univers parallèle dont les seuls ancrages sont d'une part un fond de contes et de légendes et d'autre part un sous-entendu d'obéissance à un certain enseignement d'expériences du passé. En d'autres termes, il y a une double distanciation pour le lecteur, celle du locuteur-narrateur dans un temps paradoxal, et celle de l'histoire racontée sous forme de parabole, et qui aboutit à la non-vérité explicite de l'acte de lecture.

L'idée défendue dans cette thèse, celle d'une homogénéité de l'œuvre à travers le biais de l'inaboutissement, se concrétise clairement à la lecture d'une nouvelle comme *Distances*. Dans *Une poétique de l'imparfait*, Pierre Halen utilise des formules qui permettent de mieux embrasser l'univers original de Marcel Thiry : le titre de l'essai se conjugue à un titre de chapitre tel que « Altération et altérité » pour qualifier la grande majorité des exemples analysés jusqu'ici dans ce travail. Pierre Halen insère également la réalisation de « dysharmonies chromatiques » (1990:146) dans l'œuvre thiryenne. Cette formule est particulièrement heureuse pour une analyse dont le point de départ serait une amplification du "chromatisme optique", qui représente un type d'aberration concernant la perception des couleurs, à un chromatisme touchant l'ensemble des perceptions sensorielles. La conséquence en est alors une aliénation due à des signes d'« imperfection inhérente à l'existence temporelle » (*Ib*)²⁹⁴. Un exemple d'imperfection temporelle conduisant à l'idée avancée ci-dessus d'une « dysharmonie chromatique » est contenue dans l'incipit de *Distances* :

(154bis) En même temps, ce deux juin, il était sept heures du soir à Liège et midi sur la Californie. (1987:17).

J'ai déjà eu l'occasion de commenter brièvement la source de la gêne qui apparaît au cours de la lecture lente préconisée par l'écrivain²⁹⁵ :

Le lecteur de la première phrase de *Distances* peut ne pas remarquer une anomalie dans la structure sémantique. Le jeu des fuseaux horaires ne pose aucune difficulté en soi. Qu'il soit sept heures à Liège et midi sur la Californie en même temps obéit aux lois des mathématiques appliquées au monde quotidien. Mais pourquoi faut-il que ce soit justement *ce* deux juin ? Existe-t-il d'autres deux juin qui seraient exemptés des lois mentionnées ci-dessus ? La précision sur le jour ajoutée aux horaires liégeois et californiens n'est plus alors à la lecture une

²⁹⁴ Cette idée de l'aliénation sensorielle sera étudiée dans la partie thématique (5.3.1).

²⁹⁵ Il est clair qu'une référence au contenu du titre « Distances » est incluse dans l'analyse qui suit de son incipit.

simple référence destinée à définir un cadre spatio-temporel (Malherbe, 1998:47)²⁹⁶.

4.2.4 Conclusion

Cette démonstration n'ayant pour objectif que de mettre en évidence des anomalies de l'entrée dans la communication entre narrateur et lecteur-modèle au niveau du texte entier, elle n'inclut pas les débuts de chapitres ou d'autres unités limitées par des blancs dans l'œuvre. Comme nous l'avons déjà noté, l'incipit est un moment essentiel de l'écriture dans la mesure où il contient une demande au lecteur, celle de l'acceptation de l'acte de lecture. Dans le cas de Thiry, les exemples analysés portent en germe un jeu énonciatif et une focalisation originale. Les particularités qui englobent les instances d'énonciation comprennent ainsi une auto-référence de la part de l'auteur devenu premier lecteur et certaines anomalies spatio-temporelles.

Il reste malgré tout un point obscur que nous ne pourrions pas aborder ici car la démonstration en serait trop complexe et parfois floue : l'incipit a beau porter en soi le germe de la création de l'inaboutissement (du moins dans les cas analysés), comment peut-on être en effet assuré que les conséquences sémantiques et pragmatiques de cette introduction ne sont pas infirmées par la suite du texte ? La meilleure garantie est sans doute de vérifier que cette énonciation particulière existe également en conclusion du récit. C'est pour cette raison que l'analyse des *clausules* est un complément nécessaire à cette thèse d'une duplicité voulue de l'information basée sur une auto-référence d'un narrateur qui ressemble fortement à Marcel Thiry lui-même. Si le double visage de l'instance du discours fourni au lecteur apparaît dès l'entrée, en sera-t-il de même à la sortie de ces mêmes texte du corpus ?

4.3 La *clausule* thiryenne

La quête de l'inscription des marques d'inachèvement dans la conclusion demande quelques prémisses : le choix du terme de *clausule* qualifiant cette conclusion, son importance en tant qu'unité séquentielle (phrase, paragraphe, chapitre ?), son importance également dans l'orientation énonciative de la recherche. Ce n'est qu'après avoir défini un tel cadre de recherche que nous pourrions présenter un corpus suffisamment représentatif.

²⁹⁶ *Bulletin Francophone de Finlande* numéro 8, p.47. Le ton et l'objectif de l'article étaient tout autre que celui de cette thèse dans la mesure où l'incipit de *Distances* était inscrit dans la thématique définie par le titre « La simultanéité vécue dans la distance ».

4.3.1 Bases théoriques

4.3.1.1 La clausule

Aux mots d'origine latine *explicit* et *desinit*, nous préférons celui de *clausule* qui représente à la fois la conclusion du récit, et plus concrètement la formule finale ; la "clausule" semble à première vue en rapport direct avec un achevé correspondant aux derniers mots imprimés. Il est évident que la réalité est bien plus complexe : d'une part le lecteur assimile le "blanc" qui se lit comme une prolongation du texte, d'autre part, la conclusion est souvent annoncée bien avant les tout derniers mots. En d'autres termes, il existe également des signaux de démarcation de la conclusion du récit et donc de la narration qui sont présentés de la sorte par Guy Larroux ²⁹⁷ :

S'agissant de la fin du récit, ce peut être le poteau indicateur d'un métalangage explicite [...] ²⁹⁸. Mais ce peut être aussi le recours à une thématique particulière (départ, séparation, mort ou, au contraire, retrouvailles, mariage, etc.) ; un changement d'énonciation ; une transformation du pattern stylistique ; une accélération du tempo narratif (si par exemple le romancier choisit de liquider ses personnages), etc. À tous ces procédés démarcatifs, dont la liste n'est pas close, on réservera, à la suite de Philippe Hamon, le nom de « clausule ».

Cette citation s'intègre à notre objectif : nous sommes en quelque sorte à la recherche des signes d'un « métalangage », puisque nous tentons de vérifier que Marcel Thiry joue dans les conclusions de ses textes sur la communication avec le lecteur et sur le fondement même de la fiction. Nous verrons au cours de l'analyse comment ce langage particulier inclut des « changements d'énonciation » et peut transformer le « pattern stylistique ». Comme pour l'incipit, nous limiterons notre propos aux signes pertinents laissés par l'auteur à l'intention du lecteur et concernant du message sous-entendu. En d'autres termes, nous éviterons de nous attacher à l'intrigue ou à l'univers diégétique pour nous concentrer, comme nous l'avons fait pour l'incise, sur la communication entre narrateur-auteur modélisé et lecteur.

²⁹⁷ L'article « Mise en cadre et clausularité » déjà mentionné est d'avril 1994. En ce qui concerne l'origine du terme clausule, Philippe Hamon l'a proposé dans un article paru dans le numéro 24 de la revue *Poétiques*.

²⁹⁸ Nous avons supprimé du texte de la citation l'exemple littéraire qui illustre ce propos : il s'agissait d'*Oliver Twist* pour lequel Charles Dickens a intitulé les deux derniers chapitres : Chapter 52, *The Jew's last night alive* et Chapter 53, *and last*. Une étude sur d'autres romans de l'auteur anglais montrerait que la conclusion du récit peut s'amorcer des dizaines de pages à l'avance. Le discours conclusif (celui d'Esther) de *Bleak House* dure 4 chapitres c'est-à-dire plusieurs dizaines de pages. Marcel Thiry, comme nous le verrons, varie la portée et le style de ses conclusions. Il est parfois un adepte de la "chute" brève qui comporte des résonances pour le texte en son entier, mais il ne s'agit pas là d'une règle qui couvrirait toute son œuvre.

4.3.1.2 Le choix de l'unité séquentielle

Quand il s'agissait de l'incipit, le lecteur franchissait un seuil pour pénétrer dans le monde de la fiction thiryenne. Si nous laissons de côté le paratexte éditorial, la sémantique du titre ou des indications annexes sur la connaissance de l'écrivain, ce lecteur ne possédait encore aucune information concernant le contenu du récit. Ce n'est plus le cas pour la clausule. La fin de la lecture correspond chez le lecteur à la quête double d'une solution aux événements fictifs rapportés et d'une réponse à la satisfaction d'attentes et de promesses introduites par la plongée dans l'acte de lecture.

Il en résulte que, comme la citation de Guy Larroux ci-dessus nous le montre, il sera impossible de limiter les séquences de conclusion sans omettre de nombreux signaux qui apparaîtront au cours du récit et concerneront l'intrigue comme la narration. La solution proposée dans le cadre défini par le schéma de la communication narrative est en grande partie extérieure à l'intrigue. En prenant comme origine le texte proposé par Marcel Thiry, nous pourrions déduire des clausules choisies ce dialogue particulier implicite. Il est vrai que, comme nous le verrons, un tel corpus ne nécessitera pas une connaissance précise de l'intrigue et se limitera fréquemment à quelques lignes plus ou moins indépendantes.

4.3.1.3 Le cas des *fabulae* ouvertes et fermées

Le mot de la fin appartient clairement à la tradition littéraire. Certaines clausules sont célèbres, et couvrent symboliquement l'ensemble du texte, comme les formules finales de *Candide* ou du *Père Goriot* en littérature française. La conclusion peut fermer le texte comme dans le genre des contes quand le héros (l'héroïne) meurt ou se marie, ou plus généralement l'ouvrir, comme dans le cas des exemples donnés plus haut de Voltaire et Balzac : ouverture à un nouveau genre de vie dans un nouveau cadre spatio-temporel (le jardin éloigné des viscissitudes du monde) et ouverture à un acte de revanche qui sera développé à travers le même personnage (Rastignac) dans d'autres œuvres de la Comédie humaine.

La théorie concernant cette dynamique finale du texte est complexe dans la mesure où les termes "ouvert" et "fermé" sont eux-mêmes relatifs. Pour définir ces termes, Umberto Eco les inscrit dans le cadre d'une coopération entre les instances de l'énonciation :

[Dans le cas du modèle de *fabula*²⁹⁹ fermée] : La *fabula*, au fur et à mesure qu'elle se réalise et se dispose le long de son axe temporel, vérifie les anticipations, exclut celles qui ne correspondent pas à l'état des choses dont elle veut parler ; à la fin elle aura tracé une sorte de ligne cosmologique continue où (dans les

²⁹⁹ Pour Umberto Eco, ce terme, polysémique en latin (propos familiers dans un groupe ou conversation privée, mais aussi récit basé sur l'irréalité, mythe, jeu théâtral ou conte), possède le simple sens d'histoire dans le contexte de la fiction : « Nous nous apercevons que, quelle que soit l'histoire (ou, comme on le dira au chapitre suivant, la *fabula*) que nous actualisons, [...] » (1985:127).

limites du monde construit par le récit) ce qui est arrivé est arrivé et ce qui n'est pas arrivé n'a pas d'importance. [...] Ce type de fabula est fermé car elle ne permet à la fin aucune alternative et élimine **le vertige des possibles**. Le monde de la fabula est ce qu'il est (1985:154).

Pour qui connaît l'œuvre de Marcel Thiry, l'expression « le vertige des possibles » a une signification particulière. Il s'agit en effet à la fois d'un terme essentiel à la thématique thiryenne (*vertige*)³⁰⁰ auquel est adjoint le noyau même de l'inabouti symbolisé par des futurs pluriels et bien sûr irréalisés (*possibles*). Si ce « vertige des possibles » est éliminé dans le cas extrême de fabula fermée, il semble a priori que l'œuvre de l'auteur belge sera plutôt comprise dans la fabula ouverte telle que la définit Umberto Eco :

[Le second modèle de fabula] nous ouvre, à la fin, différentes possibilités prévisionnelles, chacune étant en mesure de rendre cohérente (en accord avec quelques scénarios intertextuels) l'histoire tout entière ; ou bien aucune n'étant capable de restituer une histoire cohérente. **Quant au texte, il ne se compromet pas, il ne fait pas d'affirmation sur l'état final de la fabula** : il prévoit un Lecteur Modèle si coopératif qu'il est à même de se fabriquer ses fabulae tout seul (1985:155).

Appliquée aux œuvres du corpus, cette définition (au fond assez vague) permet quelques mises au point. Si l'univers de Marcel Thiry est cohérent et que l'écrivain raconte des histoires de manière traditionnelle en général, les intrigues qu'il suggère à l'appréciation du lecteur possèdent souvent un pouvoir hypnotique. Cette hypnose thiryenne naît de la confrontation de plans inattendus rappelant les correspondances baudelairiennes au cours de l'acte de lecture. Ce que le lecteur peut avoir prévu ne se réalise généralement pas, et les sinuosités de l'histoire racontée le mettent sans cesse à contribution et s'ajoutent ainsi aux méandres produits par l'inachèvement du texte, tel que nous l'avons défini plus haut ³⁰¹. Umberto Eco avance l'idée d'une cohérence plurielle de l'œuvre par la clausule. Dans ce qui suit, la cohérence recherchée est surtout énonciative. Malgré cela, il est clair que des analyses proprement thématiques enrichissent ce potentiel d'interprétations plausibles de nombreux textes à la conclusion inattendue et donc également ouverte. Il suffit de penser à *Distances* et surtout à *Voie-Lactée* pour comprendre la richesse de la littérature du corpus³⁰².

³⁰⁰ Voir ci-dessous V.3.4.1.

³⁰¹ L'heuristique de *Voie-Lactée* est à ce sujet tout à fait originale à la première lecture.

³⁰² La conclusion de *Comme si*, qui semble désincarnée dans la cohérence de l'ensemble du texte, est quand même annoncée à plusieurs reprises dans la longue présentation du cadre statique qui couvre la majorité du roman : les Alpes et la neige apparaissent en effet en contrepoint au cours des conversations qui dominent les pages 19 à 207 et leur présence annonce la dynamique de la conclusion, limitée à quelques chapitres, et d'où sourd une impatience à peine réfrénée de l'action (pages 209-266). Ces chapitres constituent une longue clausule à eux seuls. La composition déséquilibrée de ce long roman rappelle celle de certaines œuvres anglaises de D. H. Lawrence et Aldous Huxley.

4.3.2 Analyse du corpus

4.3.2.1 Cas de la « chute »

La technique de la “chute”, c’est-à-dire d’une conclusion inattendue qui s’oppose à une argumentation discrète du texte, est présente dans deux occurrences. Il s’agit d’un procédé qui contredit jusqu’à un certain point la présence de l’inachevé dans les nouvelles *Je viendrai comme un voleur* (158) et *Belle-de-Nuque* (159) :

(158) Il fut fusillé en avril comme complice du meurtre d’un officier allemand. (1987:193) ;

(159) Je n’ai plus rêvé d’elle. (1981:444).

Si nous reprenons la définition de la clausule donnée ci-dessus par Guy Laroux, nous trouverons dans les deux cas une rupture de syntaxe avec un changement dans l’énonciation, une transformation du pattern stylistique et une accélération du tempo narratif. Dans le premier cas, la conclusion est amorcée à la page précédente et ce qui n’était au fond qu’un acte de charité (le héros aide une jeune femme russe pourchassée par la Gestapo) s’achève en une tragédie inattendue. Dans le second, la clausule citée forme un paragraphe détaché d’un rêve de séduction.

En réalité, rien n’empêche de sous-entendre un clin d’oeil au lecteur dans ces deux exemples. Nous pouvons fort bien admettre dans notre analyse cette remarque de Jean-Marc Defays basée sur la chute des histoires drôles :

Au fur et à mesure de leur déroulement s’établissent des réseaux de signification (des « isotopies ») qui, au lieu d’entrer en composition pour former un ensemble cohérent, **entrent en conflit à la fin du texte**, à la chute, au moment où le récit (ou l’argumentation) « déraile », c’est-à-dire où il passe, à la faveur d’un élément commun, de la signification plus ou moins évidente à une autre plus ou moins inattendue. Cette disjonction est en fait provoquée par la figure de rhétorique ci-dessus analysée qui met en présence le ludant avec le ludé (1996:39-40)³⁰³.

La complicité induite dans le texte par les « réseaux de signification », les sémiotiques qui ont construit dans l’esprit du lecteur une sympathie envers un personnage ou un narrateur *alter ego* de l’auteur est détruite dans les occurrences analysées ci-dessus (ex. 158 et 159). Le « conflit à la fin du texte », basé en fait sur la réalisation par le lecteur de la fausseté d’une partie du message qui lui servait jusqu’alors de guide, transforme alors l’orientation de la lecture. Cette dimension neuve dans l’énonciation d’un humour grinçant dirige le lecteur vers une “désacralisation” des personnages et lui montre le jeu du mensonge chez un narrateur dont l’on découvre alors une ironie permanente et rétrospective qui couvait dans le reste du texte. Les exemples qui suivront seront plus explicites de cette ouverture à la dérision.

³⁰³ Les gras et les guillemets appartiennent au texte original.

4.3.2.2 Ambiguïté de la clausule thiryenne

Pour les introduire, nous commencerons par citer un long paragraphe de conclusion, celle du récit *La Nuée* (1970) qui illustrera symboliquement deux inachevés, celui du texte narratif et celui du contenu énonciatif. Il s'agit d'abord d'une fin annoncée, qui reste non réalisée, dans l'attente ; il s'agit ensuite de la formulation d'un processus de paralysie consciente du texte par un narrateur, qui utilise un paradoxe antique traditionnel, issu de la mythologie et sans doute également de souvenirs scolaires, une course entre Achille et une tortue au cours de laquelle Achille reste *immobile à grands pas* :

(160) Penser la fin de l'avion fait venir la fin du vol. **Depuis** très loin de l'arrivée le régime des réacteurs baisse. On découvre leur bruit parce qu'il **ne s'entend presque plus**. Relevé le rideau du hublot, **bientôt** ce sont les premières chevelures de la brume qu'on traverse en silencieuse descente, avec la surprise de **ne pas sentir** sur la face ces molles blanches qui frôlent la vitre. Très bas, bien visible, la côte frangée par l'océan. Elle est d'un vert brun de tortue, avec des lignes en creux, **ruisseaux, fossés, valleuses** ? qui font assez bien le dessin d'une écaille. **Oui**, une tortue ; au-dessus d'elle, **semblant la poursuivre de nos neuf cents kilomètres à l'heure, nous sommes un peu l'Achille immobile à grands pas**. Elle est aussi déserte que le ciel dont on descend ; infiniment plus triste. **Couleur du but**.

Le texte (160) n'est pas vraiment de la fiction. Un certain nombre limité d'éléments étudiés dans la partie précédente introduisent l'inachèvement : des incises dont une interrogative (*ruisseaux, fossés, valleuses* ?³⁰⁴), une modalisation du doute (*sembler*), un connecteur (*bientôt*), une argumentation orale (*oui*), l'inchoatif (*Depuis*) ou la formulation de l'impossibilité du contact (*ne presque plus s'entendre, ne pas sentir*) s'intègrent à notre recherche. Malgré tout, ce texte narratif oppose la dynamique de l'écriture à la paralysie réelle de l'écrivain à travers les sensations d'un voyageur assis dans un avion qui va atterrir. Le moment de l'écriture ne peut être que postérieur, et ce qui importe ici est le fait que le narrateur refuse en quelque sorte la conclusion du voyage. Ce refus du narrateur de l'idée de la fin du vol symbolise également le refus de l'écrivain de l'idée de la fin de cet autre voyage qu'est le texte composé. Il existe ainsi une certaine impuissance dans l'expression même d'une conclusion aux deux niveaux, qu'il s'agisse du sens propre (la proximité de l'atterrissage d'un avion) et du sens figuré (la proximité de la fin du texte annoncée en style télégraphique : *Couleur du but*). Cette clausule paradoxale est à notre avis exemplaire en ce sens qu'elle pourrait fort bien symboliser une attitude symptomatique de l'écrivain face à la conclusion de ses textes de fiction, et qu'elle illustre parfaitement la notion d'inaboutissement dans le contexte thiryen.

Au niveau de la fiction proprement dite, nous retrouverons l'idée d'un jeu énonciatif faussé ou modalisé dans les quatorze exemples (161 à 174) qui

³⁰⁴ Ce terme rare (*valleuse*) est étrangement lié à la thématique de la falaise qui sera étudiée plus loin (voir 5.3.4.1). Selon le Petit Larousse 2000, il s'agit d'une « petite vallée sèche suspendue au-dessus de la mer, en raison du recul rapide de la falaise qu'elle entaille ».

suivent. Autant Marcel Thiry jouait avec le lecteur dans les incipits, autant il le fera dans les clausules. Nous allons avancer dans l'analyse en suivant deux directions. Dans la première (4.3.2.3), nous retrouverons la problématique bien connue de la dynamique de la conclusion d'un texte de fiction qui consiste à ouvrir ou à fermer celui-ci. Dans la seconde (4.3.2.4), nous allons répéter l'idée empruntée à Pascal Durand et déjà évoquée de duplicité³⁰⁵ en lui adjoignant le commentaire d'un refus d'une conclusion explicite.

4.3.2.3 Les fausses conclusions

Une analyse des clausules du corpus en ordre chronologique³⁰⁶ permet de définir deux groupes. Dans le premier, ouverture et fermeture du texte seront mêlées. Il suffit de lire la conclusion du premier texte de fiction publié et accepté par l'auteur (*Passage à Kiew*, 1927) pour s'en convaincre :

(161) Et déjà, bien que nous eussions devant nous soixante jours de chemin de fer, nous avons quitté la Russie. (1990:143).

L'information la plus importante, et la dernière du roman, est la disparition du cadre géographique qui était essentiel à la cohérence de l'intrigue. Quitter la Russie signifie pour le lecteur quitter le roman pour se diriger vers un ailleurs situé hors de cette fiction. Il s'agirait là d'un cas typique de roman "fermé" (*ce qui est arrivé est arrivé et ce qui n'est pas arrivé n'a pas d'importance*)³⁰⁷ s'il n'y avait une ouverture spatio-temporelle précise qui relie les deux univers d'une part grâce au train qui garde l'empreinte de son point de départ, d'autre part grâce à la précision sur le nombre de jours qui introduit une attente. L'effet sur le lecteur contredit l'idée de fin de la fiction, dans la mesure où les soixante jours qui suivront la narration en font logiquement partie du fait de leur appartenance au même passé historique induit par le plus-que-parfait *avons quitté* : contrairement à ce qui a été énoncé plus haut, quitter la Russie ou le roman n'est plus se diriger vers un ailleurs situé hors de la fiction.

Cette "fausse" conclusion est plus évidente dans les cas où l'inchoatif et un processus d'amplification en cours dominant, comme dans la clausule d'un texte de 1936, *Une insomnie* :

(162) Mais déjà la croisée **commençait à bleuir**, et **bientôt l'aurore** d'une journée d'échéance **grandirait** à toute vitesse. (1981:89).

³⁰⁵ Il s'agit de l'extrait de la lecture qui suit la réédition des *Nouvelles du Grand Possible* chez Labor : il y est question d'une écriture « foncièrement duelle » (1987:298), d'un « double mouvement de distance et d'adhésion » (Id. 299) et le constat paradoxal qui consiste à s'apercevoir que la réalité est « double et duplice » (Id. 306). En dehors même de leur cotexte, ces citations rejoignent directement notre idée d'un inachèvement marqué de l'unicité dans l'œuvre thiryenne.

³⁰⁶ Voir l'appendice 3 pour l'ensemble des clausules du corpus en ordre alphabétique.

³⁰⁷ Voir plus haut la définition de la fabula fermée (4.3.1.3).

Les amorces de transformations (*commencer, bientôt, l'aurore*) et les verbes adjectivaux (*bleuir, grandir*) situent clairement cette phrase de conclusion dans une création textuelle de l'inachèvement et annoncent une suite du texte qui se trouve non pas occultée mais symbolisée par le blanc final. Un texte de la même année (*Simple alerte*) se termine de manière plus nette. Il y a double exclusion d'une histoire qui appartient déjà au passé : d'une part, la formulation d'un souhait d'oubli concernant un personnage, d'autre part des questions concernant le futur d'un tout autre domaine, celui de la vie quotidienne des "marchands" que Marcel Thiry, et pour cause, connaissait bien :

(163) - Ne nous tracassons plus pour ce fumiste, dit-il. As-tu vu la hausse du fret ? N'est-il pas temps de passer contrat pour le prochain trimestre ? (1981:80).

L'appel explicite d'un personnage à un autre pourrait, dans le cadre de cette clausule, fort bien être interprété comme une suite d'interjections et d'interrogations du narrateur au lecteur : « Oublions ce personnage de fiction ! N'est-il pas temps de quitter l'irréalité pour quelque chose d'un peu moins enfantin ? ». Une telle retranscription transparaît clairement dans l'orientation actuelle de notre propos : la conclusion sera ainsi fréquemment une distanciation voulue par rapport à la valeur même de la fiction. Le message qui restera clôturera un texte où l'irréalisable a été réalisé et mettra en cause la validité de l'acte de lecture. Il y aurait un jeu dont l'objectif serait le dévoilement de la naïveté du lecteur comme de l'écrivain qui croient aux histoires racontées.

L'interprétation possède des niveaux variés. Dans le cas de *Simple alerte*, comme dans le cas qui lui succède dans cette analyse, c'est-à-dire *Le Concerto pour Anne Queur*, c'est la présence d'une formule qui fait basculer le texte. Dans *Simple Alerte*, la venue à l'esprit du héros d'un vers incantatoire d'André Gaillard fait *effectivement* tomber la neige dans un bureau et concrétise une vision poétique³⁰⁸. Dans *Le Concerto pour Anne Queur*, le vers sera remplacé par des slogans également rattachés à l'énigme d'un ciel actif et inattendu, mais cette fois-ci dans un monde grotesque où la chair a disparu au sens propre du mot :

(164) En lettres de vapeur pâle, non plus **fulgurantes** comme l'**impérieuse** ordonnance de la nuit précédente, mais d'une douceur tendre et **persuasive** et si **sereines** qu'on les **sentait** provenues du fond de la mort la plus définitive, le testament des froids se lisait au ciel **comme une dernière aurore** :
Que la chair continue ³⁰⁹ (1987:274).

³⁰⁸ Cf Françoise Delmez, « Marchandages et contrebande », p.24-25, in *Textyles 7*. Le vers en question est le suivant : Et la neige immortelle envahit les saisons. Dans *Marcopolette*, Lise Thiry rappelle les circonstances qui ont permis à son père d'imaginer ce conte à partir d'un simple vers, les discussions avec un passionné de poésie et de fantastique, Georges Adam, alors étudiant à l'École des Mines de Liège (1999:50).

³⁰⁹ Le slogan de clôture de la sixième et dernière partie de la nouvelle était en italiques dans l'original. Il rappelle la « clausule » du chapitre IV : Que la chair comprenne. (1987:253).

L'opposition thématique entre une présence concrète mais éphémère d'un signifiant menacé de disparition et une certaine pérennité qui s'y rattache quand même est ici patente : la vapeur, la pâleur, la tendresse persuasive et sereine s'opposent à la violence (*fulgurant, impérieux*) pour définir le support du slogan final. Les marques de fin semblent nettes, explicites (*une dernière aurore*) ou implicites (*persuasif* et *serein* portent le sème "solidité morale qui résiste à l'adversité"). Malgré cela, certains signes défont la conclusion : la présence de *comme* dénie la certitude d'une aurore qui serait *dernière* ; la subjectivité sensorielle (*sentait*) émet un doute sur la véracité de l'opinion émise ; enfin, et c'est là bien sûr l'argument le plus fort, le slogan qui clôt la plus longue des nouvelles du *Grand Possible* est un appel à la poursuite d'un acte. À l'intérieur du cadre diégétique, il s'agira d'une conclusion ambiguë : l'échec de l'expérience entreprise par les squelettes aboutit non seulement au triomphe d'une vie "normale" mais également à un précepte laissé par des maîtres symbolisant justement la fin de l'existence de la chair. Au niveau énonciatif, il s'agit à première vue d'un enseignement, une moralité qui présente un point de vue épicurien et s'oppose au scepticisme grinçant de l'ensemble du texte. Pour notre argumentation, une telle clause est clairement ouverte : le point d'orgue final (*continue*) mettant en évidence le paradoxe fréquent existant entre la continuation de la diégèse et l'interruption du texte. En d'autres termes, il y a encore là la marque explicite d'un triomphe de l'inaboutissement.

L'emphase sur l'inachèvement du jeu diégétique tout comme la clause "ouverte" font sans aucun doute partie de la technique traditionnelle de la clôture du récit. Ce sera le cas de personnages dont le mouvement est arrêté par l'absence de texte et l'apparition du blanc final :

(165) Puis il reganta sa main bien nue, et libre de terreur il **reprit** dans la brume sa marche en montée. (Comme si, 1993:266) ;

(166) Et maintenant il n'y a plus qu'une chose qui compte, c'est de **prolonger** quelques instants une observation où plus rien ne peut s'observer à travers cette buée, c'est d'**éviter de parler tout de suite**, c'est de **faire effort** et d'**écarquiller les paupières** pour que ce **brouillard** se dissipe, que cette humidité se résorbe, que ces deux larmes ne coulent pas. (Voie-Lactée, 1993:359).³¹⁰

Les deux exemples contiennent lexicalement l'idée d'inachèvement dans leur noyau verbal : *repandre* (165) tout comme *prolonger* ou *faire effort et écarquiller les paupières* (166) jouent sur la continuation du mouvement. Sur un autre plan, et cela rejoindra les idées émises plus haut sur le jeu thyrén de la concrétisation de la mise à l'écart de la valeur de la fiction, les efforts du personnage principal de *Voie-Lactée* tendent à écarter un *brouillard* qui ne sera jamais totalement dissipé du fait de la clôture du texte. La paralysie momentanée du discours (le personnage doit *éviter de parler tout de suite*) anticipe d'autre part un propos d'après texte écrit.

³¹⁰ Noter également le parallélisme introduit par « la brume » et « le brouillard » sur les plans thématique et énonciatif (disparition progressive de la conscience sensorielle du héros comme du narrateur).

Ces remarques qui intéressent une partie limitée du discours sont bien sûr à prendre avec précautions, dans la mesure où elles s'attachent à des clauses qui intègrent un ensemble de signaux de tout genre en leur entachant une marque d'arrivée. En d'autres termes, l'analyse d'une clause sera sujette à une certaine simplification : les conclusions apportées seront diluées au cours d'un acte de lecture rapide. Il n'en reste pas moins vrai que l'idée de marquer explicitement la vanité de l'acte d'écriture semble bien ancrée chez Marcel Thiry. Sa création reste poésie, et le discours de fiction reste la communication explicite d'une irréalité. La communication avec le lecteur se fait d'une part à travers la mise à l'écart des personnages qui ont servi de moteur à l'intrigue et d'autre part par le biais de remarques mettant en cause la validité du responsable de la fiction qu'est l'auteur lui-même.

Ces points qui ont déjà été développés au cours de l'analyse des incipits seront à nouveau présents dans les formules de conclusion du texte thiryen. Le narrateur reste un observateur ironique et conscient de la fausseté de l'acte d'écriture. C'est pour démontrer ce fait que nous allons à nouveau nous pencher sur la duplicité de la conclusion des textes thiryens. Les huit occurrences qui suivent permettent en effet une telle lecture de par des termes explicites qui établissent un métalangage particulier dont l'enjeu principal semble bien être l'écrivain et non pas le narrateur.

4.3.2.4 Duplicité et impuissance du narrateur

Le narrateur paraît bien être le porte-parole de l'écrivain dans le discours des marchands du recueil, quand certains termes sont applicables aux deux mondes représentés par l'évasion par la fiction et la réalité commerciale. Si le narrateur est par exemple le grand-père du titre (celui de Benoîte dans l'exemple 167), le mensonge annoncé dans la clause devient une possibilité qui recouvre le récit de l'aïeul, voire celui de l'auteur, par une hyperbole géopolitique :

(167) Et le dur Lebec, qui [...] serre [Benoîte] en ce moment contre son baudrier de cuir fauve, **lui dit des paroles plus menteuses que n'était menteur le moins réel des effets de commerce**, au temps de la banque et de l'argent facile, parmi les richesses qu'on tirait du goût hollandais pour les sépultures bourgeoises et de toutes les autres **fécondes aberrations** de la civilisation suprême. (Récit du grand-père) (1981: 62).

Le point de départ de la thématique du mensonge est généralisé et amplifié dans cette conclusion au monde "réel" de la concurrence commerciale ou financière. Si nous poursuivons dans cette voie de l'amplification du mensonge, une des clés qui expliquent les histoires racontées par le grand-père dans ces quelques pages serait liée à l'idéologie marxiste, selon Pierre Halen et Pierre Piret³¹¹, et l'inaboutissement inscrit dans le texte serait alors l'attente de la mort du capitalisme :

³¹¹ Dans son essai *Marcel Thiry, une poétique de l'imparfait*, Pierre Halen adapte au texte thiryen une approche politique basée sur un ouvrage de Jean Baudrillard (*Pour une*

La « civilisation capitaliste » vivait donc, semble-t-il, dans l'attente de sa mort, dans la mesure où il suffisait de démasquer son « origine absurde » pour qu'elle s'écroule comme un château de cartes dont on aurait retiré les bases. C'est sans doute pour cela que le grand-père attribue à sa défaillance personnelle la responsabilité de ce bouleversement [...].

En somme, la *défaillance* donne lieu à une *déconstruction* de l'univers de valeurs capitaliste : **tout le discours que l'on avait tissé pour maîtriser le monde et lui donner sens se voit en un instant annulé.**³¹²

Si nous utilisons la dernière phrase dans un tout autre contexte, celui de la valeur de la fiction, nous nous trouvons alors face à la réitération d'un appel fréquent de Marcel Thiry en fin de texte, celui d'une impuissance à accepter la réalité de sa création : c'est ainsi que, dans le cadre du *Récit du Grand-Père*, au-delà d'un premier niveau de langage conduisant à une condamnation du capitalisme (fortement nuancée il est vrai par le peu de fiabilité du protagoniste), il y en aura un second, celui d'une condamnation de la fiction en tant qu'entité nécessairement vaincue. Une paraphrase de la remarque soulignée ci-dessus en gras deviendrait : « Tout le discours littéraire que l'auteur a inventé pour construire et animer un monde de fiction aboutit à sa destruction ». Selon l'idée défendue ici, l'ensemble du discours thiryen admet comme critère le mensonge de l'écrivain, ce qui implique que les « fécondes aberrations » mentionnées dans l'exemple 167 appartiennent à cette thématique.

La perspective d'une énonciation duplice se lit également dans de courts textes de la même année, textes qui seront accollés ultérieurement et publiés sous le titre générique *Marchands* :

(168) Et il [...] referme [les yeux] avec un grand **soupir**, où il y a peut-être, tout de même, (car l'esprit souffle où il veut) **une aspiration confuse vers le seul Ailleurs où il ne soit jamais**, celui qu'il a quitté pour toujours. lui-même. (L'Alibiste, 1981:97) ;

(169) Mais comment **voulez-vous** que j'aie le temps de tout dire ? (Marchands, 1981:29).

Dans le premier cas (168), une lecture ayant pour véritable narrateur l'écrivain se décrivant lui-même au cours de la conclusion de l'acte d'écriture aboutit à une confession ironique concernant la conception de sa propre professionnalité. L'effort physique de l'auteur (les paupières lourdes, ses soupirs) s'allierait à une insatisfaction mentale (une « aspiration confuse vers le seul Ailleurs où il ne soit jamais »)³¹³ pour aboutir à un constat d'irréalisé et en fin de compte d'inabouti.

critique de l'économie politique du signe, Gallimard, 1976). Dans le numéro de *Textyles* consacré à Marcel Thiry, Pierre Piret propose à partir de la même source une lecture du *Récit du Grand-Père* également politique sous le titre « Marcel Thiry, explorateur du Grand Parfait » (1990:99-115).

³¹² Piret (1990: 102). Les caractères en gras sont de nous. Cette approche diffère de la nôtre dans la mesure où le *Récit du Grand-Père* est lié à un contexte historique particulier, celui des années trente, et que la synthèse que nous proposons efface justement les contextes d'écriture au profit d'une proposition de lecture basée sur le corpus lui-même et non sur une source extérieure.

³¹³ L'élan ainsi exposé vers l'évasion constituera dans cette recherche la troisième thématique essentielle de l'inachèvement (voir V.4).

Dans le second cas (169), la formulation d'une telle question en conclusion peut paraître simpliste. Ce nouveau constat explicite d'échec et d'impuissance de l'acte d'écriture étaye sans doute notre thèse d'un inaboutissement construit (et vécu) par Marcel Thiry. En réalité, il faut tenir compte du cotexte : il s'agit en effet d'un artifice qui fait pendant à l'incipit de la même nouvelle, *Comment pourrais-je avoir le temps de tout dire ?*

Une analyse contrastive entre les deux questions nous montrera pourtant à nouveau le discours second que Marcel Thiry adresse au lecteur. La différence essentielle réside en effet au niveau de la marque énonciative du destinataire : dans l'incipit, il s'agira d'une question que le narrateur s'adresse à lui-même, alors que dans la clausule le narrateur s'adressera cette fois directement au lecteur singulier ou pluriel (*Comment voulez-vous*) en substituant le vouloir idiomatique incluant une réponse négative à une tentative définie par une potentialité conditionnelle. Même si l'ambiguïté du *vous* empêche une interprétation unique (ce peut être un « vous » rhétorique qui englobe un groupe fictif et non une adresse au lecteur), nous nous trouvons clairement à nouveau dans un cas d'énonciation duplice.

Nous avons déjà noté combien Marcel Thiry renonçait ouvertement à se porter garant des faits qu'il relatait dans sa fiction. Il pourra ainsi refuser la conclusion en paralysant le texte, en le modalisant, ou bien en doublant son discours et en s'adressant au lecteur derrière des formules qui dévoilent la supercherie qu'est l'acte de fiction. Ce sera le cas dans la conclusion de *Juste ou la quête d'Hélène* :

(170) mais **j'oublie ici** qu[e Juste] a retrouvé [Hélène] au ciel, qu'il y monta porté par le double galop des chevaux blancs des Dioscures, et qu'il y règne heureux avec sa mère Hélène, dans l'île Blanche devenue étoile. Car même les fautes contre la folie seront pardonnées. (1981:188).

Ayant déjà mis en garde le lecteur dans l'incipit contre la réalité du récit (voir ex. 162), le narrateur semble maintenant se moquer d'une histoire dont la finalité lui échappe. Les procédés sont basés sur la distanciation : qu'il s'agisse d'une distraction "rhétorique" (*oublier*), d'une raillerie aux dépens des fins optimistes de contes de fées (métamorphoses typiques au genre merveilleux) ou d'une ironie à nouveau duplice (intertextualité religieuse dans la dernière phrase), le narrateur ou l'écrivain renient en quelque sorte ce qui restera une fable.

Dans le cadre de l'idée d'une communication particulière au(x) lecteur(s), la clausule proprement dite possède à nouveau une interprétation implicite : Dans la mesure où l'écrivain-narrateur aurait oublié la destinée de ses personnages, était-ce folie que d'écrire cette longue nouvelle ? La demande sous-entendue d'indulgence au lecteur rejoint ici des rites de la tradition du conte oral, mais elle se double d'une auto-ironie qui la désamorce, l'écrivain conteur paraphrasant l'enseignement de l'Évangile dans sa conclusion.

La même apparence de laisser-aller transpire dans la conclusion d'une autre longue nouvelle, *Simul*. Ce texte comprend un jeu complexe dans l'énonciation temporelle saisie par la fiction, puisque le cadre limité aux jours

précédant la mobilisation de 1914 est entrecoupé par des prolepses (la tentative de reconstitution historique de la mort d'un journaliste en 1835) et des analepses (le narrateur annonçant par fragments les destinées funestes de ses personnages au cours des deux guerres mondiales). Tout cela aboutit dans la clausule à un autre jeu qui, lui, détruit totalement la diégèse et le fond de réalité historique pour en révéler l'artifice :

(171) **Il aurait peut-être été celui qui viendra bien quelque jour...** Mais il choisit de partir à la place de Walter et il en mourut, le laissant vivre pour l'ambition, la haine, la gloire, la trahison et la mort par fusillade, laissant Zulma pleurer sur ses vaisselles et Nausicaa condamnée au chant XIII (1981:252).

S'il y a clairement l'idée d'un dérisoire, celui-ci se trouve à nouveau à plusieurs niveaux : la morale chrétienne avec le sacrifice d'un personnage représentant le "bien" naïf au bénéfice d'un autre qui représentera le "mal" (le rexisme³¹⁴) ; la morale encore avec l'abandon des femmes Zulma et Nausicaa (par les protagonistes, le narrateur et surtout l'auteur) dans des images fixes démontrant leur incapacité d'agir ; enfin la valeur de la littérature et de la poésie face aux réalités dans les derniers mots.

Si le texte joue sur l'idée d'un autre vécu, il n'est en fin de compte nullement en faveur de l'évasion par la réalisation du rêve. Comme précédemment, Marcel Thiry inclut dans la conclusion la duplicité du narrateur : *Il aurait peut-être été celui qui viendra bien quelque jour...* renie tout messianisme dans le cadre d'une fiction qui tend au contraire à l'idéalisme et au rêve à travers l'idée du "simulisme" que nous développerons dans la thématique³¹⁵. Et pourtant, c'est bien Marcel Thiry qui a choisi ces personnages et les a entraînés dans des rêves dépassant l'unicité de l'existence. Là encore, cette remarque au lecteur semble indiquer par la modalisation (conditionnel, *peut-être*, futur, *bien*, points de suspension) qu'une tout autre conclusion était possible. Décevoir le lecteur dans ses attentes fait à nouveau partie du jeu énonciatif.

Le dernier paragraphe de *De deux choses l'une* est sans doute l'illustration la plus franche d'une déclaration d'impuissance dans l'achèvement d'une intrigue. C'est aussi à n'en pas douter une seconde marque ludique qui introduit l'absurdité de la fiction dans la communication avec le lecteur :

(172) **On** va savoir ou ne plus jamais rien savoir (1987:106).

L'inclusion du pronom *On* n'y est certainement pas fortuite. Ce terme ambigu comprend nécessairement le narrateur et peut inclure l'écrivain et le lecteur, d'où un double entendement : *Je* pourrais fort bien ne plus jamais rien savoir (héros-narrateur et écrivain-narrateur) ou bien *Nous* ne saurons plus rien, pour

³¹⁴ Il s'agit d'un mouvement belge d'extrême-droite qui s'est développé vers 1935 et dont un des personnages du roman, Walter, fera partie dans le futur du récit *Simul*. Voir note 124.

³¹⁵ Le simulisme sera à nouveau évoqué en détail dans l'analyse de la duplicité des personnages (voir plus loin 5.2.1.3).

la raison que j'arrête ici le texte (narrateur-écrivain à lecteur). Marcel Thiry semble également inclure sans cesse l'effort physique d'écriture dans ses conclusions. Il peut s'agir d'un *alter ego*, cette fois-ci un médecin qui se désintéresse de ce qu'il écrit :

(173) Le docteur écrit ; Et en écrivant il a la vision, parmi les fauteuils en housse blanche, de Suzanne d'Auby dans l'encadrement de la porte et qui lui fait signe d'entrer. (Mort dans son lit, 1987:127).

La philosophie épicurienne qui s'insère fréquemment dans les pensées de Marcel Thiry fait de lui un amoureux du moment présent. En dehors de tout artifice, la clausule (173) arrête l'écriture par un événement contextuel qui semble appartenir à deux mondes, celui de la diégèse et celui de l'acte réel. Il est vrai qu'une telle interprétation demande des précautions : ne s'agit-il pas d'un événement irréel, une *vision* ? Malgré tout, cette échappée vers une stratégie qui intéresserait la littérature fantastique sera dans le contexte de cette thèse une possible ouverture ludique destinée au lecteur. Confession en demi-teinte ou signal de fin de lecture (l'entrée dans une autre pièce), cette clausule conforte l'idée d'un message de l'écrivain qui domine celui du narrateur.

La fin du discours textuel symbolise et entraîne la fin d'une communication entre narrateur et lecteur, mais aussi entre écrivain et narrateur, entre écrivain et lecteur modèle ou individuel. Cela entraîne également la disparition du temps diégétique. Marcel Thiry emploiera le temps de l'irréalisé pour combler cette mort particulière par un futur du passé dans la formule lapidaire de conclusion d'un de ses derniers textes :

(174) **On** se mit à table avec l'interprète : notre hôtesse accepta de goûter du lièvre et y fit honneur, le bébé calmé sur ses genoux. Il **restait** une bonne **moitié** de la bouteille qu'on avait **ouverte** pour la marinade. Chacun en eut un verre. On parla beaucoup du lièvre, puis on en **revint** à Pétrograd, puis à l'Italie. **La nuit était noire depuis longtemps** sur la plaine. La lune **ne** se lèverait **que plus tard**.

Quand **neigerait-il** ? (Chelpaki, 1981:467).

La coupure portant l'emphase sur la clausule laisse le tableau précédent sur une attente, une ouverture. De nombreux éléments textuels de l'inachevé (imparfait, rester, moitié, ouverte, revenir à, l'attente du *plus tard*) s'opposent dans ce tableau à l'usage du passé simple, ce qui provoque un déséquilibre au niveau de l'évaluation de l'aspect. Le passage au non-terminatif (*La nuit était noire depuis longtemps*) et à un conditionnel modalisé (*ne.. que*) permet de s'appuyer sur l'encore irréalisé et une formule finale riche en intertextualité. Au niveau de l'énonciation proprement dite, la focalisation se base sur le pronom collectif *on* et les rares sous-entendus ou inférences ne laissent que peu de place à une interprétation de l'anormal. La seule ouverture à la lecture réside en fait dans le déplacement énonciatif créé par la présence du blanc entre les paragraphes et l'éventuelle polysémie de *neiger*.

Si nous laissons de côté l'aspect météorologique, les interprétations les plus vraisemblables feraient intervenir des considérations sur l'existence, la

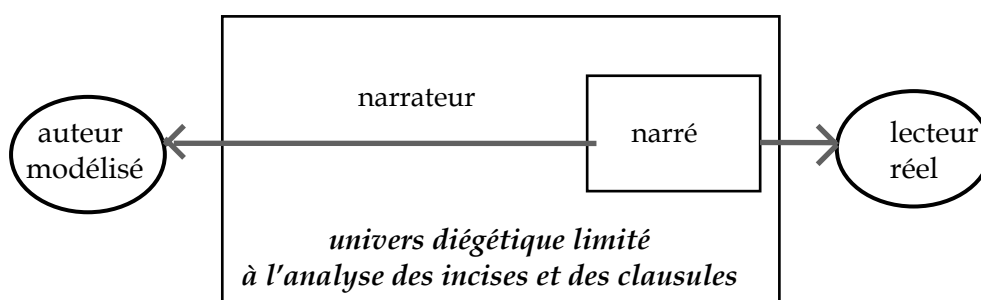
symbolique du blanc, de la neige ou de l'hiver, ou bien sur un ensemble littéraire allant de Villon à Edgar-Allan Poe sans oublier Marcel Thiry lui-même (*Simple Alerte* et André Gaillard)³¹⁶. Dans le cadre de notre thèse, nous en ajouterons deux autres : d'abord, la formulation d'une question saugrenue, qui montre combien l'écrivain se détache de son texte et malmène la cohérence diégétique par une demande dénuée de tout lien avec l'intrigue du moment ; ensuite un regard de l'auteur âgé sur le tragique de l'existence, une interprétation qui rejoindrait les conclusions tirées par Charles Bertin et Dominique Hallin-Bertin.

4.3.3 Conclusion concernant les clausules

Au-delà des difficultés provoquées par le choix de l'unité séquentielle (depuis la dernière phrase du texte jusqu'à des chapitres entiers), l'ensemble choisi ci-dessus des clausules s'adapte parfaitement à l'idée d'une finalité consciente ou inconsciente chez l'auteur d'un recul devant l'aboutissement de son discours. C'est ainsi qu'un point de départ émettant le doute sur la fiction et implicité par les incipits est en quelque sorte amplifié par la sortie du texte. Même dans le cas de *fabulae* fermées, entre autres le cas des « chutes », une ambiguïté possible sur la source d'énonciation détourne la fin du message vers l'interprétation du non-accomplissement.

Un tel jeu impose dans la théorie de la communication narrative une figure particulière de schéma, dans laquelle le narrateur semble s'effacer devant l'auteur. L'image du narrateur-écrivain source du discours se confond alors avec celle d'un Marcel Thiry dominateur qui se saisit du rôle de narrateur comme d'un artifice dans le but de démystifier le contenu fictionnel du texte :

Schéma 13 : Communication implicite par les incises et les clausules



Les liens ainsi mis en évidence par l'analyse des incises et des clausules conduisent à quatre conclusions :

- (1) l'existence de marques ancrant l'irréalité de l'acte de production ;
- (2) la mise en cause du cadre diégétique ;
- (3) une attitude ludique à l'égard du texte, et
- (4) une recherche de complicité dans le lecteur.

³¹⁶ Voir note 308.

Afin de compléter ce schéma, le point suivant consistera à démontrer l'existence (parfois explicite) de marques de cette mise en cause du cadre diégétique dans le texte même du corpus. Il s'agit désormais de démontrer à partir de quelques exemples la mise en cause implicite de l'univers fictif, mise en cause que le lecteur perçoit et enregistre comme faisant partie d'une sémiotique de l'humour thiryen. Une telle architecture d'inaboutissement inscrite dans l'énonciation du propos de l'auteur modélisé est un des facteurs essentiels de l'homogénéité thiryenne si souvent avancée par les chercheurs.

4.4 Marques de mise en cause du propos dans le texte même

La distance qui existe entre l'univers réel de Marcel Thiry tel qu'on le devine derrière les témoignages écrits et oraux et l'univers fictif qu'il a composé varie selon les œuvres. Certains textes semblent n'avoir qu'un rapport lointain avec les événements connus de la biographie de leur auteur. C'est ainsi que des nouvelles du *Grand Possible* comme *Besdur*, *De Deux choses l'une*, *Mort dans son lit*, proches dans leur esprit de genres paralittéraires, appartiennent à un registre éloigné de la biographie de l'écrivain ; d'autres comme *Le Concerto pour Anne Queur* ou *Distances*, qui ont pour base la relation père-enfant que nous retrouverons dans *Nondum Jam Non* possèdent clairement une motivation autre. *Juste* est exceptionnel car il s'agit d'une interprétation poétique (réussie) d'une légende germanique ; et, comme nous le verrons ci-dessous, la motivation personnelle de Marcel Thiry est inscrite à l'avant-dernier chapitre du texte même. *Simul*, la première longue partie de *Voie-Lactée* ainsi que les romans de jeunesse *Passage à Kiew* et *Le Goût du malheur* sont issus de l'expérience militaire de 1916-17. Quant à *Comme si*, il est aisé de retrouver l'auteur derrière le personnage d'Octave Servance³¹⁷.

Toutes ces références sont le plus souvent transparentes. Le sujet qui suit est autre puisque son ambition consiste à démontrer une topologie particulière, basée sur l'ironie déployée par Marcel Thiry envers sa propre écriture de fiction, et donc envers des rôles inscrits dans celle-ci. Il y aura trois cas de figure selon que le rôle dénigré sera celui de l'écrivain, du personnage de fiction ou de l'homme public.

³¹⁷ Parmi les documents personnels compris dans le dossier *Comme si* au fonds Marcel Thiry de Liège se trouve une liste manuscrite intitulée *Dramatis personae* et incluant le nom et l'âge des personnages : Octave, avocat, veuf de Juliette Dermas, 51 ; Maurice, 48 ; Nathalie, 57 ; Jeanne, 48 ; Brigitte, divorcée de Wasselon, 32 ; Gogeorges, 55 ; Axellone, 54 ; Françoise, 23 ; Juliette, mère de Juliette, sœur jumelle de Jeanne, morte en 38. Suivent les dates (action entre le dimanche 12 et le samedi 18 mars 1945) et le contenu (histoire de la famille Servance et actes d'Octave depuis 1914). Un tel document est essentiel pour toute analyse de la dimension autobiographique du roman.

4.4.1 L'ironie de l'auteur envers l'écrivain

Dans le cadre diégétique, il est fréquent en fiction qu'un narrateur présente par écrit à un lecteur (précisé ou non) un ensemble d'événements dont il a été témoin ou qu'il relate "par ouï-dire". Dans *Échec au Temps*, Gustave Dieujeu ne cesse de dévaloriser son rôle forcé d'écrivain dans les deux premiers chapitres du roman. Ce dédoublement narrateur-écrivain peut fort bien s'interpréter comme une mise en cause de la fiction et la marque d'exhibition d'un auteur modélisé derrière l'intervention du narrateur. Il y aurait alors la marque d'une étrange dichotomie entre auteur et écrivain, qui met par exemple l'accent sur des techniques usées dans l'univers de fiction :

(175) Depuis *Carmen*, le récit du prisonnier fait figure de genre littéraire ; **c'est un procédé de narration bien commode pour s'assurer l'intérêt du lecteur, curieux de savoir ce qu'on achète au juste au prix de la liberté.** (1986:19).

Ce qui importe ici, c'est que le narrateur n'apostrophe pas directement un lecteur modèle singulier, comme ce serait la coutume dans une certaine littérature du passé (« Toi, lecteur... »), mais qu'il semble poser la question de la validité de sa démarche à une catégorie de personnes dont le rôle est de juger la lecture, catégorie qui attend une marque formelle de respect à travers des techniques narratives. Marcel Thiry semble en effet utiliser la technique baptisée en analyse conversationnelle des désarmeurs³¹⁸. A ceci s'ajoute le regard auto-caricatural qui reste une constante de la production thiryenne. C'est ainsi que l'hésitation sur la pertinence lexicale au cours de la production du texte, généralement tue par l'auteur, est abordée ici par le protagoniste de *Simul* quand il a pour objectif d'écrire une thèse sur le journaliste Alexis Carrel (qui a réellement existé et est mort en 1835 à la suite d'un duel) :

(176) [Simul] parvenait mal à se transporter à travers quatre-vingts années jusqu'à la chambre aux rideaux de serge et à l'odeur **phéniquée** où le journaliste romantique achevait de mourir. **(Phéniquée ? pensa-t-il. Est-ce qu'on employait le phénol sous Louis-Philippe ? C'était à vérifier).** (1981:196).

Qui est le destinataire réel de la dernière phrase ? Il semble bien que Marcel Thiry se parle à lui-même et que les paroles sont le simple écho d'une logique interne dont l'argumentation est partie prenante à la fois de l'esprit de l'écrivain (modélisé et réel) et dans celui de son personnage. La motivation de l'écrivain est mise à rude épreuve également quand il s'agit de confirmer la croyance en l'acte d'écriture de fiction. Deux courtes phrases de *Juste* se suivent pour montrer d'une part le conformisme quasi-existentialiste qui régit la conclusion de toute fiction .

³¹⁸ Les désarmeurs permettent d'anticiper « une réaction négative possible de la part du destinataire de l'acte, et tente de la désamorcer : "Je ne voudrais pas vous importuner, mais...", "J'espère que tu ne vas pas le prendre mal, mais...", "Je sais que tu n'aimes pas prêter tes disques, mais..." » (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Conversation*, Éditions du Seuil, 1996:58).

(177) **Toutes les histoires finissent**, dit Wolfram : **on meurt** (1981:151) ;

et d'autre part la panne dans l'imagination créatrice :

(178) **C'est justement la suite de sa vie que je ne sais pas** (1981:151).

Cela aboutit même à un aveu de totale impuissance de l'instance de production du récit :

(179) Qu'importe que Juste n'ait pas été le fils d'Hélène (1981:187)

4.4.2 L'ironie du narrateur et de l'auteur envers les personnages

Le cas évoqué plus haut de Gustave Dieujeu (*Échec au Temps*), seul personnage du moment d'énonciation à avoir connu l'univers alternatif qui a vu la victoire de Napoléon à Waterloo, est typique d'une distanciation des instances que sont auteur et narrateur envers un protagoniste qu'au fond ils ne soutiennent pas, et pour cause. Un des points de départ de la divagation possible du héros du texte est un excès de boisson dans une séquence de plusieurs pages (en réalité tout le chapitre V) dont nous choisissons l'extrait suivant :

(180) **Tout ce qu'Axidan put dire encore après ce moment-là, je n'en ai plus qu'un souvenir de fantasmagorie** ; de vieilles vérités inébranlables s'écroulaient à sa parole comme des murailles de Jéricho au son de la trompette fatale, d'anciens prestiges s'évanouissaient, cependant que **dans la brume ardente du whisky s'élevaient des dieux nouveaux** et que tournait autour de nous, sur le rythme régulier des trois faisceaux du phare, tout le décor banal et enchanté du café désert. (1986:59)

La moquerie permanente qui s'exerce aux dépens de ce personnage est sans cesse doublée d'une auto-moquerie. Qui est le « je » ? Gustave Dieujeu, bien sûr. Mais ne serait-ce pas là encore une marque de l'écrivain qui préfère l'ellipse à l'explication fantaisiste (*Je n'en ai plus qu'un souvenir de fantasmagorie*) ? Le narrateur ivre et ses amis assis dans le café d'Ostende (ce qui explique le phare de l'extrait) ne semblent-ils pas d'autre part répéter d'anciennes conversations qui auraient eu lieu entre Marcel Thiry et des camarades étudiants ? Les séquences de cet échange oral transcrit dans la fiction rejoignent clairement des idées énoncées dans les écrits théoriques de l'écrivain, entre autres la suppression de la cause et la solution apportée par la Poésie³¹⁹ (1986: 57).

³¹⁹ La majuscule appartient au roman (page 57). L'image donnée par sa fille (dans Marcopolette) d'un Marcel Thiry expansif s'allie à celle d'un être essentiellement observateur et s'oppose à celle de l'homme public. Dans les textes du corpus, quelques extraits dessinent en filigranes la dimension sociale de l'écrivain, en particulier la description du repas du clan Servance dans *Comme si* (chapitres 5 à 8), mais il est clair que la majorité des récits sont basées sur l'introspection et des personnages repliés sur eux-mêmes. Selon nous, le fragment d'*Échec au Temps* choisi ici est vraisemblablement une réminiscence d'une période méconnue de la vie de Marcel Thiry, celle du temps où il était étudiant en droit.

L'ironie manifestée aux dépens des personnages déborde à nouveau sur un autre type d'énonciation fréquent chez Thiry, celui de l'auto-ironie.

Un tel refus de la validité du personnage trouve sans doute son paroxysme dans la constatation répétée par le protagoniste de son inexistence et de l'impossibilité logique de son cadre vital. C'est du moins ce que le mentor de Juste, le curé de Stadtkyll, prouve implicitement à ce dernier quand il met en cause la réalité d'Hélène de Sparte, la mère de Juste selon la légende :

(181) - Comment ne comprends-tu pas que tes saltimbanques viennent d'inventer cette **anecdote disparate et stupide**, et qu'elle ne peut se trouver dans les auteurs dont le plus jeune date de seize cents ans ? Je te le répète, **tout cela est légendaire, tout ce que je t'ai raconté** comme tout ce que je t'ai lu et comme tout ce que tu as vu hier chez tes forains. **Il n'y a pas plus d'Hélène que sans doute il n'y a eu de Faust** ; (Juste, 1981:138).

S'il y a inexistence d'Hélène et de Faust, il s'ensuit que Juste, leur fils légitime, n'a aucune existence non plus. La quête d'Hélène (notée jusque dans le titre de ce court roman) devient alors une négation de la quête de l'existence de ce personnage et par la suite de la pertinence même du récit de fiction. Le récit devient en effet une *anecdote disparate et stupide* et les preuves éventuelles de sa réalité ne sont plus que mensonges, une légende que ni la tradition orale (le *raconté*), ni la tradition écrite (le *lu*), ni la tradition théâtrale (le *vu*) ne soutiennent. C'est d'ailleurs bien ce que narrateur et auteur du texte avaient annoncé quelques pages auparavant :

(182) Toute **cette fable** ne serait-elle pas d'ailleurs comme authentifiée par son **dénouement qu'il était seul à connaître d'avance, n'allait-elle pas nécessairement vers une certaine nuit que lui seul** dans toute la salle **aurait pu déjà raconter** ? (Juste, 1981:131).

Là encore, deux interprétations se complètent. D'un côté, Juste regarde une pièce de théâtre qui a pour sujet la vie de ses parents ; il en connaît le dénouement, cette *certaine nuit* au cours de laquelle Praestigiar, le chien de l'Enfer, est venu tuer le magicien son père. Au niveau de la narration, toute l'histoire commence par un dénouement puisque Faust meurt dans le premier chapitre et qu'il s'agira ensuite pour Juste d'échapper lui-même au châtement qu'il aurait dû subir dans ces premières pages en tant que preuve vivante d'amours interdites par la loi chrétienne. Tout le roman est en sorte une mise à mort ralentie du protagoniste qui ne sait pas pourquoi il est encore en vie. Au niveau d'une autre énonciation possible, parallèle à l'idée d'une intrigue paradoxale, le narrateur et Juste dissimulent une autre voix, celle de Marcel Thiry, quand la *fable* et la *nuit* comme le verbe *raconter* jettent l'opprobe sur la pertinence du conte. Et cette voix connaît-elle la conclusion ou au contraire se demande-t-elle comment construire un *dénouement* achevé ? Un simple transfert de la référence du pronom personnel (*il était seul à connaître le dénouement à l'avance*) depuis le personnage vers l'auteur donne à nouveau la parole à ce dernier qui exprimerait le doute sur la finalité de son texte.

Cette voix supplémentaire aboutira à la fin du texte à une explicitation de la motivation réelle de ce conte : le récit est dédié au début de son dernier chapitre à Marie Delcourt, une helléniste belge que Marcel Thiry connaissait³²⁰, et une référence à Geneviève Bianquis, une spécialiste de la légende faustienne, complète une image du lecteur modèle (en l'occurrence une lectrice), et permet de justifier le jeu sur le doute concernant l'existence ou la non-existence du protagoniste :

(183) **C'est à vous qu'appartient de droit cette histoire, chère Marie Delcourt**, savante amie des dieux et des héros qui vous ont laissé librement explorer leur légende. [...] je pourrais bien avoir compté sur votre autorité pour faire accorder créance par mes lecteurs à l'aventure de son fils Juste [NB : le fils d'Hélène], **aventure que certains, j'en ai peur, seraient tentés de prendre pour une invention de mon arbitraire.** (Juste, 1981:187).

D'autres instruments sont utilisés par l'auteur, en particulier le calembour : dans une extrapolation onomastique répétée, le personnage Juste sera ainsi victime consciente et innocente d'un calembour de Marcel Thiry :

(184) Il savait écrire son nom, **Juste Faust** (1981:106) ;

(185) **Mais** le petit garçon savait qu'il était **Juste Faust**. (1981:114).

L'antonymie *juste-faux/fausseté* et la répétition de la sonorité finale des deux termes sont clairement voulues. Elles introduisent en sus un effort ludique de prononciation, l'ambiguïté d'un imparfait à la fois marque d'accompli (le témoignage du narrateur survivant au personnage) et de non-accompli (l'angle aspectuel). Elles s'accompagnent aussi d'un jugement de valeur sur le personnage et par suite sur l'histoire de ce personnage. Sur le plan pragmatique, la problématique de la vérisimilitude de la fiction est ici doublée de celle de l'ambiguïté de l'interprétation de sources contradictoires. Le point de vue énonciatif se complique du fait de la présence d'une autre problématique, celle du *savoir* impliquée par le verbe dans les deux cas : malgré les témoignages contraires (rôle du *Mais*), le personnage possède une vérité, son nom. Il semble ainsi défendre son existence contre le vouloir d'un vaste ensemble d'instances d'énonciation représentés par l'addition des auteurs, des autres écrivains et des chercheurs. Ironiquement, c'est le personnage qui semble plaider pour la réalité de son existence par la voix du narrateur. Si la position de ce dernier reste ambiguë quant à ses intentions, l'auteur modélisé (l'alter ego de Marcel Thiry) est plus explicite puisque les destinataires réelles de l'histoire sont nommées dans le dernier chapitre (citation 183). Le roman devient ainsi interprétation d'une légende :

(186) **Peut-être que** le démon Auerhahn ne fut vraiment et simplement qu'un singe, et Wagner qu'un faux démoniaque. L'histoire de Juste permettra d'en juger **l'hypothèse.** (1981:112).

³²⁰ A propos de Marie Delcourt, lire Marcopolette (1999:79, 95, 120, 215, 285, 385, 398 et 435).

La problématique de *Juste* est, on le voit, complexe ; elle se poursuit maintenant avec une nouvelle ambiguïté, celle de l'apparence physique des parents du héros. Hélène en particulier est duelle, à la fois princesse et prostituée, noble et vilaine, prototype de la haute comme de la basse société. Quelle est encore la part de l'auteur dans le jeu consistant à mythifier et à démythifier tour à tour l'objet de la quête de Juste, sa mère ? Hélène sera un « fantôme paré d'une mode trompeuse par une imagination allemande » (1981: 103), un personnage composite d'écrivains réels fréquemment cités dans le texte, celui des premières versions de la fin du XVI^e siècle [vers 1590, Marlowe (*Ib*: 127, etc.) ; en 1599, Widmann (*ib.*: 101, 115, etc.)] et du romantisme allemand [Heinrich Heine (*Ib.*: 101, 127, etc.), et Goethe (*Ib*: 112, etc.)] ; elle sera même le personnage d'un personnage, Christophe Wagner, qui voit en elle « une ribaude prise par [Faust] en concubinage à la fin de sa vie et qu'il aurait travestie en Hélène de Grèce soit par charlatanerie, soit par folie sénile » (*Ib*:103-104)³²¹. Deux incipits de paragraphes successifs la présentent comme « la divine succube [qui] devint grosse et accoucha d'un monstre » puis « la fille du Cygne [qui] attendit une nouvelle naissance » (celle de Juste, *Ib*:105). Expression du double pour empêcher l'unicité, jeu sur l'apparence et la pertinence du personnage dessinent une trame particulière à l'énonciation thiryenne dans les textes du corpus³²².

4.4.3 L'ironie de l'écrivain envers l'homme public

4.4.3.1 L'intrusion de la paralittérature populaire

Contrairement à l'image donnée par le titre de Secrétaire perpétuel de l'Académie de Langue et de Littératures françaises de Belgique, et en opposition en particulier à des prises de position tranchées en faveur de la notion d'une qualité littéraire élevée, Marcel Thiry introduit également le jeu d'une intertextualité populaire dans ses textes. L'écrivain a toujours eu une haute idée de la poésie et a à maintes reprises critiqué la littérature à bon marché³²³. Ses textes démentent pourtant en partie ses dires puisque certaines nouvelles du *Grand Possible* appartiennent clairement au genre policier ou à la

³²¹ Le personnage de Wagner, important dans la pièce de Goethe, se retrouve chez un autre auteur belge, Georges Thinès : « J'étais un peu comme Wagner, le disciple de Faust, obligé de redécouvrir seul une magie que mon maître refusait ou négligeait de me transmettre » (*La face cachée*, 1994:24).

³²² Cette remarque concerne la majorité des textes : citons ici comme exemples symptomatiques *De deux choses l'une* et *Je viendrai comme un voleur* pour concrétiser le jeu caricatural destiné au lecteur par l'entremise d'un narrateur soit homodiégétique se moquant de soi-même, soit hétérodiégétique et ironisant alors sur l'intelligence pratique du personnage.

³²³ Cela n'empêchait nullement Marcel Thiry d'ironiser sur son sort de poète renommé dans certains milieux mais peu lu. Une anecdote particulièrement savoureuse à ce sujet est relatée par Lise Thiry, quand, le coffre de la voiture de son père ayant été fracturé et délesté de son contenu (dont des livres de Casanova et Michel Butor), il s'aperçoit désespéré qu'aucune de ses œuvres ne manque à l'appel : « S'ils avaient été polis, soupirait papa, ils m'en auraient au moins volé un » (1999:529).

nouvelle à énigme et que, d'autre part, il fait de temps en temps référence à la littérature populaire. Il semble que l'écrivain de fiction profite de la liberté offerte par les jeux énonciatifs dans un cadre ouvert à l'imaginaire pour introduire ainsi des jeux portant sur la numérogie (il y a par exemple 13 tueurs anglais dans *Besdur* comme il y a 13 squelettes dans le tableau final du *Concerto pour Anne Queur*), sur le genre policier (allusions à Simenon avec un exemplaire du *Locataire* dans *De deux choses l'une* et à Gaston Leroux et son personnage Rouletabille par exemple) et sur le genre burlesque (la reconstitution d'une pièce populaire sur Faust au XVI^e siècle)³²⁴. Dans le cas de *Besdur*, il y a même clairement un lien avec la littérature fantastique belge de Jean Ray quand le dialogue porte sur l'énigme des 13 tueurs fous de Leeds³²⁵.

4.4.3.2 Le malaise français

Le caractère artificiel de nombreux dialogues et de nombreuses situations est également parodié quand certains personnages féminins introduisent un vigoureux bon sens populaire et une gouaille bien éloignée de l'univers traditionnel thiryen : Valérie, dans *Comme si*, semble se moquer des précautions oratoires et de la maladresse des deux conspirateurs que sont Octave Servance et Basile Axellone dans *Comme si* (1993:213-216) et Annette dans *De Deux choses l'une* prend ses distances envers le protagoniste qu'elle semble déjà juger (à juste raison) comme un fauteur de trouble maladroit et incompetent (1987:77-78). Il est étrange de constater combien le laisser-aller de ces deux personnages de Françaises semble équivaloir à un jugement sur le peu de fiabilité d'étrangers arrivés à Paris ou dans une ville du sud de la France, et il y a certainement la marque d'un profond malaise interculturel qui touche la Belgique et sans doute Marcel Thiry lui-même quant à ses liens avec la France³²⁶.

³²⁴ Les pages suivantes peuvent servir de références : *Besdur* (1987:135), *Le Concerto pour Anne Queur* (1987:264), *De Deux choses l'une* (1987:95), *Comme si* (1993:192). D'autre part, et dans ce contexte, si certaines œuvres ont été écrites pour des raisons purement financières, il n'est nullement question dans la présente analyse de distinguer entre des littératures « sérieuse » et « alimentaire ».

³²⁵ La thématique de la société secrète et de ses rituels est centrale dans les aventures populaires de Harry Dickson, le détective rendu célèbre par Jean Ray et qui a fait l'objet d'un véritable culte à partir des années 1960.

³²⁶ Une nouvelle peu connue de Marcel Thiry, *Mains d'œuvre*, se base sur l'observation des mains de personnages appartenant à divers milieux. Plongé dans ses pensées, le protagoniste remarque celles d'un banquier flamand à l'attitude épiscopale « puisqu'il portait à l'auriculaire une belle pierre violette ». Il revoit alors en esprit les « mains mutilées des bûcherons de l'Ile-de-France » (1982:70). Il s'agit là d'un texte exceptionnel qui possède une connotation clairement politique, mais l'attitude un peu timorée du personnage principal montre également une idéalisation de la France et de ses habitants.

4.4.3.3 Le clin d'oeil auto-ironique au lecteur

Le sujet du regard critique de l'auteur sur l'écrivain a déjà été abordé en 4.4.1. Il est possible de lire les textes du corpus en s'appuyant sur l'angle du créateur de fiction se moquant de l'homme réel qu'il est. Cette lecture conduit à des jeux énonciatifs aux dépens du personnage. C'est ainsi par exemple que l'on déconstruit l'univers thiryen à l'aide de remarques impersonnelles comme dans l'exemple 187, si l'auteur lui-même se substitue au sujet *on* et est ainsi caricaturé par son *alter ego* qu'est l'écrivain :

(187) Il semble qu'*on* a dû dormir assez longtemps, *on* peut bien s'offrir de regarder l'heure. (*De deux choses l'une*, 1987:88).

Derrière ce jeu gratuit mais révélateur dans la quête de l'auteur modélisé, il existe des traces plus concrètes. Tout le roman *Comme si* abonde en auto-références ironiques à travers une assimilation entre Octave Servance et Marcel Thiry. Le lecteur peut ainsi fort bien croire par exemple à la réalité du témoignage suivant :

(188) Octave n'assistait pas à cet épisode étrange, au printemps de 1919 (1993:89).

L'emploi de la troisième personne (le personnage Octave, l'*alter ego* du vrai Marcel Thiry qui lui non plus n'a visiblement pas été témoin du fait rapporté par le roman) correspond tout à fait à la marque de l'« étrangéification »³²⁷ thiryenne et à un regard extérieur de l'écrivain sur le personnage qu'il est dans la vie. Toutes les pensées de l'orientation énonciative exposée ici correspondent à un passage du *je* au *il* dans lequel *je* est un personnage univoque et inanalysable alors que *il* correspond à un personnage vu de l'extérieur par soi-même, un aboutissement au « derrière soi », cet « envers du décor » d'une fine analyse de Lise Thiry :

Un autre vide fascinait Thiry : c'était le derrière-nous. [...] On a beau se retourner, on ne voit pas son dos. (*Textyles*, 1990:65).

Le derrière-soi, une approche particulière de l'autre soi, symbolise une permanence de la dualité humaine, celle qui oppose l'univers intérieur de l'homme pensant de son apparence extérieure telle que les autres la perçoivent. Si de tels mondes incompatibles ont été l'objet de nombreuses cogitations en philosophie, cette problématique est sans cesse posée sous les yeux du lecteur de Marcel Thiry. L'acte de lecture absorbe ainsi cet inachevé de l'être qui se dissimule derrière l'image d'un auteur modélisé, quand ce dernier ne cesse de dévier un texte vers l'énonciation du doute.

³²⁷ Voir note 175.

4.5 Conclusion : une énonciation réfléchie sur l'image de l'auteur modélisé

En fin de compte, il semble bien que la communication se crée à un tout autre niveau que celui d'une collusion entre narrateur, écrivain et lecteur qui aurait pour objectif la réussite du texte de fiction. Il émerge de l'ensemble du corpus un besoin d'expansion qui a pour conséquence la mise en valeur d'un second "moi", celui qui se met en scène sous les traits du poète-écrivain, du marchand ou même du père³²⁸. Cette fonction perce dans l'analyse des incipits et des clausules, et une lecture fondée sur la manifestation de la voix de l'écrivain montre de manière explicite combien la phrase thiryenne est tributaire du lecteur. La duplicité de l'énonciation, dans le sens où elle diminue la fiabilité des éléments du monde diégétique par une distanciation marquée à l'aide de l'humour et l'auto-ironie, correspond ainsi à l'avènement de la voix de Marcel Thiry se présentant soi-même à travers des personnages et des situations qui servent essentiellement d'intermédiaires.

Comme chez tout auteur de fiction, et à la manière explicitée par de nombreux écrivains classiques, le besoin d'un dialogue est en effet clairement ressenti, qu'il s'agisse de la transcription d'un échange discursif inscrit entre personnages dans la narration (*Comme si, Échec au Temps*) ou de l'appel plus ponctuel d'un écrivain à un lecteur nommé (comme dans *Juste ou la quête d'Hélène*)³²⁹. Il s'ensuit que, chez Marcel Thiry, les instances d'énonciation établissent un niveau d'échange original. Si l'écrivain liégeois n'a pas connu le succès dans ses pièces de théâtre³³⁰, nous considérons que ses nouvelles et romans de fiction constituent en quelque sorte son vrai art dramatique dans la mesure où le narrateur semble s'adresser sans cesse à un public extérieur au cadre diégétique. Qu'il s'agisse d'une connivence dans la mise à l'écart de personnages (*Simul, Juste, Anne Queur*, le héros de *De deux choses l'une*) ou de notions pseudo-scientifiques (*Échec au Temps, Besdur*), dans l'observation interne de l'aliénation (*Distance, La pièce dans la pièce*), dans la métamorphose poétique (*Voie-Lactée*) ou dans une pratique quasi-pathologique de la déformation sensorielle (*Nondum Jam Non*), c'est Marcel Thiry qui parle. Cette parole ne se limite bien sûr pas à un discours autoréférentiel car il y a présence d'un allocutaire sous-entendu par le texte et donc prémisses d'échange. Il y a derrière l'homme Marcel Thiry, modeste et d'apparence souvent timorée, un personnage qui transcende les autres, celui d'un écrivain auquel un sens

³²⁸ Marcel Thiry ne se moque jamais de son rôle politique dans ses textes de fiction. Toute cette partie portant sur l'énonciation met uniquement en cause son image privée et démystifie tout désir d'ambition sous forme d'allusions plus ou moins directes à sa propre vie comme si cette dernière était observée depuis l'extérieur. D'autre part, le jeu du rôle du père (répété dans son œuvre à travers *Distances, Comme si et Nondum Jam Non*) se nuance d'une commisération avec le personnage victime de ses sentiments excessifs.

³²⁹ Voir ci-dessus la citation 183.

³³⁰ Voir article de Marie-José Hoyet « Marcel Thiry scénariste et dramaturge » dans le numéro spécial de *Textyles* consacré à l'écrivain (1990:151-162).

grégaire sans cesse transparent donne vie. Lui-même était d'ailleurs tout à fait conscient de ce besoin et a mis en pratique dans la fiction ses propres dires :

J'ai plus de foi dans les effets de cet échange humain qu'est le dialogue, dans ce partage, dans cette mise en commun de nos vivres langagiers ; car nous conversons comme on s'attable. Une conversation, même toute simple, même banale, est une petite Cène... Celui qui parle ne communique pas à celui qui l'écoute toutes les significations que contiennent virtuellement pour lui tous les mots qu'il prononce, lesquels ne font, de ce total des possibilités de sens, que le signal élémentaire et central ; mais elles sont là toutes existantes dans cette virtualité , et pour une part elles sont activées et passent d'un interlocuteur à l'autre dans une mesure plus ou moins grande suivant les besoins et le but du discours, suivant aussi la finesse de parole du premier et la finesse d'oreille du second. Cette vaste réserve des sens de tous les mots ne compose-t-elle pas d'ailleurs la personnalité même des causeurs, et ces significations diverses ne doivent-elles pas se révéler dans la mesure où on se révèle soi-même dès qu'on parle ? ³³¹(1967:158).

Cette faculté et ce besoin servent au fond de stimulus à la création. Au cours de cet échange à un tour de parole qu'est la fiction, les personnages eux-mêmes participent de l'idée d'un inachèvement de la fiction du fait de l'artifice qu'elle laisse apparaître. C'est ainsi que le héros anonyme de *De deux choses l'une* envisage sa mission dans le train qui le mène à son objectif en paraphrasant Marcel Thiry et en énonçant on ne peut plus clairement le sujet de notre thèse :

(189) Créer une œuvre en art, en politique, c'est toujours douteux, toujours inaccompli, toujours à continuer ; savoir si cela existe dépend toujours de points de vue, de modes, de jugements humains et précaires, d'événements futurs aussi. (1987:87).

La recherche des sources de l'inaboutissement thiryen a mis tour à tour en évidence une opposition entre les images de l'homme et de l'écrivain de fiction (partie II), l'existence d'un inachèvement à travers la stylistique et la grammaire (partie III) et la manifestation d'une duplicité dans l'énonciation (partie IV). Biographie, linguistique et énonciation ont été les domaines abordés jusqu'ici. Une quatrième approche, littéraire, aura pour objectif une synthèse de l'inaboutissement à travers la fiction et réunira des éléments de base déjà présentés par le biais d'une triple thématique. Ce pan littéraire cimentera en quelque sorte le fond même de l'inaboutissement.

Jusqu'ici, nous avons tour à tour démontré certaines contradictions inhérentes à Marcel Thiry écrivain à travers les points suivants :

- (1) Mise en cause de la dimension biographique de l'œuvre thiryenne (partie II) ;

³³¹ La citation appartient au dernier chapitre du *Poème et la langue*, chapitre intitulé *Poeta socius*, et démontre à nouveau combien Marcel Thiry était lucide jusque dans l'introspection.

- (2) Mise en cause de la construction traditionnelle du texte de fiction par la grammaire (partie III) ;
- (3) Mise en cause de la construction traditionnelle du texte de fiction par l'énonciation.

Ces trois sources d'inassouvissement de l'acte de lecture sont en grande partie détachées du monde diégétique et donc de l'acte de création imaginaire. Afin de les compléter et de les renforcer, nous allons désormais nous attacher au personnage-type thiryen tel qu'il réagit dans son contexte de fiction. Ce sera l'objet de l'analyse thématique de l'inaboutissement comprise dans notre cinquième partie.

5 UNE THÉMATIQUE THIRYENNE DE L'INABOUTISSEMENT

5.1 Introduction

Jusqu'ici, un décalage original issu de déviances récurrentes a donné au texte thiryen une "texture"³³² et une énonciation particulières. La plupart des univers fictionnels possèdent également d'autres lois, qui sont comprises dans le cadre inventé par l'auteur, et qui ont des rapports étroits avec les normes de l'univers dit "réel", en particulier des normes spatio-temporelles communes³³³. Un tel ensemble imaginaire a été qualifié par Gérard Genette de « diégétique »³³⁴. C'est précisément cette « diégèse » qui fournira le cadre d'une nouvelle forme d'inaboutissement chez Marcel Thiry.

³³² Voir note 261. D'après Haliday et Hasan (*Cohesion in english*, 1976), il s'agit de phénomènes linguistiques qui font à la fois progresser le texte et assurent sa continuité par des répétitions. Dans le propos que nous suivons, il s'agit d'une cohésion particulière inscrite dans les marques du non-aboutissement du message au lecteur. Une telle "texture" conduit à une cohérence originale du texte thiryen.

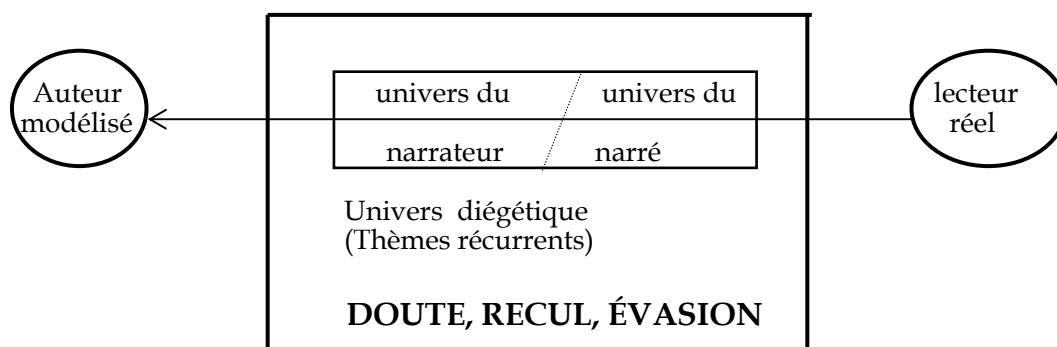
³³³ Les textes du corpus ont pour référence un cadre spatio-temporel traditionnel. Il n'y a aucun roman expérimental, aucune œuvre que l'on pourrait qualifier d'"anti-roman" ou de "nouveau roman", et la technique couramment nommée "monologue intérieur" ne détruit pas la cohérence chronologique, même dans l'exemple de *Nondum Jam Non*. Oublions là encore la question abordée à propos de l'imparfait consistant à savoir si tout texte appartient au passé dans la mesure où le narrateur le raconte, question ainsi formulée par Paul Ricoeur : « Toute histoire racontée n'est-elle pas passée pour celui qui la raconte ? » (*Temps et Récit II*, 1984:186-187).

³³⁴ « La diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit » (Genette, *Figures III*). Le choix du terme est expliqué par Gérard Genette dans *Nouveaux discours du Récit* (1983:13). Voir également une note sur les significations éloignées de *diegesis* (Platon et Aristote) et *diégèse* dans *Temps et Récit II* de Paul Ricoeur (1984:152-153).

5.1.1 La communication de l'inaboutissement par la diégèse

Ce point de départ différent sera illustré par un nouveau schéma de la communication narrative, schéma qui comprendra diverses thématiques pour appuyer l'analyse. Les trois thématiques choisies (la duplicité, le recul et l'évasion) serviront ainsi de bases à la recherche qui suit. L'angle choisi est alors celui de concepts internes à l'univers diégétique qui sert de cadre de référence aux personnages imaginaires et au narrateur³³⁵ :

Schéma 14 : La création de l'image d'un auteur modélisé à travers la diégèse



Il s'agit donc d'entreprendre trois nouvelles lectures du corpus qui, chacune à sa manière, renforceront et préciseront l'image de l'« inaboutissement » thiryen. Ces trois ensembles seront également à la base des impressions, dominantes dans ce corpus, d'homogénéité et de cohérence. Nous ne nous pencherons plus sur les repères biographiques, ni sur une technique linguistique ou énonciative mais sur des concepts récurrents. La recherche de thèmes et de paradigmes permettra ainsi d'approfondir et d'unir les résultats déjà obtenus au cours des premières analyses du corpus.

5.1.2 L'infrastructure thématique dans la diégèse

La thématologie est une science encore récente, mais la recherche d'éléments apportant des unités sémantiques susceptibles d'aider à la compréhension d'une œuvre ou d'un écrivain n'est pas neuve en analyse littéraire. Une définition du thème dans ce contexte introduit son importance dans la cohérence textuelle :

Le thème est la colonne vertébrale, idéologique ou événementielle, de l'œuvre littéraire et assure la cohérence de celle-ci. Annoncé par l'auteur ou décelé par les

³³⁵ Les notions de personnage et narrateur peuvent bien sûr se recouper dans le cas de narrateur homodiégétique. Cette distinction ne sera pas toujours présentée dans les divers schémas mais il en sera tenu compte au cours de l'analyse.

critiques, le thème est une constante autour de laquelle gravitent les interprétations de l'œuvre particulière³³⁶.

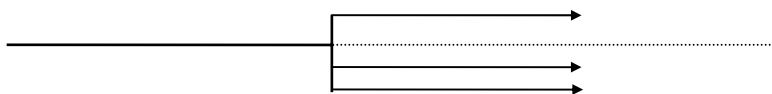
Si nous nous cantonnons au cadre de l'univers créé, Marcel Thiry a fait l'objet de nombreuses analyses pertinentes qui intéressent notre propos. Les remarques et les citations de critiques seront dans ce chapitre appuyées par des exemples tirés du corpus. Au niveau le plus large, le plan suivi inclura les idées fortes du champ sémantique de l'inaboutissement thiryen. Les trois ensembles choisis (déjà inscrits en filigranes dans les premiers pans de l'analyse, et en partie déjà traités sous d'autres angles), sont les thématiques :

- (1) du doute,
- (2) du recul,
- (3) de l'évasion par la reformulation.

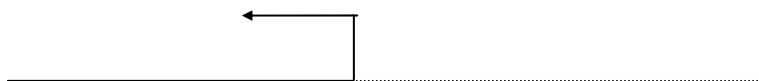
A chacune de ces vastes notions abstraites s'attachera un thème particulier. Sur un plan général, et si nous suivons les réactions du protagoniste au cours de la progression de l'acte de lecture, nous remarquons que ce dernier sera sujet à ce que Pierre Halen nomme altération et altérité dans *Marcel Thiry : Une poétique de l'imparfait* (1990a :75-103)³³⁷. Le personnage fera apparaître au lecteur l'existence d'un monde double, voire multiple qui comprend le décor et les autres personnages, et auquel il sera confronté (thématique 1) ; c'est ainsi également qu'il présentera des actes que ses sens le poussent à accomplir sans les assouvir (thématique 2) ; c'est ainsi enfin qu'il trouvera fréquemment une solution à ce problème d'altération par un recours à une autre fiction idéalisée (thématique 3).

Dans l'illustration graphique qui suit des trois thématiques, la ligne en pointillés représente la chronologie d'un monde astreint aux lois physiques "normales" qui conduisent à un type d'achevé :

- (1) Le doute chez le protagoniste qui ne parvient pas à se créer une composition cohérente du cadre extérieur, et l'impossibilité en lui de parvenir à l'unicité . Une sorte de vie multiple et simultanée en résulte :



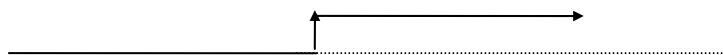
- (2) La stratégie de recul du protagoniste face au cadre extérieur, et le refus parfois pathologique du contact :



³³⁶ Cette définition du thème est extraite de l'article qui lui est consacré par Véronique Klauber dans le *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (1997:822).

³³⁷ Dans ce qui suit, l'altération (extérieure, qui s'applique au décor) et l'aliénation (centrée sur l'état d'esprit du personnage) seront le plus souvent complémentaires. Il s'agira essentiellement d'un point de vue différent sur un même objet.

(3) La stratégie de reformulation du cadre extérieur par l'imaginaire du protagoniste.



L'accent apposé à l'importance de chacun des composants du concept de *création d'inachevé* conduit à une dualité qui mêle limite et reconstruction. Sur le triple plan thématique introduit ci-dessus, il y aura une triple aliénation :

- (1) **Le doute** → L'incapacité de recours à l'unicité ;
- (2) **Le refus** → L'incapacité de recours au contact ;
- (3) **La reformulation** → L'absurde existentiel.

et une triple conséquence :

- (1) Le doute aboutira à **la réalisation d'un monde duplice** ;
- (2) Le refus aboutira à **la construction d'un système de défense dans un univers intérieur** ;
- (3) La reformulation aboutira au **recours au rêve et à la fantaisie**.

L'ordre thématique ainsi choisi reflète sans doute une politique qui consisterait à trouver dans le troisième ensemble une solution logique aux problèmes d'aliénation contenus en (1) et (2). Tel n'est pas le cas à ce stade initial, et ce d'autant plus que (3) comprend également un type d'aliénation. Il est toutefois intéressant de noter que cette logique conduirait naturellement à l'idée de poésie, de re-création et donc à notre point de départ. Comme l'ont remarqué nombre de critiques et comme on peut le déduire des écrits de l'auteur lui-même, il s'agit là d'une œuvre inscrite dans une déstabilisation sous forme classique³³⁸. Comme l'a écrit Marcel Thiry (par exemple dans les premières phrases souvent citées de l'avant-propos à son essai de 1967 *Le poème et la langue*), la raison d'être de la poésie-création semble en effet de mettre en cause l'établi et de trouver des issues au vide ainsi mis en évidence par cette opération. Les thèmes abordés (doute, refus, reformulation) sont des solutions qui ne seront pas vraiment des issues et mèneront toutes à l'inaboutissement.

³³⁸ Exemples de textes critiques : « Marcel Thiry s'est toujours intéressé [...] à ces emplois du vocabulaire « où les contours des mots sont un peu troubles [...] » et qui sont, au plus profond, une manière d'interroger la réalité, de faire vaciller ses fondements les plus assurés » (Hallin-Bertin, 1981:179-80) ; « l'intuition commune de la critique est d'y retrouver [= chez Marcel Thiry], sourde et diffuse, les traces d'une inquiétude fondamentale, toujours autrement dite et toujours pareille en sa lancinance » (Halen, 1990:42).

5.2 Première thématique : le doute

Le doute est certainement l'un des critères fondamentaux de la notion d'inachevé telle que nous la concevons. Il s'agit en effet d'une paralysie momentanée ou non de la progression attendue des événements et d'une question posée portant sur une éventuelle reformulation de la stratégie à suivre. D'une manière générale, le doute s'intégrera naturellement et à l'œuvre et à la personnalité de Marcel Thiry. C'est ainsi que, selon Pierre Halen,

Comme le rappelle Jean Tordeur, **Thiry doute ainsi que les choses soient ce qu'elles sont** ; la formule ne propose pas seulement une plaisante explication de l'insolite : elle est aussi l'indice d'une dénonciation. **Où l'ordre s'avère désordre et vice-versa, où le réel s'avère imaginaire et l'imaginaire réel.** (Halen, 1990:16).

En nous limitant à la description interne de l'univers diégétique de Marcel Thiry, nous retrouverons sans cesse chez ses personnages le doute sur la réalité. Les trois thématiques choisies à ce stade de l'analyse (dualité, refus du contact et refuge dans l'imaginaire) font partie d'un ensemble bien connu des lecteurs du genre fantastique, celui de l'aliénation, que Marcel Thiry lui-même a évoqué à maintes reprises, en constatant par exemple « que le poète exerce une altération sur tous les thèmes, sentimentaux, sensoriels, moraux, sociaux, historiques, traités par sa poésie » (Thiry, 1967:10). Ce point de vue idéaliste de l'acte de production se double dans notre propos d'une altération concrète bien visible dans le personnage de la prose thiryenne à travers l'acte de lecture.

Dans notre analyse de la création thiryenne, en effet, le doute est une constante qui se concrétise sous la forme d'une transformation du décor qui encadre le protagoniste. Il s'agit là d'un caractère qui a souvent servi de mesure dans la définition du genre fantastique³³⁹. Le personnage de la littérature fantastique est alors soumis à l'arbitraire de la logique d'univers autres dont il ne domine pas le déterminisme. La lecture de la fiction thiryenne met en valeur cette aliénation par rapport au cadre diégétique "normal"³⁴⁰. Pour donner

³³⁹ « Trois termes - merveilleux, fantastique, étrange -, deux mondes - le merveilleux d'un côté, le fantastique et l'étrange de l'autre -, une définition à partir de laquelle vont se distribuer les genres : « Le fantastique, précise Todorov, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel ». L'absence d'hésitation - « le surnaturel accepté » dit Todorov -, c'est le merveilleux ; la résolution de l'hésitation - « le surnaturel expliqué » - c'est l'étrange » (Couty, 1986:7).

³⁴⁰ L'approche présente d'une définition du fantastique diffère sensiblement de l'analyse déductive proposée par divers chercheurs. Le fantastique ne sera pas dans le cadre de la recherche « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel » (Todorov, 1970). Comme nous le verrons au cours de cette analyse thématique et comme nous en reprendrons l'idée dans la partie de conclusion, l'univers fantastique thiryen sera pour nous essentiellement un univers interne qui comprend les notions de duplicité, de refus et d'évasion. Il n'y aura pas tant « hésitation » que « faculté de se conformer à une aliénation **demandée ou construite volontairement** par les diverses instances qui créent le texte », et l'effet produit devient ainsi le résultat conjoint des quêtes du personnage, du narrateur et de l'auteur modélisé. Sur un autre plan, la référence philosophique, le doute thiryen induit par la thèse de

quelques exemples, il suffit de penser à la folie qui s'empare des automobilistes dans l'introduction de *Besdur*, aux cartes postales venues d'un ailleurs réel mais inaccessible pour Monsieur Cauche dans *Distances*, au monde urbain recréé sur la base de sons et de signaux visuels par le narrateur de *Nondum Jam Non*, à l'apparition de carnivals, de personnages ou de signes qui semblent défigurer le décor environnant Juste, à la métamorphose apportée par la guerre dans *Passage à Kiew* ou *Voie-Lactée*, voire la dualité toute symbolique de simples objets comme la bague de *Comme si* ou le loden de *Nondum Jam Non*. Toute l'intrigue d'*Échec au Temps* a pour base la question de la réalité du cadre environnant et le protagoniste de *La Pièce dans la pièce* voit se succéder des univers enchassés par l'intermédiaire de jeux théâtraux. Il ne s'agit d'ailleurs pas uniquement de décors doubles mais également de la duplicité des êtres. Il ne s'agira même plus quelquefois de mondes simplement doublés mais de mondes multiples dont on ne connaîtra ni le nombre ni la réalité (*Voie-Lactée*, *Juste*, *Simul*, *La pièce dans la pièce*).

Afin d'appréhender cet ensemble complexe dont le point commun est l'expression du doute sur un univers diégétique, le terme "duplicité" sera généralement employé. Il comprend d'une part une double orientation à l'interprétation de notions ou de personnages et d'autre part une subjectivité (voulue ou non) qui induit chez le lecteur un doute sur la fiabilité du texte. Trois directions de lecture ont été suivies et portent tour à tour sur la duplicité du cadre spatio-temporel, la duplicité des personnages et le concept des mondes en abîme.

5.2.1 La duplicité du cadre spatio-temporel

L'univers diégétique du schéma 14 comprend une architecture spatio-temporelle qui sert de cadre aux personnages. La perception de cet univers peut être lue de l'extérieur depuis les références au monde "réel" des instances d'énonciation (une lecture contrastive en quelque sorte qui inclut le lecteur et l'auteur) ou au contraire participer du mouvement interne de l'intrigue et obéir à la logique des instances enfermées dans le monde de fiction (narrateur et personnages). L'analyse qui suit prendra sa source dans la seconde approche et il s'agira d'abord d'inscrire la thématique de la duplicité dans le cadre de l'histoire racontée.

5.2.1.1 L'importance du décor double dans les intrigues thyriennes

Le cadre diégétique inclut fréquemment des éléments de doute sur la cohésion du décor par rapport aux personnages qui y évoluent et cette thématique est traditionnelle dans un genre littéraire comme le fantastique. Deux points de vue

l'inaboutissement dans la lecture n'est nullement cartésien : ce point de départ du fantastique éminemment subjectif de l'auteur liégeois est également une finalité selon notre optique. Dans ce contexte, il faut également se souvenir que Marcel Thiry détestait le *donc* de la rhétorique.

s'opposent alors pour interpréter cette anormalité inscrite dans la diégèse : il peut s'agir d'une part du point de vue subjectif du personnage (point de vue répété alors par le narrateur), et d'autre part d'un phénomène extérieur qui obéit à des lois physiques particulières et surprend le protagoniste. S'il est subjectif, le monde perçu est alors dominé par une forme d'altération due à des troubles sensoriels, et il s'agirait de fantasmagorie ; si au contraire c'est le décor qui semble devenu lui-même entité vivante, l'intrigue bascule dans le fantastique³⁴¹. Dans ce dernier cas, le décor sera inscrit dans un cadre spatio-temporel changeant qui provoquera chez le protagoniste une prise de conscience de l'existence d'un univers double qui se dissimulait derrière une soi-disant réalité ou bien qui sera sans cesse présent mais n'apparaîtra que de temps à autre³⁴². Il en résulte un contexte spatio-temporel duplice. Un tel paradigme a donné lieu à diverses analyses dans le cas de Marcel Thiry, mais peu se sont risqués à opposer les divers types de duplicité spatio-temporelle de l'univers fictif thiryen. Pascal Durand propose par exemple cette classification en ce qui concerne les *Nouvelles du Grand Possible* :

Ce dédoublement du temps trouve à s'inscrire dans les *Nouvelles du Grand Possible* selon diverses figures, qui vont de la coïncidence à l'enclassement et qui, concernant essentiellement l'ordre de l'histoire (du contenu narratif), affectent parfois, par contrecoup, l'ordre même du récit (du discours) :

- *un temps à côté d'un autre* : « Distances » (problématique du décalage postal et double vie du héros) et « La pièce dans la pièce » (le temps de l'énonciateur coupé du temps de l'énonciataire).

- *un temps dans un autre* : « Le Concerto pour Anne Queur » (inclusion, dans le temps réel, d'un temps surnaturel, d'autant plus sensible que les Secs, retirés dans les « Malmaisons », constituent une société dans la société).

- *deux versions d'un même temps* : « Besdur » et « Mort dans son lit ». Problématique du récit d'enquête (deux histoires, celle du délit et celle de l'investigation, la seconde couvrant et découvrant la première) mais ici radicalisée par une ambivalence d'ordre herméneutique en ce que les mêmes faits

³⁴¹ Les définitions varient selon les chercheurs. Le concept de *fantasmagorie* englobe pour Jean Fabre toutes les formes de fantasmagorie, toutes les transcriptions de fantasmes qui s'opposent au fantastique (1992:118-129). Une telle définition élimine par exemple les récits surréalistes mais peut inclure des formes diverses d'aliénation allant de l'onirisme à l'hystérie. Comme la présente approche suit le processus de lecture, nous devons inscrire l'idée de fantastique à l'intérieur de la perception des diverses instances de la communication narrative. Il en résultera une définition contrastée du terme selon qu'il qualifie un phénomène subi (par le personnage) ou construit (par l'auteur, que celui-ci en soit ou non conscient).

³⁴² L'idée présentée ici est extérieure à la définition d'un univers parallèle qui ne serait jamais réellement en contact avec le nôtre ou d'un univers alternatif qui pourrait sans cesse être choisi. Dans le premier cas, il suffit d'imaginer un monde décalé d'une seconde depuis l'origine et dans le second une réalité possible, l'irruption par exemple de la guerre pour Marcel Thiry (Cf. incipit de *Je viendrai comme un voleur*, ex. 149). Le cas d'*Échec au Temps* est en cela original qu'il procède des deux types d'univers ainsi définis dans la mesure où la bataille de Waterloo appartient à un passé transfiguré par la légende : une victoire de Napoléon construit un monde parallèle du fait de ce décalage historique et un monde alternatif basé sur le point de départ qu'est la bataille de Waterloo. Tout dépend alors du degré de "réalité" de la légende historique en question et de l'orientation choisie : si le point de départ est 1815, il s'agit d'un monde alternatif ; si c'est 1938, le monde devient alors parallèle [1938 serait la date d'écriture du roman selon Roger Caillois, p. ex. (1986:14), donc une possible date de narration].

donnent lieu à deux interprétations successives (dont la première s'efface peu à peu au profit de la seconde) (1987:313)³⁴³.

Cette longue citation montre d'abord combien il est peu aisé de classer la duplicité temporelle dans les œuvres de Marcel Thiry. Les apories jouent d'une part sur une interprétation inscrite uniquement dans la diégèse, d'autre part sur des jeux complexes d'énonciation des instances de la communication narrative. En réalité l'opposition porte sur les cette met fait divers types de narrateur : celui qui est directement inclus dans la trame narrative (le narrateur homodiégétique d'*Échec au Temps*), celui qui est distant de sa narration du fait d'un important écart temporel (c'est le cas le plus fréquent de la narration hétérodiégétique chez Thiry) ou d'un écart dû à un paradoxe sur l'origine de l'énonciation (*Le Concerto pour Anne Queur, La pièce dans la pièce*) et enfin le narrateur qui place le protagoniste face à une énigme dont le jeu temporel se révèle être un simple artifice (*Besdur et Mort dans son lit*).

La plupart des textes du corpus comprendront ainsi le plus souvent plusieurs types de dédoublement du temps et de l'espace à l'intérieur de l'univers diégétique et au niveau de l'intrigue générale. Tout en sachant fort bien que ces textes obéissent en général à une pluralité d'univers duplices, nous proposons le tableau numéro 10 pour introduire le propos :

TABLEAU 10 : typologie de la « double-universalité »

1. Opposition entre le monde passé de la future URSS et celui de la Belgique contemporaine. Énonciation du souvenir des expériences de jeunesse et éventuelle résurgence de ce passé.	<i>Nativité ; Le Goût du malheur ; Passage à Kiev ; Voie-Lactée ; Nicodème ; Déserteurs ; Je viendrai comme un voleur ; Chelpaki ; Avec Séménov ; Nativité ; Comme si.</i>
2. Décalage du monde contemporain (le plus souvent belge) par l'insertion concrétisée de la poésie, du voyage, d'une aliénation physique ou mentale.	<i>La Couleur ; Simple Alerte ; La Nuée ; Palmyre ou la soumission ; Distances ; Le Piquet dans la grotte ; Mains d'œuvre ; Nondum Jam Non ; De deux choses l'une ; L'homme sans lunettes ; Palmyre ; Falaises.</i>
3. Défi au déterminisme historique. Réécriture de l'Histoire ou de la légende.	<i>Échec au Temps ; Juste ou la quête d'Hélène ; Simul.</i>
4. Jeux intertextuels inclus dans la double temporalité	<i>Propos « cataires » ; Une insomnie ; La Pièce dans la pièce.</i>
5. Énigmes dont la solution élimine l'étrangeté issue d'une éventuelle double temporalité.	<i>Besdur ; Mort dans son lit.</i>
6. Mondes inversés (décalages causés par un regard différent)	<i>Belle de nuque ; Récit du Grand-Père.</i>

Il y aurait ainsi 6 cas de « double universalité », quatre cas essentiels :

³⁴³ Il s'agit d'un extrait du texte de la lecture située en post-face à la dernière édition des *Nouvelles du Grand Possible*. Cette analyse est intéressante parce qu'elle est l'une des rares à essayer de classer la fiction thiryenne à partir des nouvelles incluses dans le recueil.

- (1) le personnage vit en tant qu'entité physique dans la Belgique contemporaine et se réfugie en tant qu'entité pensante dans un autre monde, celui de la Russie tsariste des années 1916-1917 ;
- (2) le personnage vit en tant que partie prenante de la société par un métier (souvent lié au commerce), mais ne peut s'adapter à cet univers et est en proie au rêve ou à l'obsession. Le deuxième univers naît de la concrétisation sensorielle d'une irréalité ou d'une seconde réalité ;
- (3) le personnage ou le narrateur tente de transformer une réalité historique ou biographique par la création d'un univers alternatif (réécriture de l'issue de la bataille de Waterloo, réécriture de la légende de Faust ou application du simulisme) ;
- (4) la narration comprend dans son intrigue une communication avec un texte connu, et en reconstruit une version, qu'il s'agisse de la suite cachée d'un conte (le Chat botté), d'une rencontre (César Biroteau) ou d'un stratagème (Hamlet). Les conséquences d'une telle communication jouent sur des paradoxes spatio-temporaux ;

et deux cas subsidiaires :

- (5) certains récits partent d'un fait inexplicable et aboutissent à une solution logique dans le monde régi par les lois connues de la physique. Au niveau de l'intrigue en son entier, la double universalité est alors artificielle mais peut fort bien aboutir à un type particulier d'inaboutissement (voir analyse des clausules) ;
- (6) Enfin des récits semblent présenter l'envers du monde connu, qu'il s'agisse d'un "envers-soi" physique ou d'une représentation d'un monde menaçant passé dont nul ne sait s'il a existé ni s'il existe encore (*Récit du grand-père*).

Il ne faut malgré tout surtout pas réduire cette classification à l'unité. La classification proposée par le tableau 10 n'est qu'indicative et la plupart des textes du corpus comprennent divers types de double temporalité. Le roman *Comme si* par exemple comprendra les quatre cas essentiels de la duplicité spatio-temporelle thiryenne : nous y trouverons une succession soigneusement calculée de moments rappelant les souvenirs du héros militaire dans un régiment belge en Ukraine et en Galicie (catégorie 1) ; nous y trouverons aussi une peinture interne d'un protagoniste éprouvant une aliénation certaine dans ses rapports avec les diverses sociétés qu'il fréquente (catégorie 2) ; l'idée d'un défi final au déterminisme historique (la réalité de la guerre) se présente de manière inattendue comme s'il s'agissait du choix d'un acte gratuit même si certaines révélations conduisent le héros à cette alternative (catégorie 3) ; enfin, les dialogues contiennent un long passage sur la fascination éprouvée à la lecture de la conclusion des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'E. A. Poe, et l'image du blanc qui y est évoquée est vérifiée par la suite et préfigure la conclusion du roman (catégorie 4).

5.2.1.2 Analyse par ensembles d'œuvres

Quelques exemples tirés de ses œuvres les plus longues permettent de mieux comprendre l'apport de la thématique des univers doubles à l'acte de lecture. La duplicité du cadre est la plus tangible dans des récits comme *Distances*, *Échec au temps*, *Simple Alerte*, *Nondum jam non* mais le lecteur assimile des allusions à cette expression du doute sur l'environnement spatio-temporel dans presque tous les textes³⁴⁴.

Un bref aperçu de la richesse et de la complexité des univers doubles chez Marcel Thiry tels qu'on les ressent au cours de l'acte de lecture est à ce point de l'analyse relativement trouble dans la mesure où la définition de ces univers recouvre divers domaines dans la diégèse même (c'est-à-dire dans les rapports entretenus par les personnages avec le cadre fictif qui leur sert d'environnement). Avant de proposer une synthèse regroupant de vastes domaines récurrents, et en particulier de comprendre les jeux énonciatifs qui sont à la fois la cause et la conséquence de cette thématique, nous nous limiterons à l'angle de la perception subjective du personnage dans le cadre fictif créé par Marcel Thiry en prenant pour base des œuvres ou des ensembles d'œuvres compatibles entre elles.

Passage à Kiew et Voie-Lactée

Le premier roman³⁴⁵ *Passage à Kiew* et la "romance"³⁴⁶ *Voie Lactée* possèdent dans leur diégèse deux cas de duplicité, un double univers spatial et un double univers énonciatif. L'univers spatial opposera dans les deux romans un protagoniste belge à une ville ukrainienne au double visage du fait que les soldats belges n'avaient pas le droit d'intervenir dans la guerre civile qui les entourait. Il en résulte un phénomène d'aliénation auquel se joint l'aliénation linguistique. La configuration énonciative dessine quant à elle dans la conclusion des récits un espace double constitué de la Belgique contemporaine et de la Russie de 1916-17. L'épilogue de *Passage à Kiew* préfigure celui, beaucoup plus puissant, de *Voie-Lactée* : ce dernier « ne se situe pas, comme dans *Passage à Kiew*, dix ans après l'action qu'il raconte mais une vie plus tard, pourrait-on dire, quand Jacques [le protagoniste de *Voie Lactée*], au seuil de la

³⁴⁴ Certains textes clairement autobiographiques insistent justement sur le fait que le narrateur se sent éloigné du cadre qui l'environne, qu'il s'agisse de la présence topographique des *Falaises* ou d'un boulet historique à tirer derrière soi symbolisé par *Le Pied*. Ces documents seront analysés par la suite.

³⁴⁵ En réalité le deuxième, mais *Le Goût du malheur* de 1922 n'a jamais été republié sur l'ordre de l'auteur. La lecture de ce vrai premier roman a donné lieu à des critiques plutôt conventionnelles : Charles Bertin dit qu'il s'agit d'une « satire maladroite du Paris de l'arrière. » (1997:30) tandis que l'écrivain Marie Gevers alors très âgée se souvient qu'il l'avait bouleversée (Lise Thiry, 1999:474). À notre avis, les défauts de cette première longue œuvre sont révélateurs du futur écrivain de fiction qui rejettera toute forme de romantisme adolescent après *Passage à Kiew*. Il est clair d'autre part que le roman en question s'inscrit pleinement à l'intérieur des trois thématiques proposées ici.

³⁴⁶ selon l'intitulé de Marcel Thiry lui-même (voir note 9).

vieillesse, est amené à affronter, d'une manière insolite, le souvenir de la femme qu'il a aimée en 1917. » (Hallin-Bertin, 1998:8).

Passage à Kiev

Le soldat belge égaré ici à Kiev sera l'étranger qui ressentira l'anormalité complexe apparue dans le nouveau cadre spatio-temporel l'environnant. A un premier niveau de lecture, il ne s'agit que de la perception d'une étrangeté du moment présent :

(190) Il y avait eu pendant une matinée une **curieuse tranquillité**, des rues vides dans **une lumière d'éclipse**, quelques passants qui se hâtaient dans ce **calme anormal** comme des attardés dans une **aube surprenante**. (Passage à Kiev, 1990:87).³⁴⁷

Voie-Lactée

Le ciel prémonitoire de l'exemple précédent est encore celui de la Russie tsariste dans la première longue partie de *Voie-Lactée*³⁴⁸. L'opposition entre la culture russe et celle des amants (représentant une Europe occidentale composée de la Belgique et de l'Allemagne) s'accompagne d'une scission entre la perception du monde clos de la chambre et celle d'un monde extérieur. Celui-ci, fait de signes visuels ou auditifs, transmettra la signification d'une menace proche :

(191) Ils avaient beau se serrer, chercher l'un chez l'autre l'assurance que leurs corps amoureux **prévalait sur tout autre monde**, chaque **détonation** s'insérait entre eux comme un coin, et, au plafond, la **rougeur vacillante** retenait leur regard. (1993:324).

Marchands

Les divers textes qui composent *Marchands* forment une mosaïque bien particulière qui intercalent poèmes en vers et textes en prose plus ou moins brefs compris dans la thématique du titre et un détournement de celui-ci vers la dérision³⁴⁹. Ces six derniers comprennent une introduction et une conclusion qui portent le nom générique d'une fonction et qui présentent cette dernière sous forme de rôle, le *Marchand* qui ouvre le texte et sera le narrateur et *L'alibiste* qui le ferme. Les quatre textes restants représentent une fiction plus

³⁴⁷ Les termes en gras ont été ajoutés ici pour faciliter l'interprétation portant sur la dynamique du temps double dans le corpus. Les mots en italiques du texte original (le plus souvent des mots d'origine étrangère) seront soulignés. Noter d'autre part dans cet exemple particulier le jeu rhétorique fréquent en poésie classique et basé sur l'amplification et le parallélisme.

³⁴⁸ Tout au long de ce court roman, chaque apparition de la neige apporte un complément inattendu causé par un changement de perspective.

³⁴⁹ La duplicité du cadre spatio-temporel dans un contexte mercantile a donné lieu dans le numéro *Textyles* consacré à Thiry à de nombreux articles intéressants : Françoise Delmez propose pour définir *Marchands* la formule : « manière d'essai "para-sociologique" sur la destinée des faiseurs de factures » (1990:18). Dans ce type d'essai, « [l']ordre du récit et l'ordre de la diégèse s'avèrent ainsi inextricablement articulés, toute déviance par rapport au code prosaïque (dans *Simple alerte* l'intervention d'un vers) s'accompagnant d'une altération de l'univers représenté (le monde rassurant de la mercante devient le lieu de surgissement du surnaturel) » (Ib., 1990:23).

traditionnelle proche de genres comme le fantastique ou le merveilleux. *La couleur* et *Simple Alerte*, des récits portant sur des mondes alternatifs dans lesquels la couleur ou la neige font leur apparition³⁵⁰, alternent avec le *Récit du Grand-père* et *Une insomnie* pour lesquels la Belgique du présent s'oppose à un monde passé étranger, celui de Rotterdam ou de Paris par la narration d'un ancien marchand dans un monde totalitaire ou d'un archétype littéraire du siècle précédent (César Biroteau) apparu par magie pendant une nuit d'angoisse. Les doubles univers sont ceux d'un monde alternatif au présent de la narration et d'un monde parallèle issu de l'émergence d'un passé lointain à travers un témoignage.

Échec au Temps

L'intrigue d'*Échec au temps* mêle deux univers diégétiques, celui d'un premier monde vrai et "normal" qui découlerait de la victoire de Napoléon à Waterloo et celui d'un second qui serait créé par les protagonistes à l'aide d'une machine à revoir le passé : ce nouveau monde correspondrait donc (ironiquement) au monde historique "réel" des instances que sont le lecteur et l'auteur. Dans le détail, l'analyse se complique du fait du conditionnel que nous venons d'utiliser : rien n'indique en effet dans la diégèse que le protagoniste n'a pas lui-même inventé l'histoire. Personne ne le croit, il est sujet à des troubles mentaux causés par l'inquiétude du lendemain (la hantise de la faillite commerciale), il est pris de boisson au moment où il rencontre les personnages de l'univers étranger et il est considéré comme mentalement instable par la société.

Ce roman qui a fait connaître Marcel Thiry dans les milieux de la Science-Fiction ne possède sans doute pas les subtilités psychologiques des derniers romans comme *Nondum Jam Non*³⁵¹. Il est vrai que l'objectif poursuivi n'est pas non plus le même et que le ton est celui d'une boutade. Il n'en reste pas moins lui aussi une base unique pour l'étude d'univers doubles fréquemment inscrits dans le texte :

(192) Je vais vous dire **en quoi** le monde où j'ai vécu pendant trente-cinq ans était **un autre monde** que celui où nous sommes. (1986:37) ;

(193) Je me sentais **irréel** et subtil, **voguant à travers des dimensions nouvelles**, connaissant l'art de me reporter deux années **en amont du fleuve Temps** comme

³⁵⁰ Parmi les interprétations données à ces récits, retenons celle de Pierre Halen : « pour s'évader du présent commercial, qui n'est plus marqué par l'Ennui, mais par la prégnance menaçante de l'Échéance, il ne suffit plus de *dire* les couleurs, mêmes enchantées, d'un passé où cependant le réel se gonflait déjà de virtualités, non réalisées, *possibles*. [...] La seule issue est celle d'un présent ultime [...] qui marque aussi l'abolition du temps historique » (Halen, 1990:44).

³⁵¹ Il s'agit d'une certaine manière du premier "vrai" roman de l'auteur dans la mesure où *Le goût du malheur* et *Passage à Kiew* paraissent écrits par un apprenti-écrivain. Malgré cette différence dans le propos, et compte tenu du fait que ce roman n'est pas non plus parfait dans sa cohésion, il sera toujours difficile de penser Marcel Thiry comme un professionnel de l'écriture. Dans notre esprit, et dans l'esprit de cette thèse, le jeu thyrien inclut un refus du sérieux par la dérision marquée aux dépens du narrateur et de la narration, et ce même au moment où l'auteur de fiction sera un poète reconnu et une personnalité littéraire d'importance en Belgique.

j'avais été le maître de **faire revivre** sous mes yeux **les images de 1815**. (1986:118).

Le jeu sur les deux mondes alternatifs basés sur l'issue de la bataille de Waterloo s'accompagne (comme dans l'exemple choisi de *Voie-Lactée*³⁵²) de l'idée du cadre clos qui entoure le héros, que ce cadre serve de refuge :

(194) [la chambre du narrateur à Ostende] j'y conservais cette impression bienheureuse d'être dans une maison sans porte, exactement **retranché du monde**. (1986:139) ;

ou non :

(195) Ma chambre ! **Elle n'était plus cette forteresse inviolée** où j'étais arrivé par miracle, comme à travers les murs, sans en connaître l'accès. Une **intrusion** lui avait fait perdre son charme d'île sans port... (1986:151)³⁵³.

Enfin, il y a déjà chez Gustave Dieujeu, le héros de ce récit homodiégétique, un avant-goût des hallucinations qui sembleront frapper vingt ou trente ans plus tard³⁵⁴ le héros de *Nondum Jam Non*.

(196) Et, en retournant à l'hôtel, j'avais l'impression de **progresser sur un terrain inconnu**, où des chausse-tra[p]pes³⁵⁵ **pouvaient s'ouvrir**. (1986:206).

Nouvelles du Grand Possible

Une insertion des sept *Nouvelles du Grand Possible* de l'édition Labor (1987) dans un ensemble uniforme portant l'étiquette de monde diégétique double serait vouée à l'échec. Dans la lecture du recueil, Pascal Durand insiste d'abord sur les diverses compositions subies par un groupe de nouvelles que l'auteur avait d'abord lui même mis en ordre : *Distances* précédait alors *Je viendrai comme un voleur*, *Le Concerto pour Anne Queur* et *La pièce dans la pièce* concluaient cette série de Grands Possibles³⁵⁶. Hors de toute considération chronologique, les textes de l'édition Labor possèdent des liens malgré leur disparité :

En réalité, la cohérence du recueil gît à un niveau plus profond ; elle tient notamment, à y bien regarder, dans le fait que les *Nouvelles du Grand Possible*, en dépit de leur variété générique, reposent sur un même postulat de départ et reproduisent tour à tour, selon des procédures différentes, un même schéma

³⁵² Voir l'exemple 191. L'opposition entre univers intérieur (limité aux pensées du protagoniste et à la présence d'ami(e)s proches) et univers extérieur (basé sur la communication sociale) est une constante de la fiction thiryenne. Elle est souvent concrétisée par un cadre clos qui sert, comme c'est le cas ici, d'asile et de refuge.

³⁵³ Le lecteur sait d'autre part depuis l'incipit du roman que le narrateur est en prison.

³⁵⁴ La datation de la genèse d'*Échec au temps* est complexe du fait en particulier que Marcel Thiry a refusé de publier quoi que ce soit pendant l'occupation. Voir plus haut 2.5.5.

³⁵⁵ Nous rétablissons l'orthographe du terme.

³⁵⁶ Chaque nouvel agencement d'un recueil agit bien sûr sur la cohésion de l'ensemble et en transforme l'approche par une nouvelle paratextualité (couverture et textes présentateurs ou explicatifs). Parmi les diverses remarques consacrées à ce sujet, voir dans *Une poétique de l'imparfait* de Pierre Halen les pages 22-23.

narratif. [...] S'il est en effet une postulation commune à toutes les fictions thyriennes et, singulièrement, aux nouvelles rassemblées sous le signe du Grand Possible, c'est bien celle-ci : que le faux est la face occulte du vrai, que l'écart est condition de la norme, que le virtuel fonde le réel, et quelquefois le mine. (Durand, 1987: 304-305).

Une telle dualité faux-vrai, écart-norme, virtuel-réel est complexe au niveau de l'analyse narrative puisqu'elle inclut des approches diverses qui mêlent dans l'univers diégétique le cadre spatio-temporel et l'énonciation d'un monde intérieur dominé par l'aliénation ou le fantasmatique. D'autre part, dans notre optique, la présence continue de cette dualité est en soi un des fondements essentiels de l'inaboutissement. Il n'y a pas pour nous de découpage net, mais plutôt une fusion de ces faux antonymes.

Pour ce qui est de la thématique au niveau de la cohérence de chacune des nouvelles, la plupart d'entre elles s'inscrivent dans un genre achevé : les progressions herméneutiques de *Distances*, *Mort dans son lit*, *Besdur*, *Je viendrai comme un voleur* voire même *Le Concerto pour Anne Queur* ou *La pièce dans la pièce* aboutissent à une conclusion traditionnelle (la mort du protagoniste ou la solution de l'énigme). Du point de vue de l'acte de lecture, la diégèse fournit son lot d'inaboutissement, et le cadre spatio-temporel ajoutera la marque de sa dualité à maintes reprises.

En général, il faudra analyser ces nouvelles sous un angle varié. C'est ainsi que *Distances* sera l'exemple même de l'empilement de mondes : les oppositions Belgique/États-Unis mais aussi terre/étoiles et fouilles mettant à jour une vieille Liège sous la Liège moderne par exemple sont des indices de décalages temporels. Un tel empilement se retrouve dans *La Pièce dans la pièce* où le cadre spatial se limite à une salle³⁵⁷. Les explications fournies aux énigmes formant le fond de *Besdur* et *Mort dans son lit* opposent des lieux ouverts (la circulation urbaine) et clos (un bureau constituant la majeure partie de la première nouvelle et une énigme de la "chambre close" pour la seconde)³⁵⁸. Le monde d'*Anne Queur* oppose des populations entre elles (des squelettes ironiquement baptisés les Secs, les Décharnés, les Ressuscités s'opposent à la population traditionnelle) plutôt que des entités géographiques, mais les demeures où les squelettes se rassemblent (les Malmaisons situées dans de nombreux pays) forment un ensemble particulier qui sera un type de réseau parallèle avec ses lois originales qui rappellent le type d'aliénation qui a pour illustration la secte.

La notion d'univers double aura comme point commun dans toutes ces nouvelles le fait que le personnage principal sera un étranger dans la société qui l'entoure. Le Russe blanc qui arrive à Mons au début de *Je viendrai comme un voleur* et le résistant chargé de tuer dans *De deux choses l'une* ne se conforment pas à l'univers géographique qui leur sert de cadre et qu'ils semblent ne pas

³⁵⁷ L'architecture de cette nouvelle sera étudiée comme type même de récit gigogne (pp 253-256).

³⁵⁸ Les deux solutions (ingénieuses) proposées aux énigmes de ces deux nouvelles ont été utilisées ou réutilisées par des auteurs tout à fait éloignés de l'esprit de Marcel Thiry (le spécialiste des mystères de crime en chambre close John Dickson Carr et le Polonais Stanislaw Lem par exemple).

bien appréhender. Ils sont en quelque sorte aliénés au monde environnant. C'est sans doute sous cet angle également qu'une cohérence joue entre les sept nouvelles. C'est également une des bases du "fantastique" et de l'inaboutissement diégétique thyriens, ce que les exemples suivants illustreront :

Distances

L'idée du protagoniste enfermé dans une chambre close et laissant vagabonder ses pensées vers des univers illimités est symbolisée par le personnage de Monsieur Cauche. L'aporie née de la fausse simultanété de la source et de la réception de la lumière stellaire aboutit à la résurrection par la pensée de personnages historiques qui seraient des témoins éventuels mais impossibles du départ du rayon lumineux comme l'empereur français Napoléon III (197) :

(197) L'étoile alpha de la Carène, dont il n'avait jamais entendu parler, le séduisait, **curieusement réunie dans le temps** à celle de cet empereur, autre barbichu. (1987:23).

Un autre décalage est fourni par le retard apporté à la réception de cartes postales envoyées par sa fille à la veille de sa mort depuis les États-Unis où elle est en voyage de noces. Il s'agit encore d'une opposition Belgique/pays autre à laquelle s'ajoute la même idée de la fausse simultanété entre la source d'écriture et la prise de conscience de celle-ci par le destinataire³⁵⁹ :

(198) Il quitta son fauteuil crapaud, vint à la table où l'attendaient les cartes-vues de bleu américain. Elles aussi mettaient du temps pour lui arriver ; quand il les recevait, **elles le déplaçaient en arrière dans la durée**, les quelques lignes hâtives de la jeune épousée un peu distraitement filiale et l'image du freeway ou du vapeur à roues sur le Missouri **le transportaient à l'instant passé depuis trois, quatre, cinq jours**, où le carton colorié avait été acheté, libellé, timbré, posté (1987:25).

La datation des objets en un passé légendaire, celui des temps sombres d'un Moyen Age imaginaire, appartient au répertoire traditionnel du surnaturel. Dans le cas de Monsieur Cauche, ce déplacement dans le temps est clairement subjectif mais démarque tout aussi clairement la perception d'une nouvelle opposition spatio-temporelle au cours de la lecture :

(199) (Son bureau) **semblait d'un autre âge**. Une presse à copier, son large balancier à boules de cuivre [...], sa vis massive **évoquaient Gutenberg ou des chambres de torture**. (1987:33).

La reconstruction mentale de l'univers à une date précise oppose également les connaissances du moment présent avec celles d'un moment particulièrement important du passé. Il y a encore un désir de réécriture du déterminisme historique dans le détail de l'exemple suivant :

³⁵⁹ Il y aurait là aussi un parallèle avec l'interprétation au niveau pragmatique du décalage entre l'écriture de la fiction et sa réception par le lecteur réel. Rappel : les termes soulignés ici sont en italiques dans l'original.

(200) M. Cauche relisait la dépêche, mot par mot. 4.20 PM deceased. A 11 heures 20, la veille au soir, il était à sa fenêtre, il regardait les étoiles, il se demandait lesquelles étaient déjà mortes. **Il y en avait peut-être aussi qui mouraient juste à cette minute et qu'il avait continué à voir, comme pour lui aussi Désirée avait continué à vivre puisque deux minutes auparavant il la pensait encore vivante** (1987:37).

Les communications avec l'outre-tombe font partie d'un certain surnaturel. La secrétaire de bureau intéressée à la fois par le spiritisme et Monsieur Cauche, Mlle Ariadne, apporte dans la nouvelle une dimension neuve opposant un monde des vivants et un monde des défunts, et ce en dépit d'un évident scepticisme de la part du narrateur qui ironise ouvertement sur la réalité de la condition mentale de la spirite³⁶⁰ :

(201) Mlle Ariadne avait été requise par son père, bien entendu, d'employer ses dons et ses pouvoirs psychiques à faire préciser par le duc Charles et les chefs liégeois la position des tentes bourguignonnes **dans la nuit du 29 octobre 1468**³⁶¹ ; mais elle avait bien prévu et averti que cette fin pratique risquait de tarir ou d'égarer le fluide. En effet, **les réponses des interrogés** avaient été évasives, perturbées d'erreurs ou d'interventions saugrenues. (1987:30).

Les objets ne sont pas uniquement symboliques d'une époque mentalement reconstituée (voir exemple 199). Ils le sont aussi du passage d'un espace à un autre comme le montre ce geste symbolique de Monsieur Cauche qui éloigne de la main une analyse locale historique "quelconque" pour laisser la place à la carte actuelle des États-Unis :

(202) Le volume États-Unis du nouveau grand atlas fut ouvert sur un des tréteaux, **après qu'on eut écarté quelque grosse thèse universitaire sur l'emplacement des tentes de Louis XI et du duc Charles lors de la nuit fameuse**. (1987:61).

Au cours du processus de reconstitution de l'itinéraire de la fille disparue, ce voyage mental en univers clos présente des blancs et des anormalités qui renforcent l'idée de la cohérence d'une telle recherche :

(203) Les cartes postales furent étalées dans leur ordre de date, et M. Ambert fit merveille, loupe à la main, pour déduire d'après l'atlas la route suivie et les points d'arrêt. Il restait une indécision toutefois, pour la région des montagnes ; **une lacune s'ouvrait, à la hauteur d'Albuquerque, qui n'était pas compréhensible**. (1987:62).

³⁶⁰ Rappelons que Marcel Thiry se moque également de manière plus ou moins feutrée du spiritisme dans son intervention basée sur une expérience authentique, la communication télépathique de Lucy Jeanclair qui a eu lieu les 4 et 5 février 1924 et qui a intéressé l'écrivain Albert Mocquel (voir note 254). Dans sa lettre du 8 avril de la même année, ce dernier décrivait cette expérience qui avait comme instrument de communication avec les esprits non pas un guéridon mais une planchette qui se mouvait et indiquait des lettres (BARLLF, 1966:50).

³⁶¹ La décision prise au cours de cette nuit par Charles le Téméraire de donner l'assaut le lendemain aura pour conséquence un événement célèbre dans l'histoire tragique de la ville de Liège de cette époque, celui du sacrifice des 600 Franchimontois le 30 octobre 1468.

Il n'y a pas seulement ellipse, mais également une heuristique formulée à l'aide de questions et d'un dédoublement apparent des témoignages matériels qui relient les deux univers (la carte des États-Unis, les timbres postaux), qui de ce fait ne peuvent apporter la réponse à la quête :

(204) Encore une flânerie, est-ce que cela n'indiquait pas qu'il y en avait déjà eu une, et qui **ne pouvait être situé que vers ce moment de l'itinéraire où apparaissait un flottement de la ligne directe, correspondant d'ailleurs à l'interruption dans la suite quotidienne des cartes ? Les timbres à date étaient souvent brouillés**, le restaient **même sous la loupe** ; une difficulté supplémentaire en provenait certainement. (1987:63).

Enfin, une argumentation par l'inverse de cette emprise des mondes duplices apparaît dans ce récit (exemplaire par l'abondance de traces d'univers doubles) quand le protagoniste lui-même se prend au jeu de la possibilité de faire revivre des instants passés. Il est alors tellement plongé dans cet autre temps que le retour à la réalité du cadre belge semble irréel :

(205) M. Cauche se retrouva seul. [...] **C'était une vacance étrange et définitive.** (1987:43).

De deux choses l'une

Dans cette nouvelle basée sur l'aliénation et la possibilité à tout moment de l'irruption d'un monde alternatif, le héros thyrien se conforme rarement au cadre environnant³⁶². C'est le cas quand le protagoniste épie les signaux d'une menace étrangère, à la manière déjà évoquée pour *Voie-Lactée* et *Échec au temps* (exemples 188, 191 et 192). La différence essentielle est que c'est lui qui joue le rôle de l'intrus :

(206) Silence, longuement, **incompréhensiblement**. Mais ce bruit d'une porte retombant sur le chambranle était certain. (1987:93).

Parmi ces signaux duplices, des objets matériels symbolisent deux mondes temporels ou deux avenir possibles symbolisés par l'alternative du titre :

(207) Ce qui se passe, ce qui s'est passé... C'est comme quelquefois quand vous changez votre lame Gillette : vous enlevez la lame usée, vous déballez la lame neuve, vous vous détournez pour n'importe quel rien, et **voilà que vous ne pouvez plus reconnaître la lame ancienne de la nouvelle**, posées toutes deux sur la tablette de verre. Ainsi, sur le banc où la valise est ouverte, près de cette valise, **les deux boîtes sont déposées l'une à côté de l'autre, identiques** : la boîte d'insuline et la boîte de cyanure. **Identiques.** (1987:96).

³⁶² Il s'agit bien de deux genres distincts : d'une part l'opposition fantasmagique entre le monde interne du héros et le monde extérieur construit sur la base de perceptions et d'autre part l'heuristique traditionnelle du récit à suspense. Chacun de ces genres propose son monde duplice.

Besdur

L'intrigue de *Besdur* doit beaucoup à un décalage qui fait de la voiture un être doué de pensées malsaines. Une telle déviance d'un anthropomorphisme entré dans le langage courant (par exemple quand la voiture "démarré") prend au début de l'intrigue dans une page d'anthologie la notion inquiétante d'un univers alternatif dominé par la machine :

(208) [Les voitures] **filaient pressées comme des glaçons en débâcle**. Il y **en** avait qui **frôlaient** la gabardine du petit homme ; mais il ne sentait pas le miracle de précision dans **l'imperceptible esquivé qu'elles marquaient** pour laisser une sécurité de cinq centimètres, de deux centimètres, entre la tôle de l'aile et le tissu de l'imperméable. (1987:132).

Juste et Simul

Les deux protagonistes des courts romans *Juste* et *Simul* désireraient réécrire l'Histoire. Juste, le fils légendaire de Faust et d'Hélène de Sparte, est condamné dès sa naissance par la malédiction qui le touche (son père ayant été tué dès le début du roman par Praestigiar, le chien noir des Enfers) et il part à la recherche d'une mère improbable. Zacharie Simul est un jeune Belge lui aussi condamné puisque l'on sait dès les premières pages de l'intrigue qui débute le 30 juillet 1914 qu'il sera tué au début de la Grande Guerre. Une tentative de réécriture du déterminisme historique tient de ressort diégétique essentiel pour chacune des deux intrigues. Des jeux spatio-temporels complémentaires ajoutent une forte complexité à ce schéma de base :

- des jeux d'énonciation : le narrateur omniscient de *Simul* connaît le destin historique tragique des deux protagonistes mêlés aux deux conflits mondiaux de 1914-18 et 1939-45, et le héros Zacharie Simul lui-même mène une enquête sur les circonstances de la mort à la suite d'un duel d'un journaliste du XIX^e siècle³⁶³.

- des jeux intertextuels : Le jeune Juste sera mêlé à une foule de spectateurs pour revivre sa propre légende mise en scène dans un théâtre de rue. Simul essaiera lui de revivre les derniers instants d'Armand Carrel, le personnage historique qui le fascine.

- des jeux détruisant l'univocité du personnage : au simulisme déjà évoqué plus haut³⁶⁴ s'ajoutent les doubles que Juste rencontre au cours de sa vie, ceux de personnages de légende avec qui il doit composer.

La quête d'une solution ontologique s'étend donc d'une tentative de revécu neuf chez Juste à une tentative de double vécu chez Simul dans un cadre

³⁶³ Ce journaliste, Alexis Carrel, avait fait forte impression sur un personnage balzacien méconnu de la Comédie humaine nommé Z. Marcas. Alexis Carrel y était un « sombre jeune homme, [un] esprit amer [qui] portait tout un gouvernement dans sa tête », c'était le prototype de « l'homme fort ». Il est étonnant de constater la fascination des personnages de Thiry pour des êtres simples symbolisant un certain idéal de sincérité politique et dépassés par un environnement hostile (Juste, Simul). A signaler également la coïncidence qui fait de Juste un des personnages de cette même nouvelle de Balzac.

³⁶⁴ Voir ci-dessus p 79.

immuable formé par la Scheergasse de Wittemburg de la légende faustienne et la ville de Liège de la veille de la mobilisation générale de 1914.

Juste

La sémiotique du signal prémonitoire³⁶⁵ a une origine double dans *Juste* : elle peut être considérée comme émise par une instance supérieure ou bien simplement ressentie par un être sensible et suffisamment réceptif. Juste semble ainsi régulièrement découvrir l'existence d'univers autres avec qui il communique et qui lui servent de relais dans sa quête d'Hélène. Un tel jeu de métamorphose voulue le suit jusqu'à son dernier regard, quand il visualise en contre-plongée des constellations et des couleurs qui sont interprétées par le narrateur omniscient comme une réalité, la victoire du monde légendaire sur le monde du XVI^e siècle :

(209) Il était presque exsangue, et au moment de mourir un dernier suspens de la souffrance lui permit de tourner un peu la tête et de lever les yeux vers le ciel. **Son azur sombre apparaissait par une trouée oblique entre les arbres noirs. Deux étoiles luisaient** dans cette baie étroite ; et Juste les reconnut. C'étaient **Castor et Pollux**. Sa bouche écumante parvient à leur sourire. Ils accouraient à sa rencontre, les **deux frères divins**, au galop de leurs **blancs** chevaux. Tout devint **blancheur**. Il oublia que Leucé n'était qu'une île, **il en fit une étoile**. (Juste, 1981:186).

Il y a donc opposition et comparaison entre deux mondes diégétiques, celui du moment de l'intrigue et un univers merveilleux ancien issu à la fois de lectures de légendes et de signaux perçus par le protagoniste :

(210) **Le premier regard que l'enfant posa sur son père ressemblait au regard, tout chargé de savoir antique, qu'Hélène avait promené sur son nouveau siècle** quand elle y était **apparue**. (1981:105).

Simul

Le titre même de ce roman est ambigu : d'une part, par l'onomastique car le nom du héros (Zacharie Simul) implique l'idée de simulisme, de recherche dans le dépassement de l'unicité de toute vie, mais aussi l'idée de simulation et donc d'hypocrisie immanente ; d'autre part, par le contexte historique, dans la mesure où ce simulisme peut être interprété soit comme une solution, soit comme une tentative d'échapper au destin symbolisé par la menace de la Grande Guerre. Les deux exemples choisis illustrent l'approche de cet "étrange" univers menaçant dont l'on sait dès le début de la narration qu'il sera fatal au protagoniste :

(211) **L'étrange avait fait irruption dans le wagon-salon, et Zacharie fut saisi de comprendre brusquement quelle force l'y avait introduit, quelle présence le Nord-Express emportait à toute vapeur en même temps** que sa cargaison hybride de baigneurs et de réservistes. En traversant l'Allemagne, **le train avait embarqué une maladie invisible** : la guerre [...] il la reconnut avec certitude [...] [il éprouvait] cette impression physique que la grande chose nouvelle allait exister, qu'elle arrivait, qu'elle était arrivée. (1981:229-230).

³⁶⁵ La prémonition fait bien sûr partie de la panoplie de l'inaboutissement.

(212) **La guerre, c'est une espèce d'avalanche.** [...] Or, ces premiers mouvements de la **masse instable**, regardez-les : ils sont sous vos yeux. (1981:237).³⁶⁶

L'opposition entre le monde de la paix et celui de la guerre est traditionnelle. Pour Thiry, la guerre est un objet de fascination, dans la mesure où elle introduit l'étrange. Dans l'exemple 211, il y a nouvelle simultanéité de ces deux univers quand la figure allégorique de la guerre s'incruste dans le corps de la société et s'y dissimule ; dans l'exemple 212, l'image n'est plus interne mais la considération du narrateur adressée à un lecteur oppose l'image d'un état normal statique (la montagne) à celle d'une maladie dynamique (l'avalanche) et rejoint la même idée métaphorique d'une pathologie.

Nondum Jam Non

Les protagonistes du roman *Nondum Jam Non* et d'un court texte antérieur plus léger de ton et ouvertement autobiographique, *L'homme sans lunettes*, ont ceci de commun qu'ils sont victimes d'aliénations sensorielles qui leur font réécrire leur environnement visuel, auditif et tactile. Les mondes ainsi déterminés rappellent tout un pan voisin de la littérature fantastique, le fantasmagorique³⁶⁷, mais la réalité des hallucinations qui accompagnent le protagoniste n'est jamais réellement mise en défaut : la silhouette du fils qui s'assoit sur le fauteuil de la chambre du narrateur de *Nondum Jam Non* se meut à la manière d'un fantôme de récit fantastique. Le monde réel et le monde perçu y sont présentés comme étant parallèles.

Le dernier roman de Thiry est l'un des plus riches en univers duplices. Nous retrouverons dans ce texte de nombreux cas déjà évoqués dans les exemples qui précèdent. C'est ainsi qu'une sémiotique particulière déformera l'univers environnant et métamorphosera les éléments en les personnalisant :

(213) Ce n'est pas une hallucination de mon oreille qui fait apparaître des paroles à travers les bruits que produisent les choses, des mécaniques le plus souvent ; car les arbres sous le vent n'arrivent pas à **prononcer**, et leur bruissement reste en deça de l'intelligence en clair ; et le grand échec de **la mer** est qu'elle **tente en vain depuis le commencement du monde de donner forme de syllabe à sa perpétuelle rumeur anonyme**. (1993:326) ;

personnalisation qui construit un univers basé sur la métaphore :

(214) on s'apercevait que toute la tranchée entre les tristes maisons était envahie par **l'écume de la mer**, qui **volait par-dessus les toits des immeubles de la digue, en larges écharpes arrachées à la crête des vagues, et venait s'amonceler en épaisses retombées** sur toute la largeur de la chaussée, et, **par places, sur plusieurs mètres de hauteur**. (1993:352).

³⁶⁶ Cette fascination de l'irruption de la guerre que Marcel Thiry a vécue à deux reprises en Belgique rappelle ici l'incipit de *Je viendrai comme un voleur* analysé plus haut (« La guerre n'est pas autre chose qu'une irruption de l'étrange »).

³⁶⁷ Voir note 341 pour une définition du terme.

Le titre latin du roman pose les fondations d'un univers double et quelque peu paradoxal dans sa combinaison, celui du *Nondum* comme celui du *Jam non*. Tout au long du récit, ces deux mondes faits de signaux visuels et sonores seront en confrontation. Dans l'exemple qui suit, *Nondum* remplace *jam non* :

(215) Ce **retour**, ce **vice-versa**, ce renversement de direction de la colonne volante qui avait pris pour clameur successive les **deux noms des deux époques antinomiques du Temps**, c'était un nouvel agent de trouble [...]. A présent voici qu'il fallait se défendre contre l'impression que **le Temps pourrait revenir sur ses pas**. (1993:341).

Le sens de l'aporie inscrite dans ce titre oppose également monde passé et monde futur :

(216) **Nondum jam non ; nondum**, ce qui est à venir et qui fonce vers nous, et brusquement, franchie la démarcation invisible, **jam non, ce qui est passé, ce qui est perdu, ce qui s'éloigne jusqu'à se taire dans l'abolition...** (1993:328).

Il oppose le monde du narrateur au monde de son fils disparu qui a pris l'apparence d'un fantôme :

(217) **Du profond du jam non ton apparence sémantique arrive à me toucher par dans le nondum que je suis pour toi** (car non, ce n'est pas moi qui me souviens, c'est toi qui surviens, je sens comme une certitude tangible que tu te meus dans le Temps, que tu n'es pas emprisonné comme une photographie dans l'attitude et la pensée qui furent alors les tiennes), et ton signal est d'enjoindre que soient évités le départ pour Menton et l'année désastreuse. (1993:375).

Il est vrai que cela dépasse la notion de temporalité double, puisqu'un vide sémantique se crée dans la chronologie linéaire entre le passé et le futur. Ce vide spatio-temporel nie le moment présent en s'appuyant sur une éventuelle réactualisation du souvenir :

(218) **Le Temps** encore une fois **s'ingéniait à me déconcerter** en me découvrant des défigurations de ses notions reçues [...] (1993:356).

A la manière du Monsieur Cauche de *Distances*, le narrateur du dernier roman de Marcel Thiry recrée en chambre close un univers concret basé sur des souvenirs à partir d'objets situés dans son champ visuel :

(219) **Le siège de cuir** sombre, **comme alors le lit** où Fête devait mourir, émerge de **la couche de clarté basse, qui souvent me rappelle aussi les cinémas** où je suivais Fête [...] (1993:337) ;

mais il est vrai qu'il le recrée également au cours de ses promenades :

(220) [J'éprouvais de cette apparition] seulement une grande impression de dépaysement, **comme si la banque, mon trottoir, la ville avait été un monde lointain ou nouveau où j'aurais été transporté**. (1993:359).

On retrouve la métaphore animale de la voiture comme dans *Besdur* :

(221) les courbes sonores du passage des voitures s'unissaient encore en **un moutonnement** presque continu. (1993:378) ;

enfin, ce n'est plus la neige qui apporte la magie, mais la nuit dans la métamorphose visuelle du port d'Odense :

(222) De là-haut, nous dominions le ballet que donnaient les paniers balancés et leurs balanceurs aux mains éclatantes, et nous avions vue plongeante sur **les mâtues** échelonnées et sur **leur profond branchage en dentelle** [...] ennuagé finement du tremblement poudreux où se mêlaient l'haleine de la glace des cales et les quarante déversoirs de **lumière bleue-blanche**. (1993:369).

La Nuée, Falaises, Le piquet dans la grotte et autres textes brefs autobiographiques

Certains courts textes autobiographiques ont ceci de commun que le fantasmatique y est conçu par le biais de métaphores. Des univers métaphoriques naissent, qu'il s'agisse d'images nées de la mythologie (*La nuée*), d'un symbolisme particulier des façades surplombant l'enfant devenu adulte (bâtiments publics ou coques de navires), façades qui deviennent des bornes délimitant des stades existentiels (*Falaises*) ou bien un café de l'Hôtel de Ville devenu marine par la vision du poète (*Le piquet dans la grotte*). Ces univers parallèles remédiant à une réalité le plus souvent grisâtre conduisent à un certain type de merveilleux thyrien.

Belle-de-nuque

Le cas de *Belle-de-nuque* est encore plus éloigné des univers géographiques et temporels évoqués au début de cette classification. C'est sans doute également la plus étrange des oppositions d'univers puisqu'elle s'attache à ce que Lise Thiry nomme le « derrière-soi » ou « l'envers du décor » dans un article de 1990 qui reste l'un des plus neufs jamais écrits sur l'écrivain : « Un autre vide fascinait Marcel Thiry: c'était le derrière-nous. [...] On a beau se retourner, on ne voit pas son dos. Nous ne connaissons pas notre nuque. Certains, selon Marcel Thiry, y ont "des centres nerveux, réceptifs des regards" »(1990:65)³⁶⁸. Le thème d'un tel univers qui rappelle l'image donnée par un double miroir rejoint également la thématique du refus que nous allons présenter par la suite (5.3).

Les propos « cataires »

Parmi les textes les plus inattendus chez l'écrivain se trouvent ces étranges propos "cataires" dont le héros est le marquis de Carabas, maître ayant bénéficié des services du Chat Botté des Contes de Perrault³⁶⁹. Là encore, il est

³⁶⁸ La citation incise de Marcel Thiry est issue de la conclusion du premier chapitre de *Nondum Jam Non* (1981:329). L'importance du revers se trouve déjà dans *L'homme sans lunettes* (1959) : « la nuque est plus douce que le visage en ceci qu'on peut en paix et sans insolence y reposer assez longuement les yeux. » (1981:454).

³⁶⁹ Jouer sur une possible intertextualité peut paraître artificiel, mais, dans ce cas précis, il existe un classique du propos "cataire" du côté germanique qui a pu influencer la verve

possible de parler d'univers opposés dans la mesure où les textes de Thiry parodient la légende en transgressant la moralité de la fin traditionnelle des contes de fées. Il y aurait l'univers célèbre du conte, et puis un anti-univers successif qui montre la réalité des déboires du Marquis de Carabas qui est loin d'avoir trouvé le bonheur symbolisé par le blanc final avec les mentions de la Princesse, de la progéniture et des espérances de vie. Ce type de jeu intertextuel semble en partie appartenir au climat de contestation qui a dominé depuis le milieu des années soixante et a culminé au mois de mai 1968 en France pour Marcel Thiry lui-même³⁷⁰.

Comme si

Enfin, un texte nous reste, le plus long et sans doute le plus embarrassant. Dans la préface à la réédition de 1993, l'écrivain Gaston Compère élude la difficulté d'une analyse de ce roman en préférant donner une image chaleureuse de Marcel Thiry. Si nous faisons du protagoniste un *alter ego* de l'écrivain, un double implicite personnel émerge hors fiction : d'une part, la formulation d'un propos souvent vindicatif envers son entourage et, d'autre part, une autoconfession orientée vers le sentiment de la faute et de l'injustice de la condition humaine³⁷¹.

Il faut éliminer cette image dans le présent propos, dans la mesure où le narrateur n'est plus un double de Marcel Thiry dans l'univers diégétique. S'excusant de ne pas avoir choisi *Comme si* pour introduire sa recherche, Pierre Halen compare justement le roman à une symphonie (1990:12) : il y aura à la fois profusion et confusion de leitmotive dans le texte. La recherche d'univers doubles sera fructueuse : la géographie alpestre s'oppose au paysage urbain wallon, la conclusion dans la blancheur s'oppose comme dans maint roman anglo-américain³⁷² à la tristesse de la réalité quotidienne proposée par la société

de l'écrivain. Il s'agit du célèbre chat Murr de E. T. A. Hoffmann (*Lebensansichten des Katers Murr*, 1821). En ce qui concerne l'adjectif *cataire*, le titre générique proposé par l'édition De Rache pour les cinq brefs textes centrés autour du chat est le suivant : « LES CARNETS DU MARQUIS DE CARABAS / extraits, suivis d'autres propos cataires ». Marcel Thiry explique en détails sa pertinence au début du texte intitulé *Le contrat chat* : « J'aurais pu écrire : le contrat cataire, puisque l'adjectif existe ». L'écrivain précise plus loin : « s'il m'arrive de me laisser aller à parler de contrat cataire, le mot étant laid c'est que je serai sur la pente de l'humeur péjorative » (1981:421). Pour reprendre un terme de Jean-Marc Defays, il s'agit là encore d'une énonciation « exhibée » dont le rôle est d'empêcher « chez le lecteur le processus d'identification » (1989:312).

³⁷⁰ Nous avons déjà noté dans le tableau biographique (numéro 2) que des poèmes de l'écrivain avaient été lus à l'Odéon en pleine occupation des locaux.

³⁷¹ Les chapitres XIV et XV du roman rappellent par leur rigueur énonciative fortement dramatisée les dialogues des œuvres des romanciers russes (Dostoïevski en particulier). Ils abordent les questions de la foi religieuse et du poids de la culpabilité humaine et justifient les interprétations rejoignant une morale chrétienne et que l'on trouve mentionnées par exemple chez Charles Bertin et Dominique Hallin-Bertin.

³⁷² Dans ce domaine, les fameuses aventures de Gordon Pym (E. A. Poe) ont en effet eu à la fois des prédécesseurs (*Frankenstein* de Mary Shelley) et des successeurs (*Women in love* de D. H. Lawrence).

et d'autres types d'univers apparaîtront au fur et à mesure que le texte se déroulera³⁷³.

La fascination de l'ailleurs se manifeste par la visualisation d'un pays de neige qui servira de lien entre trois univers, celui (récurrent chez Thiry) des souvenirs des combats en Russie tsariste, celui de la littérature fantastique (*Arthur Gordon Pym*, le héros d'Edgar-Allan Poe), et celui des Alpes qui serviront de contrepoint réel à la fin du roman. Bien avant de prendre sa décision finale, le protagoniste Octave Servance laisse ainsi vagabonder son imagination dans la première partie du roman :

(223) Et (Octave) commença de se distraire de nouveau du bavardage de Maurice. **Il partait au loin, très loin** des Gogeorges et des Cromyngues³⁷⁴ et des comptes de tutelle et des indivisions mélangées, **vers un paysage de neige**. Lui serait-il donné encore de débarquer loin du monde, vers le soir, quand tout bleuit, dans la limpidité d'un village de montagne ? (1993:110) ;

imagination qui se concrétise à la fin, avec une variation sur la célèbre conclusion dans la blancheur d'Arthur Gordon Pym³⁷⁵ :

(224) Au-delà de cette longue pente douce qu'il venait de franchir et que sa piste marquait comme un fil décroissant, **les murailles successives du Moine Noir et du Moine Blanc s'enlevaient en plein ciel pur, noires avec de grands pans de blancheur**, et derrière elles, au loin, en large **déploiement de leur éclat immobile les grandes neiges du mont Blanc occupaient l'altitude**. (1993:254).

La quête de la réplique dans une conversation peut se faire à partir d'un certain éloignement temporaire dans l'esprit du cadre où elle a lieu. Octave et le notaire Gogeorges semblent ainsi demander le conseil du paysage extérieur vu depuis la fenêtre pour poursuivre leurs propos :

³⁷³ Voir l'analyse plus rigoureuse de l'inscription du roman qui suit le tableau 10 (page 206). La cohésion de la fin du roman se cristallise autour d'un bijou acheté par le protagoniste Octave à l'intention de sa fille Françoise (1993:228). Le nom donné par Octave Servance à cette bague (Mont Rose, celui d'un sommet des Alpes italiennes) sera pour le lecteur une éventuelle réminiscence de Rosebud, la luge d'un personnage célèbre du cinéma américain de la guerre, Citizen Kane, qui y retrouvait le symbole de son enfance perdue.

³⁷⁴ Dans le roman, le notaire Jean Gogeorges est un proche du héros Octave, son camarade d'études en droit, et du frère invalide de ce dernier, Maurice. C'est à Gogeorges que M. de Cromyngues a fait appel au nom de sa famille pour des affaires complexes de tutelle dans lesquelles Octave est impliqué. Pour se faire une idée d'un style différent de Marcel Thiry, il est utile de lire dans le roman les pages traitant ce labyrinthe judiciaire (1993:60-64).

³⁷⁵ Au cours d'une discussion entre Basile, le Russe « polyglote et polytechnicien » (1993:143), et les deux frères Octave et Maurice, le premier cité « narra d'un trait tout *Arthur Gordon Pym*, qu'il admirait au point d'en tirer d'infinies significations symboliques. » (1993:144). Il est important de signaler que la traduction de Baudelaire, qui a fait connaître Poe en France, était généralement considérée comme un modèle du genre. Dans la courte préface à l'édition en Livre de Poche, l'écrivain Jacques Perret écrit d'ailleurs : « La traduction de Gordon Pym est de [Baudelaire], on n'ose pas en faire une autre ». En 1967, Marcel Thiry prendra ses distances avec le poète français et le critiquera violemment (Voir Lise Thiry, 1999:369, 392-393).

(225) Le notaire se leva de nouveau, refit vers la fenêtre ces quatre pas rituels dont l'un et l'autre semblaient avoir besoin de temps en temps pour **aller chercher dans le paysage provincial de la Lyeuse et de ses quais le conseil réfléchi, le don de ce qu'il fallait dire.** Puis, comme s'il en avait fait provision, il revint à son fauteuil vaguement curule. (1993:72)³⁷⁶.

Enfin, parmi les autres créations univers possibles, il y a également celui qui inclut la présence d'une apparition comme dans *Nondum Jam Non* :

(226) Dans l'ombre de cet abri, qui était comme une étroite chapelle boisée, pendant que je sanglotais sur Maurice et sur ma faute de l'avoir envoyé se faire tuer, j'ai **senté une présence, un accueil, une attente, oui, quelque chose ou quelqu'un qui était là disponible, qui attendait de moi quelque chose.** Et cela a fusé en moi, d'un jet : j'ai demandé qu'on me le rende, qu'il vive, qu'on me le ressuscite. (1993:179).

5.2.1.3 La duplicité du cadre spatio-temporel : tableau de conclusion

L'analyse cas par cas des œuvres du corpus nous donne des exemples nombreux de doublement du cadre spatio-temporel dans l'univers diégétique. Le tableau 11 résume les principales sources de ce cas de duplicité thiryenne. Il se base sur une première opposition entre deux sources, l'une basée sur des faits sociaux et historiques que le protagoniste subit ("réalité externe"), l'autre sur des transformations que le protagoniste provoque ("réalité interne"). Cet amalgame d'une réalité extérieure historique et d'une construction interne au protagoniste recouvre l'ensemble du corpus :

TABLEAU 11 : typologie de l'espace double selon sa source

RÉALITÉ EXTERNE	<ul style="list-style-type: none"> • Culture autre (Russie ≠ Belgique le plus souvent) • Situation politique (état de paix ≠ état de guerre)
RÉALITÉ INTERNE	<ul style="list-style-type: none"> • 1. Univers familial clos ≠ menace d'un univers extérieur • 2. Univers réel ≠ Univers réécrit : <ul style="list-style-type: none"> a) naissance d'une sémiotique du merveilleux b) pathologie sensorielle c) jeux scientifiques <ul style="list-style-type: none"> lois physiques lois biologiques lois historiques • 3. Univers réel ≠ Univers parascientifique <ul style="list-style-type: none"> a) Spiritisme b) Intertextualité

Si la réalité externe en tant que source d'univers doubles est relativement évidente, il n'en est pas toujours de même pour la réalité interne d'une part source de phobies et d'évasion par la *poésie* (en tant que création d'univers), et d'autre part déviée dans l'énonciation par un humour quasi permanent. La réalité interne telle qu'elle est présentée dans le tableau obéit tour à tour à :

³⁷⁶ Au niveau énonciatif, nous retrouvons dans cet exemple les conclusions de notre partie IV concernant le jeu de l'écrivain qui laisse à son lecteur des marques de l'effort de création littéraire.

1) la crainte du “dehors” : de nombreux héros sont sujets à une paranoïa qui donne au monde externe une image déformée et menaçante. Par exemple, Gustave Dieujeu, le héros d’*Échec au Temps*, est d’une certaine manière protégé par sa cellule des mondes parallèles dont il parle ;

2a) la quête de marques qui mène à la création d’une sémiotique originale par le héros, marques du décor inscrites dans un contexte ontologique (*Juste, La pièce dans la pièce*), et/ou architectural (*Falaises*) ; une telle quête aboutit à la manifestation de jeux énonciatifs qui intéressent le merveilleux métaphorique (*Le Piquet dans la grotte*) ;

2b) des manifestations de pathologie sensorielle qui seront étudiées en 5.2.2 (*Nondum Jam Non, Besdur, De deux choses l’une*) ;

2c) le refus du déterminisme scientifique et donc le besoin d’une déviation dans les lois physiques (*Distances, La Couleur, Simple alerte*), biologiques (*Voie-Lactée, Le Concerto pour Anne Queur, Mort dans son lit*) ou historiques (*Échec au temps, Simul, Récit du Grand-Père*) ;

3a) la raillerie de l’univers parascientifique concrétisé par le spiritisme (*Distances*) ;

3b) le jeu de la fiction dans la fiction, par l’introduction d’un merveilleux intertextuel (propos cataires, *Comme si, Une insomnie, La pièce dans la pièce*).

La juxtaposition des exemples à une typologie particulière ne doit bien sûr pas être considérée comme exhaustive. Comme nous l’avons écrit, ces univers doubles sont cumulés dans de nombreux textes au niveau de l’intrigue comme à celui de la forme de narration. D’autre part, de nombreux autres textes issus de *Marchands* ou des *Nouvelles du Grand Possible* illustrent également par exemple le détournement vers le merveilleux. L’important, et c’est là l’objectif poursuivi, est que ces catégories et sous-catégories recouvrent l’ensemble des univers doubles déchiffrés au cours de la lecture du corpus.

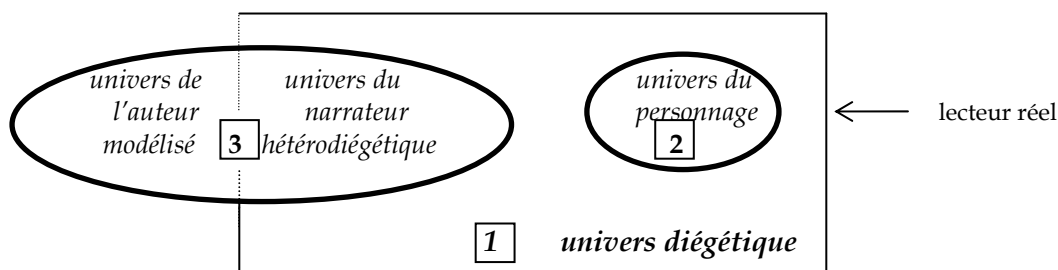
5.2.2 Duplicité du personnage

S’il y a duplicité dans le monde qui l’environne, il y a également duplicité au niveau du personnage qui subit ou métamorphose ce monde. Ici encore, ce doute sur le personnage ne sera pas uniquement inscrit dans l’univers diégétique puisqu’il sera transmis par le texte : narrateur et auteur modélisés contribueront encore à la formulation d’une unicité impossible. Le processus de lecture conduira le lecteur à une certaine généralisation de l’existence de personnages duplices qui forment une constante de l’univers du corpus.

La stratégie suivie pour l’analyse de personnages ne peut se comparer à la précédente dans la mesure où l’ancrage spatio-temporel correspondait souvent à une réalité historique : si *Juste* a peut-être été mentionné dans la légende faustienne, il s’agira d’un être inscrit dans une fiction seconde ; si *Simul* fait des recherches sur Alexis Carrel, ce dernier qui a réellement existé ne suffit bien sûr pas à justifier la réalité de Zacharie *Simul*. Il s’ensuit qu’une approche uniquement basée sur un ancrage “objectif” dans l’univers diégétique est maladroite et qu’il faut inclure le point de vue énonciatif dans l’étude de la duplicité du personnage. Nous allons donc suivre une approche progressive en

allant des informations fiables dans la diégèse aux informations subjectivées par des instances diverses : tour à tour, nous analyserons la duplicité 1 qualifiée ici d'exacte dans l'intrigue, la duplicité 2 créée par le regard du personnage et enfin nous devons sortir de ce cadre pour introduire également des cas de duplicité 3 induite par les instances d'énonciation :

Schéma 15 : L'analyse du personnage duplice



En suivant l'ordre en trois points illustré par le schéma 15, nous aboutirons à la typologie inscrite dans le tableau 12 et qui servira de plan à l'analyse : dans la colonne de gauche sont énumérés les types de duplicité alors qu'à droite sont détaillés les types de personnalité double, depuis le cas individuel jusqu'à celui du groupe en général extérieur au personnage principal, depuis des dédoublements qui mettent en cause la vérité de la perception et donc de l'apparence du moi protagoniste comme des figures l'environnant et, pour finir, un jeu thiryen alliant des jeux de mots personnels à l'intention de son lecteur modèle. Un ensemble de clins d'œil au lecteur domine cette thématique.

TABLEAU 12 : typologie de la « double personnalité »

1. Duplicité exacte dans la diégèse	<ul style="list-style-type: none"> • Cas de l'individu Appartenance à deux "familles" Thème du masque Thème du rôle corporatif • Cas du groupe L'univers carnavalesque Hybridité des espèces
2. Duplicité créée par le personnage et relayée si besoin est par le narrateur omniscient	<ul style="list-style-type: none"> • Duplicité du soi Le protagoniste homme L'androgynie • Dédoublement d'autrui Opportuniste protéiforme Personnages anachroniques Personnalité instable et surnaturelle • Cas du regard "hyponymique"
3. Duplicité créée explicitement par l'auteur	<ul style="list-style-type: none"> • onomastique • intertextualité • duplicité du démiurge Marcel Thiry

5.2.2.1 Duplicité exacte dans la diégèse

La notion de personnage duplice conduit à l'idée de double et de fausseté. Nous limitons ici la fausseté à un jeu original sur l'identité. Une telle notion s'inscrit dans l'intrigue, voire dans le genre littéraire en général. C'est ainsi que, pour prendre un exemple simple, le coupable se dissimule derrière une fausse apparence dans l'énigme policière classique. Dans le cas du corpus thiryen, il arrivera que l'intrigue dévoile de temps à autre la duplicité d'un personnage. Ce sera en particulier le cas de Vera la Russe qui se révèle être Elsbeth l'Allemande dans *Voie-Lactée*. Il s'agira là dans notre thèse d'un cas de duplicité exacte, et non d'une vue quelque peu déformée de la réalité environnant un personnage en proie à l'aliénation. Il en sera de même quand, dans un texte comme *Le Concerto pour Anne Queur*, tout un groupe sera concerné par une duplicité non dissimulée, celui des squelettes "vivants". Le propos qui suit ira ainsi de marques doublant l'apparence de l'individu d'autres marques doublant elles l'apparence d'un groupe. Il est vrai que, comme nous le verrons, l'individu sera souvent un stéréotype et pourra être assimilé à la corporation sociale qui le définit de l'extérieur.

Cas de l'individu

- **L'appartenance à deux "familles"**

L'univers cosmopolite déployé dans la poésie de Marcel Thiry est étrangement limité dans les œuvres de fiction. Les quelques exemples qui suivent démontrent systématiquement combien l'appartenance à une famille ethnique précise est à la base d'un premier type de la duplicité. En d'autres termes, il y aura sans cesse une référence de base au pays natal de l'auteur, qu'il s'agisse de la Belgique, de la Wallonie ou de Liège. Ce sera la première famille à laquelle sera confrontée une famille étrangère. Au niveau de la construction de l'auteur modélisé, cela rejoint les conclusions rapides tirées du tableau 5 (page 70). Marcel Thiry, en tant qu'auteur créé par le lecteur sur la base de la lecture du corpus est parfaitement ancré dans un milieu bien défini, qu'il s'agisse d'un regard sur une particularité due au nom de famille :

(227) Et Kiemzikovsky ? **Kiemzikovsky s'appelait ainsi et ne savait pas pourquoi, étant né de père et de mère wallons dans un faubourg de Liège dont il avait l'accent traînard.** (Avec Semenov, 1990:140) ;

d'une nationalité tue, mais malgré tout ancrée politiquement dans le clan adverse :

(228) Jacques tournait dans les vertiges : Allemande. Elsbeth Arnim. Vera s'appelait Elsbeth Arnim. Il aimait une Allemande. Pas un instant il ne se dit **une ennemie**. [...] Maintenant ce beau corps long et blanc, avec son mystère de mimosée à grains noirs, si donneur, si édénique, est-ce qu'il pouvait s'appeler ennemi ? (1981:288) ;

ou d'une appartenance à l'une des familles linguistiques belges :

(229) Et je distinguais d'autres mots confus en wallon namurois. **Elle** [= Lisa] **n'était donc pas Flamande ?** (Échec au Temps, 1987:133).

Sur un plan intérieur à la Belgique, l'exemple particulier d'Octave Servance montre deux caractères selon qu'il prend son repas avec le "clan" Servance (chapitres V-VIII) ou qu'il se trouve chez sa maîtresse (chapitres IX-X) : son apparence selon la "famille" correspondra alors à un choix de vocabulaire et de registre linguistique (populaire ou plus raffiné) selon le lieu où le personnage se tient. Cette dichotomie peut également refléter un cas de double personnalité privée dans la mesure où nous considérons d'Octave Servance comme un *alter ego* de l'auteur³⁷⁷.

• Le thème du masque

Le deuxième type appartient à l'imaginaire belge, tel qu'on le perçoit dans les peintures et les illustrations de James Ensor et Félicien Rops ou dans des manifestations célèbres comme à Binche, l'univers carnavalesque. Si cet univers appartient au groupe plus qu'à l'individu, Marcel Thiry présente des cas individuels de cette thématique dans le cadre allemand du XVI^e siècle dans *Juste ou la quête d'Hélène*. Au cours du spectacle, tout le cadre faustien est ridiculisé dans l'interprétation d'un drame qui lie acteurs et spectateurs aux dépens des personnages représentés, à un point tel que même Praestigiar, le terrible chien des Enfers y perd sa magie :

(230) Une sorte d'énorme bête, **qui n'était autre chose qu'un acteur affublé d'une tête de chien et vêtu d'un pelage d'ours**, se tenait couchée à côté de lui. (1981:132)³⁷⁸.

Le masque transparent des acteurs accentue le grotesque de personnages jetés en pâture au public. Cet exorcisme particulier de la foule qui s'exerce sans doute plus aux dépens des impositions morales religieuses que de la terreur causée par Satan est un jeu social. Et c'est sans doute dans l'artifice social que la réalité transparaît derrière l'apparence et que l'acteur se devine derrière une personnalité correspondant au rôle. Le cas du masque est clairement lié à la thématique plus vaste du rôle social, lui-même souvent réduit à des marques extérieures d'appartenance à une corporation.

• Le thème du rôle corporatif

Au delà du professionnel qu'est normalement l'acteur, il existe des amateurs en grand nombre dans un type particulier de Comédie Humaine à la Marcel Thiry. Très souvent, le vrai personnage transparaît derrière l'hésitation à mettre en

³⁷⁷ Une telle prise de conscience est présente dès le premier roman *Le Goût du malheur* dans les pensées du protagoniste Jacques quand il évoque une « obscure ressemblance qu'une intuition me faisait entrevoir entre la terre russe et la terre wallonne, terres de musiciens et de rêveurs » (1922:56).

³⁷⁸ Dans la chaîne anaphorique de cet exemple particulier, *lui* est un substitut direct de *son père* et non de Faust. Il en résulte un décalage supplémentaire avec trois niveaux : le Faust légendaire, le Faust père de famille et le Faust représenté et jeté en pâture au public.

valeur les fausses réalités des signes extérieurs de fonction, tout prosélytisme semblant fort éloigné de l'univers thiryen³⁷⁹. Les généraux de *Voie-Lactée* sont ainsi conscients de l'artifice de leur apparence :

(231)[Deux vieux généraux] jouaient leur partie d'échecs. Ils portaient l'uniforme à revers écarlates et épaulettes d'or, **faute sans doute d'habits civils**, et ils **amendaient cette tenue** peu révolutionnaire par des jabots de ruban rouge sur la poitrine, énormes jusqu'à l'humilité. (1981: 291) ;

Ce sera également le cas des divers marchands de la fiction thiryenne, le cas des militaires comme celui des résistants vrais (*De deux choses l'une*) ou faux (*Je viendrai comme un voleur*) : tous ces personnages auront l'apparence de bien piètres exemples de la fonction qu'ils occupent. Un tel univers ressort à nouveau de l'orientation thiryenne vers l'auto-observation et l'auto-caricature. Les thèmes du masque comme ceux du rôle stéréotypique (non plus corporatif, mais appartenant au genre boulevardier cette fois) trouvent leur apogée dans *La Pièce dans la pièce* où il y a passage d'une duplicité à une multiplicité des univers.

L'approche individuelle des cas duplices "exacts" dans la diégèse semble se limiter à ces catégories. Il est certain, d'une part, que l'intensité de la subjectivité thiryenne déforme le texte dans ses moindres détails et, d'autre part, que le cas individuel glisse très facilement vers la stéréotypie du groupe. Il s'agit là malgré tout de marques évidentes de l'appartenance idéologique de l'auteur modélisé tel qu'il se dessine derrière l'acte d'écriture.

Le cas du groupe

• L'univers carnavalesque

L'univers proprement carnavalesque présenté ci-dessus avec l'exemple de la représentation théâtrale décrite dans *Juste* ne sera vraiment abordé que dans la dernière œuvre importante de Marcel Thiry par l'intermédiaire d'une mascarade aux flambeaux située à Ostende et semblant menacer par jeu le narrateur et sa compagne Fête (*Nondum Jam Non*) :

(232) Des masques vinrent plusieurs fois se coller à la vitre de notre restaurant, tout près de nous, si près que **nous voyions la bouche humaine qui remuait dans l'orifice du carton**, découvrant des dents jaunes et embuant la vitrine où notre repas d'amants était exposé. (1981:367)³⁸⁰.

Le faible apport de l'univers directement carnavalesque trouve un complément dans certains textes qui mettent en présence l'individu et une foule invisible adverse (*De deux choses l'une*), ou au contraire une foule placée face à un individu à son tour incontrôlé (*Besdur*). Marcel Thiry saura peindre le dynamisme de foules humaines, comme le démontrent des pages du *Récit du*

³⁷⁹ S'il n'est pas franchement pris en dérision comme dans le *Concerto pour Anne Queur*.

³⁸⁰ Dans cet exemple, il y a dans l'exposition du leurre (représenté par le masque) la marque d'une distanciation avec la tradition fantastique belge contemporaine représentée par exemple dans la littérature des années 30 aux années 70 par Jean Ray et Thomas Owen.

Grand-Père, de *Besdur*, de *Simul* et de *Nondum Jam Non*. Mais il le fera le plus souvent depuis l'intérieur du personnage, ce qui fait que le point de vue sera décalé par la subjectivité. Nous l'étudierons ci-dessous dans le cadre du dédoublement d'autrui.

• L'hybridité des espèces

Le texte thiryen du corpus est en général fortement axé sur l'individu. Qu'il s'agisse d'un ancien soldat, d'un marchand ou d'un enfant légendaire, qu'il s'agisse d'une narration homodiégétique ou hétérodiégétique, le regard sera sans cesse empreint de subjectivité. Il existe pourtant un texte original qui n'entre pas dans la catégorie de l'empathie auteur-narrateur-personnage, le *Concerto pour Anne Queur*, une longue nouvelle qui a surpris certains lecteurs, du fait d'un jeu (faussement) moralisateur et dérangeant, inhabituel chez le poète Thiry³⁸¹. Cette nouvelle ne connaît pas de héros central unique. L'idée de groupe est fortement marquée par l'apparence extérieure et un quotient intellectuel bien supérieur à la moyenne des protagonistes de la nouvelle, des squelettes doués de mouvement et de pensée. L'image de la conglomération du groupe est celle d'un Vase, qui symbolise « leur intelligence totale », et qui est un « réservoir commun de leurs connaissances et de leurs idées » et où chacun des membres « devait déverser ses découvertes et puiser son savoir » (1987:242).

Le dédoublement se fera dans cette longue nouvelle à partir de la coexistence ou non de la chair, thématique que l'on retrouve directement dans l'intrigue sous forme de slogans³⁸² qui ponctuent la progression de la croyance des squelettes vivants³⁸³. La duplicité se fera jour également quand les squelettes auront besoin d'accessoires qui seront autant de formes particulières d'habillement. L'exemple le plus frappant est la pose de coussinets de caoutchouc aux phallanges du squelette pianiste pour éviter les bruits discordants provoqués par le choc de l'os sur l'ivoire des touches. D'autres questions se poseront qui mettent en cause les lois humaines traditionnelles, du

³⁸¹ Cette remarque personnelle est en réalité basée sur divers entretiens avec des Belges.

³⁸² Ces slogans en italiques dans le texte ont une résonance curieusement orwellienne : il est vrai que *1984* est sorti en 1948, alors que *Le Concerto pour Anne Queur* a paru pour la première fois en 1949, dans une Europe plongée en pleine propagande de Guerre Froide. Dans la nouvelle de Marcel Thiry, la formule de fin de chapitre IV *Que la chair comprenne !* précède *Que la chair s'efface !* et la clause *Que la chair continue !* Une demande de collaboration est suivie d'un ultimatum avant l'aveu de la défaite : une interprétation faisant des squelettes un symbole du rexisme par exemple se retrouverait derrière la logique de progression de ces slogans.

³⁸³ Le fondement même de notre analyse (le fait que l'être thiryen n'est pas une entité univoque) serait parfaitement illustrée par le fragment qui suit de la nouvelle : « il fallut que la pensée collective des squelettes, incilement parce que, malgré l'expérience fantastique qu'elles ont vécue, elles ne se sont pas affranchies de la notion que l'homme est un individu et rien qu'un individu. » (1987:242). Malheureusement, il semble que cette phrase soit doublement fautive, dans la mesure où le pronom *elles* ne se rapporte à aucun terme féminin pluriel suffisamment proche dans le contexte et où le noyau verbal a disparu. Il y aurait donc une erreur d'impression (sans doute une partie de phrase manquante) que l'on trouve également dans la version Marabout de 1967 (réédition de 1977, p. 248). Le terme *incilement* n'a apparemment pas non plus sa place dans les dictionnaires.

fait de la relation intime existant entre le squelette et la personne qu'il soutient/soutenait :

(233) **Ces squelettes revigorés continuaient-ils la personne qu'ils avaient été du temps de leur chair ?** Dans ce cas, leurs héritiers restaient indéfiniment privés de leur succession (1987:236).

Il s'agira bien d'une mutation particulière puisque la vie antérieure n'est nullement effacée dans les esprits des squelettes. C'est pour cette raison que nous invoquons l'idée du résultat d'une **hybridation**, c'est-à-dire l'accolement de **deux** existences, celle de la chair et de l'os, celle de la vie antérieure et de la vie présente.

Une telle hybridité provoque des situations cocasses au premier niveau³⁸⁴ concernant la démarcation par rapport au groupe racial de la vie antérieure de squelettes devenus pourtant "unicolores" : C'est ainsi qu'il y aura une subdivision entre ceux d'Afrique « qui brûlaient de purifier la créature de ses guenilles charnelles » et ceux qui éprouvaient de la nostalgie envers la vie corporelle. Si la couleur de la peau existe, elle n'apparaît que dans un matériau artificiel qui tient lieu d'épiderme fictif. C'est le cas par exemple de certain individu grotesque qui n'appartient pas clairement à la corporation qu'il représente :

(234) Il y avait, expliquait **le sénateur fantoche au masque de fausse chair rose**, des puissances que les vivants ne soupçonnaient pas (1987:261).³⁸⁵

Cette duplicité à la fois matérielle et morale conduit à des absurdités du fait de l'opposition entre les deux composants de l'être. L'hybridation conduit ainsi ces "robots" particuliers également à une paralysie spirituelle :

(235) aussi, pendant les périodes de débat intérieur, **l'homme en qui luttent les deux parties n'édicte aucune sentence** et son jugement semble inerte. (1987:243),

et même le suicide final des squelettes, au-delà de l'absurdité du propos et de la duplicité imposée par le chatoiement du "vêtement", partage ceux-ci en deux groupes pour leur deuxième mort³⁸⁶ :

(236) [Le Dr Cham] paraissait encore présider ; [...] **des deux côtés** de la table neuf carcasses dormaient **leur deuxième mort** [...] **leur crâne pris dans la mince feuille d'or** comme un vaisseau dans la première épaisseur d'une glace qui vient de se former (1987:265).

³⁸⁴ Comme il s'agit de fiction et qui plus est de satire, l'interprétation de l'idée parfaitement vraisemblable d'une prise de conscience d'une différence raciale éprouvée au niveau mental n'est bien sûr qu'une possibilité. Tout l'aspect dérangent de la nouvelle est désamorcé dans l'optique qu'est la nôtre ici d'une énonciation purement ludique. Il ne s'agit pas selon nous d'un conte essentiellement moralisateur et surtout pas d'un conte didactique.

³⁸⁵ A noter que Marcel Thiry lui-même sera sénateur quelque vingt ans plus tard.

³⁸⁶ La connotation d'inaboutissement sémantique de *deuxième* (opposé à *second*) possède une grande importance en cette fin de texte.

L'absurdité dualiste est complexe dans ce texte. Un squelette se suicidant peut avoir un sens logique dans l'univers diégétique du récit, et il en sera de même quand, dans la suite à la citation 235, l'auteur présentera un « ex-noir ». Une brève analyse de l'origine de l'absurdité montrera que le concept humain subsiste malgré l'absence de son enveloppe originelle de chair et de peau. Il semble tout au long du récit que les squelettes se contentent de jouer un rôle devant des spectateurs qui sont eux vivants de manière "normale". Ils sont plus des acteurs que des personnages, et des masques que des individualités.

L'hybridation dépasse le cadre de cette ethnie particulière. On la retrouve dans l'espèce féline :

(237) Au soir qui devait les rendre heureux, [le Chat] fit donc un prodige et prit stature humaine, mais **le stratagème ne réussit qu'à moitié : il eut la taille d'un homme, celle de Carabas, cinq pieds huit pouces, mais garda forme de chat.** (Fin d'une ère chat, 1981:407) ;

et dans l'espèce féminine clairement distinguée par le narrateur de *Belle de nuque* :

(238) je vais voir le visage de la lectrice de qui j'ai méconnu quant à la nuque le pouvoir d'appel. Je le vois. Il est laid : c'est une laide. [...] **Elle était bien la lune à deux côtés que j'avais devinée, côté de lumière accomplie et côté d'ombre honteuse.** (1981:441-442),

texte dans la conclusion duquel la femme est partagée en deux zones, belle et laide, et retrouvée en rêves, sous forme de « deux demi-corps emboîtés » (1981:443).

5.2.2.2 Le regard duplice du personnage

Le facteur qui fait du protagoniste un étranger dans le monde qui l'environne est clairement posé dans l'univers thiryen comme étant la conséquence d'une inadaptation de l'entité humaine à l'idée de groupe humain :

(239) **Cela suppose qu'il y ait autant d'univers que d'individus.** Il y a un univers Octave, déterminé par les actes d'Octave et dont moi Basile je suis satellite et dépendant ; et il y a un univers Basile, déterminé par les actes de Basile et dont toi Octave tu es satellite et dépendant ; et il y a un univers Pierre et un univers Paul et un univers Jacques, et un univers autour de chaque bête et de chaque végétal et de chaque cellule vivante. Pourquoi pas ? (Comme si, 1993:192).

En fait, l'inadaptation semble naître d'un manque de confiance envers la réalité d'autrui. Une telle conception est omniprésente dans des intrigues thiryennes où il arrive fréquemment que l'autre change (ou semble changer) de visage ou d'identité. Une visualisation ainsi "théâtralisée" est d'ailleurs tout à fait de mise pour un auteur qui a montré son intérêt envers la duplicité humaine jusque dans sa courte incursion dans l'écriture dramatique avec une pièce intitulée *Du simple au double* écrite vers 1936 :

Quant à la pièce elle-même, elle est assez brève et se compose de trois tableaux qu'animent **deux personnages**. L'action se déroule en un lieu unique, le salon-bibliothèque où «Elle» et «Lui» passent leurs soirées ; elle évoque les thèmes de l'amour impossible et du **dédoublement de la personnalité**, en un jeu tragique qui aboutit à la mort. (Marie-José Hoyet, 1990:153).

Cette constante de l'univers thiryen, et l'une des bases de la thématique du doute, est présente des premiers romans du corpus au dernier : le décor mouvant de *Passage à Kiew* intègre ses personnages aux réactions imprévues du fait d'une distance due à la guerre, à la langue et à la culture ; le protagoniste misanthrope de *Nondum Jam Non* est en but aux souvenirs et aux réapparitions de son fils et de sa maîtresse, morts tous les deux. Les textes de fiction intermédiaires possèdent eux aussi la thématique de l'ambiguïté de l'autre, depuis les marchands jusqu'aux témoins du Grand Possible, depuis les personnages purs que sont Juste et Simul jusqu'aux êtres plus pervers des propos cataires, et jusqu'aux chats eux-mêmes, même s'il leur manque le « masque » :

(240) **Le chat, que l'on dit secret, et c'est vrai, ne sait pas masquer comme nous qu'il devient un autre en s'accomplissant, et autre chose que ce qui fait essentiellement sa grâce.** (Le contrat chat, 1981:423).

Duplicité du soi

• Le protagoniste-homme

Il a déjà été fait mention du besoin qu'éprouve le narrateur de se retrancher sur soi. Cette tendance évidente dans *Nondum Jam Non* (1966) apparaît bien avant dans la production thiryenne C'est ainsi qu'Octave Servance, le protagoniste hétérodiégétique de *Comme si*, en fait une nécessité, un retour au point de départ pour se ressaisir dans un univers qui lui échappe :

(241) **De là, bien caché à tous les yeux par les épais rideaux de dentelle au crochet, il régnerait de loin** pendant quelques jours, peut-être quelques semaines, **sur son petit univers remis en route** (1993:222).

Ce retour à un refuge, à une case de départ, s'accompagne d'une auto-observation, que celle-ci soit directement (dans le cas homodiégétique, *Nondum Jam Non*, exemple 242) ou indirectement (si le récit est hétérodiégétique, *Distances*, exemple 243) exprimée par le narrateur :

(242) **mon jeune et ancien double venait faire alliance avec moi**, il réalisait le prodige de se transporter d'un âge à l'autre pour agencer notre intervention combinée et notre action sur l'âge d'où il venait ; et ce miracle butait sur une barrière parce que nous n'arrivions pas à nous comprendre (1981:377) ;

(243) **Le quinquagénaire**, de deuil vêtu dans la lumière éclatante de l'été anormal, trotinant son trotton laborieux, ce matin du lundi 8 juin, par le gravier de l'allée aux rhodendrons qui mène aux bureaux, **est-ce un fiancé, est-ce l'associé virtuel d'une maison Cauche-Ambert, Léés et Co ? Lui-même l'ignore.** (1987: 71).

L'impossibilité d'une communication entre le héros et les autres est souvent avancée. Un inaboutissement de l'identité du fait d'une incompatibilité sociale est par exemple celui du héros de *Voie-Lactée* :

(244) **Il était devenu** parmi [ses camarades de trois années] **un îlot étranger**, couvert d'une flore voluptueuse qu'ils ne pouvaient pas voir. (1981:282).

Le narrateur peut être victime d'un dédoublement étrange, comme s'il était frappé d'une amnésie concernant ses actes d'un passé plus ou moins proche. C'est là une démarche heuristique essentielle dans *Nondum Jam Non* quand le héros hésite à retourner à son propre appartement pour éviter

(245) l'affrontement du plateau sur la petite table et de la lettre possible, attendue avec crainte et désir, espérée et redoutée depuis des années, où je reconnaîtrais sur l'enveloppe, timbrée de quel pays?, **une écriture pareille à la mienne**. (1981:328).

La crainte du retour du fils disparu en tant qu'une image de soi-même rajeunie est une autre forme de dédoublement :

(246) Ce qui aggravait mon malaise devant lui était cette ressemblance physique : **je me voyais en lui et c'étais moi qui devenais mon ennemi**. (1981:339).

Le paroxysme atteint une dissociation même de la perception du soi quand le narrateur du même récit se voit à travers les yeux des autres sous les traits d'un vieil homme excentrique :

(247) **Ce vieil homme bien vêtu qui tous les soirs vers la même heure stationnait au coin de la rue a dû finir par attirer l'attention des passants**. (1981:329),

tout comme d'ailleurs Gustave Dieujeu, le narrateur d'*Échec au temps* :

(248) **Je regardais avec une certaine curiosité**, du haut de ce belvédère où je siégeais dans ma robe de blancheur et de dépouillement, **un certain Gustave Dieujeu** (1987:65).

Le même phénomène se produit chez Juste (*Il* dans l'exemple 238), quand l'acuité sensorielle de l'adolescent est exacerbée :

(249) **Il entendait ses pas** dans le silence de la forêt. (Juste, 1981:185).

La duplicité est même quelquefois géographique, quand Gustave Dieujeu, le héros vivant sur deux univers parallèles, est à la fois Namurois et Ostendais :

(250) [j'allais vers le laboratoire] **en deux personnes** (*Échec au Temps*, 1987:183).

Très souvent, le dédoublement se fait entre le même personnage enfant et adulte, et cette dichotomie est présente dès *Passage à Kiev* dans la distanciation due à une énonciation décalée d'une dizaine d'années des faits vécus :

(251) **L'enfant que j'étais [...] erra** pendant tout le jour au long du train. (1990:142).

Dans son dernier roman, Marcel Thiry a gardé la même thématique. Le narrateur de *Nondum Jam Non* du moment d'énonciation se retrouve concrètement tel qu'il était vingt ans auparavant enveloppé d'un loden, un manteau qui servira en quelque sorte de catalysateur entre passé et présent dans le texte³⁸⁷ :

(252) C'était bien [le loden] qui drapait modestement de son gris ample **cette forme humaine qui avait été la mienne**. (1981:355).

Le plus-que-parfait devient imparfait, l'apparition étrangère sera acceptée comme un double de soi-même sous forme du passif « apparu » quelques pages plus loin :

(253) Et **ce que cette apparition avait de neuf**, à ma connaissance, dans l'histoire des apparitions, **c'est que l'apparu était moi-même**. (1981:359).

S'il y a un texte du corpus qui est central dans la thématique du narrateur double, il s'agit d'*Échec au temps*, roman dans lequel le héros homodiégétique Gustave Dieujeu a vécu dans les deux univers post-Waterloo symbolisés par l'aigle ou le lion érigé sur le célèbre tertre. Quand le protagoniste revoit ses amis avec lesquels il a transformé l'image du monde, ceux-ci ne le reconnaissent plus pour d'évidentes raisons de déterminisme historique. Lui même a ses propres problèmes d'identité, tout comme le narrateur de *Nondum Jam Non* : le recul devant le contact, que nous analyserons plus loin³⁸⁸ :

(254) **Pourquoi cette foule épaisse m'inspirait-elle à présent cette horreur, alors qu'au déjeuner encore j'avais trouvé confortable de m'installer au milieu d'elle**, confondu parmi ses paisibles ruminements, dans un anonymat tranquille ? (1987:154),

la réalisation qu'un monde nouveau l'isole concrètement :

(255) J'avais failli l'appeler Lisa, comme je le faisais autrefois, **l'autre fois , dans l'autre Histoire...** (1987:200),

la réalisation qu'un monde ancien mais lui aussi réel est désormais hors de sa portée :

³⁸⁷ Marcel Thiry était dans sa vie privée très attaché à ce loden, ce que Lise Thiry m'a personnellement confié et ce qu'elle a également écrit au début de son article du numéro de *Textyles* consacré à son père : « Un soir, le loden gris souris de mon père serait revenu vers moi. Ce loden acheté par May Gérard et effectivement usé jusqu'à la corde pour cause de difficultés financières. Le loden qui habilla « l'usine à penser des choses tristes ». Un loden qui marqua une parenthèse parmi une suite de pardessus élégants. » (1990:59).

³⁸⁸ Dans le chapitre 5.3.

(256) **Je revoyais cet homme que j'avais été, et je me demandais vaguement s'il ne connaissait pas, à Namur, dans le bureau paternel, la même existence dédoublée dont j'avais pris la bifurcation aventureuse.** (1987:120).

L'androgynie

Il résulte parfois une amusante réévaluation des valeurs existentielles, comme celle d'un double féminin au héros d'*Échec au temps* quand celui-ci se compare à Hervey, l'inventeur dans le récit de la machine à remonter le temps :

(257) Entre Hervey et moi, il y avait la même différence qu'entre le metteur au point d'une auto du dernier modèle et l'élégante à qui elle est livrée. [...] La primauté de la jeune femme est évidente ; et **j'étais cette jeune reine, moi, Gustave Dieujeu.** (1987:118).

Cette ambiguïté se retrouve dans des personnages réellement douteux comme ce M. Debolet, l'agent de change frauduleux et évasif de *Comme si* :

(258) L'agent de change souriant fit la mimique d'insister un peu, **comme une jeune fille présentant les petits fours** (1993:224)³⁸⁹.

ou dans le paisible Monsieur Cauche, protagoniste veuf de *Distances* :

(259) Il finit par prononcer d'une voix de rhume [...] après un nouveau mouchement bruyant :

- Je ne pourrai jamais revoir ce garçon.

C'était d'une **belle iniquité, féminine, inattaquable.** (1987:38).

La duplicité androgyne est une constante de la présentation de l'adolescence. Juste, Zacharie Simul, les diverses jeunes recrues sur le front russe possèdent la traditionnelle faiblesse physique féminine dans la mesure où ils subissent leur rôle et où ils jouent de leur état de dominé dans l'univers viril qui les environne. L'idée inhérente à ces œuvres dont l'objectif didactique est le passage à l'âge adulte rejoint alors celle de la perte de cette féminisation pour s'intégrer à une société proprement masculine, en particulier par l'assouvissement de sa propre sexualité. Une telle thématique dépasse largement le cadre thiryen, mais elle y est essentielle dans des intrigues basées en grande partie sur une auto-observation des divers *alter ego* du jeune Marcel Thiry des années 1914-1918³⁹⁰.

Le dédoublement d'autrui

Hors d'un point de vue purement basé sur les besoins de l'intrigue, il arrivera fréquemment que le héros thiryen voie son entourage sous une lumière duplice selon des schémas que nous allons brièvement évoquer. La motivation chez le

³⁸⁹ Nous trouvons dans *Comme si* des personnages secondaires parfaitement croqués. C'est le cas dans ce chapitre XVI du roman avec les divers maillons constituant le réseau permettant la réussite de l'affaire frauduleuse dont un objectif était de sauver le protagoniste Octave Servance de la ruine.

³⁹⁰ Marcel Thiry était physiquement d'apparence fluette. La lecture des œuvres du corpus portant sur la période de la Grande Guerre en Russie montre clairement cette nouvelle marque consciente et auto-ironique qui fait partie de la construction de l'image de l'auteur modélisé.

héros de la constance de la duplicité d'autrui semble d'autre part s'appuyer sur un double désir paradoxal :

- celui d'un besoin de sécurité à travers la catégorisation des autres (c'est-à-dire en général l'ancrage dans une fonction sociale) ;
- l'envie de la découverte chez autrui du prototype de l'image de l'homme libre, de l'aventurier qui symbolise une certaine déstabilisation.

Dans le premier cas, le héros recherchera l'unicité de l'autre sans la trouver ; dans le second, la complexité d'autrui servira d'évasion mentale. Aussi, loin de succomber à un quelconque instinct de convivialité, le personnage thiryen se retranche-t-il en général sur soi du fait de sa vulnérabilité à l'autre. Une méfiance naturelle (besoin de sécurité) alliée à une grande curiosité (stimulus de découverte) semble alors le conduire à des transformations de la vision d'autrui. Cette métamorphose suit entre autres les schémas suivants :

Opportunistes protéiformes

Ce sera le cas d'amis proches comme le Basile Axellone de *Comme si*. Cette recherche d'êtres opportunistes et auréolés de légende existe depuis les premiers écrits de l'écrivain. Le caporal Lavilette de l'exemple 260 représente justement le type protéiforme qui passe d'une fonction à une autre sans éprouver le moindre cas de conscience dans ce texte de 1923 :

(260) Que me voulait au juste Lavilette, **ex-caporal de carabiniers, devenu chauffeur d'automobile en temps de guerre comme il était devenu footballeur [sic] à la caserne**, par un sûr instinct de la carotte à tirer, **et qui**, lors du passage à Kharbine de ce qui restait du corps des autos blindées belges, **avait faussé compagnie avec désinvolture pour entrer comme officier dans l'armée de Semenov**. (Avec Semenov 1990:139).

Catégoriser autrui n'est d'ailleurs simple ni en temps de guerre ni en temps de transaction commerciale. L'ambiguïté est également affaire d'opportunisme, quand il s'agit d'interpréter l'autre en période d'occupation allemande dans *De deux choses l'une* :

(261) Ce Vignaud voyait tout. **Qui était-ce, Vignaud ?** Même question que pour la femme de chambre : **patriote pur, ou à demi véral ?** (1987:80).

L'incompréhension marquée à l'égard de personnages slaves est présente dès le premier texte du corpus *Nativité* dans lequel le protagoniste observe et note sans bien les saisir des gestes et des paroles. Les textes ultimes n'ont pas résolu cette énigme comme le montrent les marques d'interrogation apposées aux diverses activités possibles et contradictoires d'un personnage mystérieux de *L'extrait de chat* :

(262) J'avais hâte de parler au Russe. **Voleur de chats ou leur saint Vincent de Paul ?** (1981:431).

Personnages anachroniques

Les exemples d'êtres inadaptés à leur environnement du fait d'une ancienne routine existent également dans le corpus. Le prototype en sera Monsieur Cauche, le discret héros timide de *Distances* que Pierre Halen analyse ainsi :

La discordance atteint le personnage dans quantité de détails, dont l'anachronisme de ses vêtements : il "passe sur son veston ses manches de lustrine dix-neuvième siècle" pour circuler parmi les dactylos "émaillées de fards" (1990:133)³⁹¹.

Cette anachronie n'est pas uniquement vestimentaire et concerne également le décor choisi par le personnage. Monsieur Cauche semble ainsi n'avoir admis que deux exceptions modernes dans son intérieur ancien et encore s'agit-il de fautes de goût :

(263) Dès qu'il eut tourné le commutateur, les **deux choses insolites** qui, dans cet intérieur, marquaient le moment de sa vie lui apparurent dans leur nouveauté agressive. C'étaient **le meuble de la télévision, affreux**, fausse ébène et verre dépoli, et, sur la table où il était interdit à la femme d'ouvrage Augustine de déplacer les papiers, **les violentes taches d'un bleu hussard que faisaient les cartes-vues éparses** expédiées par sa fille de chacune de ses étapes américaines. (1987:20)³⁹².

Le téléviseur vu par le personnage n'échappe pas lui non plus à la contagion de la référence antique :

(264) Ce soir, il eut sur l'écran le spectacle d'**un de ces jeux du cirque où un gladiateur** à la mémoire bien entraînée **se soumet à l'épreuve** du quitte ou double. (1987:22).

Le sentiment d'anachronie débouche parfois sur la pérennité et naît d'une pure observation gratuite. Il arrive fréquemment au héros thiryen de scruter l'autre comme pour le catégoriser. Une lueur plus nuancée d'« étrangéification » peut alors apparaître (*Voie-Lactée*) :

(265) Comme il était allongé dans le fauteuil-lit et qu'un apprenti lui avait savonné le menton, il vit se pencher sur lui, pendant qu'une main agile levait la lame, **un fin visage bistre et plissé sous une crépélure de cheveux gris. Il l'étudia un instant.** (1981: 403).

Personnalité instable et surnaturelle

La personnalité du personnage sera parfois ambiguë et son ancrage diégétique flou ou multiple, dans le cas par exemple d'un prototype générique comme *l'Alibiste* :

³⁹¹ Les allusions au texte de Thiry incluses dans cette remarque sont en début et en milieu de récit (1987:21, 42). Les faits imaginaires relatés sont datés quand il est question d'avions 1959 (1987:18). L'idée d'anachronisme dans l'apparence de Monsieur Cauche est répétée tout au long de la nouvelle.

³⁹² Les cartes-vues belges correspondent aux cartes postales françaises. La thématique de la carte postale thiryenne a fait l'objet de deux articles signés Françoise Chenet et Rudy Steinmetz dans le numéro de *Textyles* consacré à l'écrivain (voir bibliographie).

L'Alibiste, mixte entre l'essai d'ouverture et les nouvelles qui suivent, présente une figure de héros qui est un « artiste en déplacement dans le temps et dans l'espace » (Delmez, 1990: 6)³⁹³ ;

En fiction, tout est possible et la problématique de la vraisemblance des êtres créés est complexe. Le lecteur aura pour référence principale les lois du monde réel dans lequel il vit. Il subira alors au cours du processus de lecture une comparaison systématique entre la réalité de lois scientifiques connues dans son environnement et les règles de l'univers diégétique qui lui sont exposées. L'anomalie et le surnaturel sont pourchassés par le détective ou le médecin-légiste dans les romans policiers classiques. C'est le cas du cadavre inexplicable dans *Mort dans son lit* :

(266) Et, docteur, **n'est-il pas anormal qu'un homme** atteint d'une fracture du crâne, à la suite d'une chute, se relève seul d'un accident aussi grave et rentre à pied à son domicile, monte l'escalier et vient mourir dans son lit ? (1987:115)³⁹⁴ ;

c'est aussi le cas du genre fantastique et d'une apparition non visualisée :

(267) il entrain dans un couloir plus ténébreux non sans penser à l'Habitant de ces retraites que son père était venu y citer, **il entendit derrière lui**, tout proches, un bruit de branches froissées et **comme un souffle pressé de grosse bête** ; et, avant qu'il se fût retourné, un froid aigu, atroce, l'atteignit entre les épaules. Dans le taillis, le bruit des branches et le halètement s'éloignèrent, puis ce fut de nouveau le silence. (Juste)(1981:185),

ou non prévue sous cette forme (*Nondum Jam Non*) :

(268) Je l'attendais, mais non comme fantôme. [l' = mon fils] (1981:343).

La vision d'autrui dans le cadre diégétique obéit ainsi à une simple maxime, celle que Jules Axidan a laissée sur une de ses étiquettes dans *Échec au Temps* :

(269) « *L'homme que je vois peut me voir.* » (1986:174)³⁹⁵,

maxime qui résume toute la phobie de l'univers des personnages thiryens.

Dédoublement de la femme

Le cas de la femme est particulier puisque Marcel Thiry n'a pas de narratrices. Il ne suit donc pas une vieille tradition masculine qui tend à vouloir dépasser l'idée d'une barrière des sexes en imaginant une narratrice homodiégétique (*Moll Flanders* de Defoe ou *La Religieuse* de Diderot par exemple). Les femmes seront uniquement vues depuis l'homme, l'approche sera uniquement externe et masculine. La conséquence en sera une sorte de formulation du mystère

³⁹³ L'essai d'ouverture est le texte de prose intitulé *Marchand*. La référence pour la citation dans la citation est 1981:94.

³⁹⁴ La réponse faite par le médecin à cette question sera affirmative et détruira toute trace de surnaturel.

³⁹⁵ Guillemets tout comme italiques sont dans le texte

féminin, à la fois dans l'interprétation de la pensée et de l'action féminines (d'où l'idée d'une duplicité) et dans une approche visuelle depuis l'extérieur que nous qualifierons de regard hyponymique.

La femme sera double du fait de son pouvoir de séduction, qu'elle en soit consciente ou non, et il s'agira généralement d'une extrapolation du regard du protagoniste masculin. La référence sera alors picturale, avec une allusion à un tableau statique :

(270) Lisa tendait à la diffuse lumière, parvenue de si loin, un visage d'un calme hiératique. **La banalité puissante de sa beauté se transfigurait sous cette expression d'attente religieuse.** (*Échec au temps*, 1986:169),

à un tableau dynamisé par l'érotisme :

(271) Au seul nom de Menton elle était transportée comme je l'avais voulu ; j'aurai donc vu une fois de plus, mâle égoïste !, **ce profil changé qu'elle avait dans le plaisir**, sa nuque ronde renversée et ses lèvres entr'ouvertes comme pour boire à la vie même. (Nondum Jam Non)(1981:367),

à une hyperbole poétique qui naît d'une image inattendue (et donc du dévoilement d'un secret) de la femme nue :

(272) Bien vite elle fut nue, et **sa blancheur était jonchée de ce semis de petits astres noirs** espacés en géométrie céleste [comme] un arrangement choisi de mouches de marquise, **qui prêtaient à ce long corps voluptueux de spirituelles expressions de visage.** (*Voie-Lactée*, 1981:281).

Le contrepoint de cette vue valorisante existe aussi quand l'extrapolation du regard est contrariée. Dans ce cas, l'idéalisation s'efface devant le recours à la catégorisation (*Échec au temps*) :

(273) Que Lisa me pardonne ; à ce moment, dans ce corridor douteux, **à la voir ainsi avec ce vêtement lâche et ces chevilles nues, je la pris pour une prostituée.** (1986:88).

La femme sert parfois de ressort au récit sans pour autant que la déformation causée par le regard du protagoniste influe directement sur le fond de l'intrigue : ce sera le cas de la femme étrangère de *Voie-Lactée* ou de *Je viendrai comme un voleur*. Elle dissimulera une seconde identité qui agira sur la destinée du personnage masculin.

Cette seconde identité prendra même une fois la forme de la gemellité (*Comme si*) :

(274) **les soeurs jumelles, non pas double exemplaire, mais deux destins** (1993:93).

Le regard quelque peu conservateur du héros provoquera parfois l'ire féminine. Deux femmes en particulier semblent franchement se moquer des protagonistes, deux Françaises, Annette, la complice du héros anonyme de *De deux choses l'une* et la femme répondant au nom de Madame Valérie dans

*Comme si*³⁹⁶. Ces femmes paraissent parfaitement incompatibles à première vue au monde ironiquement viril de deux héros maladroits, et la duplicité existe surtout du fait de l'aliénation d'hommes qui veulent à tout prix les catégoriser :

(275) Elle était blonde, jolie, élégante en un peignoir assez habillé ; **on aurait difficilement dit si elle était demoiselle de magasin, ou mannequin, ou bourgeoise. Elle faisait un peu poupée vernie**, et seuls son air suprêmement désagréable et sa façon de toiser les arrivants avec un dégoût manifeste lui prêchaient quelque originalité. (1993:213)³⁹⁷.

Le regard hyponymique

L'exemple 276 est symptomatique de la description féminine d'un certain type de narrateurs thiryens : impersonnalité (terme générique), dissimulation du "voyeur" (avec pour obstacle et abri le brouillard) et surtout un arrêt sur un point du corps, ici cet « arrière-nous » qui a fasciné Thiry et qui est symbolisé par la nuque.

(276) je vis qu'il y avait une femme [...] **le brouillard ne put me dissimuler un certain port de la nuque** (Nondum Jam Non, 1981:383),

Chez Thiry, en effet, les parties du corps semblent souvent animées d'une vie indépendante, ce qui a pour conséquence une coupure apparente entre l'être entier et des composants qui paraissent alors issus d'un autre personnage. Il y a décalage quand un personnage reste dans l'ombre de la perception d'un de ses composants anatomiques. La duplicité naît alors de l'opposition entre une observation clinique du détail vivant et l'oubli de la description de la personne elle-même : la main, le pied, la nuque et les cheveux agissent et semblent autonomes alors que le personnage reste en dehors du champ de vision.

Ce sera le cas en particulier dans *Nondum Jam Non* dans les souvenirs lancinants du narrateur anonyme. Fête, la femme aimée et disparue, sera présente tout au long du récit par ses pieds, ses cheveux, ses mains ou ses bras alors que son visage sera gommé dans les quatre exemples suivants :

(277) je pouvais voir devant moi **les beaux pieds dansants** de Fête suivre la lune blanche qui glissait par terre devant eux, en invite. (1981:337) ;

(278) Elle releva sa robe longue, fit tomber d'une jolie secousse son soulier de satin **pour confier à mes paumes en panier la plante de son pied déchaussé** (1981:340) ;

(279) **De son visage, je reconnaissais seulement l'ovale et une masse de cheveux** qui rappelaient mes photographies à cet âge-là. (1981:344) ;

(280) **Cette main** sur la nappe **commençait ou finissait un long bras nu, tout un fleuve, blanc et long** jusqu'à l'échancrure lâche de la robe ; l'aisselle était cachée et connue. (1981:381).

³⁹⁶ Le titre est encore une marque de duplicité. En temps d'occupation, les pseudonymes étaient bien sûr une précaution nécessaire contre toute police soit pour des actions de résistance (pour Annette), soit dans le cas de commerces frauduleux (pour Mme Valérie).

³⁹⁷ Dans *Comme si*, les adultères sont à l'origine de la duplicité de Jeanne, Gogeorges, Octave et Pierre.

Ce sera également le cas dans *Comme si*, un roman proche par le ton du précédent, où le protagoniste Octave Servance possède comme le narrateur de *Nondum jam Non* un sens profond de la dissimulation et un éveil du regard vers le détail féminin :

(281) Il ne tenta qu'une caresse ; ce fut de lui prendre longuement **le genou**, un genou qu'il aimait ; **nerveux et réduit, cachant sous le mobile et strict étui de sa peau lisse une fine machinerie d'os, plein d'une ressource de bondissements comme une échine de félin** (1993:124),

(282) Un couple entrait dans la cabine ; Octave s'arrêta, figé. La grille se referma, **il vit un doigt ganté de daim fort s'élever vers le bouton**, la cage vitrée s'enfonça moelleusement (1993:226).

En dehors de l'univers féminin, le regard scrutateur du narrateur apparaît dans les textes cataires quand le monde est perçu à partir de l'image du chat. Ainsi, l'exemple qui suit compare le crâne d'un savant à celui du félin et l'inférence de la perpétration d'un acte criminel ajoute sa pointe de cruauté à un propos ludique :

(283) **Ainsi il me présentait une nuque fragile [...] Sous ses touffes de cheveux gris, [...] la base du crâne se localisait très bien.** (L'extrait de *Chat*, 1981:435).

Narrateur et personnage peuvent également se partager le même point d'observation anatomique. Des signaux existent jusque dans les rides de la peau dans le monde particulier de Juste et participent de la sémiotique de l'autre, signes d'hypocrisie, de menace, ou présages dans la quête d'Hélène :

(284) **Les branches des lunettes avaient imprimé dans la chair grasse, entre l'oeil et l'oreille, une ligne profonde que considérait l'enfant Juste.** (1981:112).

Il arrive également dans cette vue poétisée du monde de Juste qu'une partie du corps n'est plus asservie à la pensée du protagoniste, comme dans le cas suivant, dans lequel les sujets grammaticaux « Juste » (il) et « ses boucles » accomplissent des actes séparés :

(285) **Pendant qu'il s'ensommeillait et que ses boucles venaient doucement s'appuyer** à la mie du quignon délaissé sur la table, **il entendait encore à demi les syllabes sonores.** (1981:118).

Nous avons eu l'occasion d'évoquer un regard cinématographique chez Thiry. L'insertion de tels plans rapprochés (ou de plans de coupe) rappelle une succession de séquences visuelles, auditives et tactiles. Une telle architecture mène à une déviation vers une certaine irréalité et permet la réalisation maintes fois répétée chez Thiry d'une déstabilisation du récit³⁹⁸.

³⁹⁸ Il y aurait là un point commun entre les textes de Thiry et le "réalisme fantastique" des textes de Franz Hellens des années 20 et 30.

5.2.2.3 Duplicité créée aux dépens du personnage

Le troisième regard porté sur la duplicité ne concerne plus ni les éléments essentiels de l'intrigue (5.2.2.1.) ni la déformation produite par la subjectivité exacerbée du narrateur (5.2.2.2.). Il aura une source extérieure au cadre diégétique et portera sur un propos décalé de l'auteur et la formulation de jeux aux dépens du personnage. C'est ainsi par exemple que Marcel Thiry jouera sur les noms, sur la connaissance de textes antérieurs et sur des architectures dépassant le récit pour aboutir à un jeu métatextuel. Là encore, c'est le narrateur qui introduira ce nouveau type de duplicité, mais il sera clair que l'écrivain en sera la véritable source³⁹⁹. Dans notre quête de l'auteur modélisé à travers les thématiques choisies de l'inachevé, nous construirons ainsi à nouveau l'image d'un Marcel Thiry montreur de marionnettes et riant avec son public de lecteurs à leurs dépens.

Onomastique

Le choix des noms propres posent toujours divers problèmes à l'écrivain du fait de possibles références exactes avec la réalité⁴⁰⁰. Thiry fait très peu mention de personnages historiques dans son œuvre de fiction, alors que ses articles politiques regorgent de noms de personnalités et de sigles souvent éclairés de manière franchement dévalorisante. Au niveau du corpus, trois points semblent avoir une certaine importance en ce qui concerne l'onomastique de la fiction thiryenne :

- (1) les noms et prénoms semblent souvent accordés au statut social du personnage (les notables en particulier, mais aussi les humbles) ;
- (2) des groupes se forment à partir de noms d'origine linguistique variée (latine, germanique et slave), et ce surtout dans le contexte des deux Guerres Mondiales ;
- (3) Trois vastes périodes semblent se dessiner : celle de textes purement fictifs (*Marchands*, *Échec au temps*, *Concerto pour Anne Queur*) pour lesquels il existe une complicité avec le lecteur dans le jeu des prénoms et noms de famille ; ensuite des textes plus proches de l'entourage de l'auteur (*Comme si*,

³⁹⁹ L'approche par l'inaboutissement proposée dans cette thèse pourrait également servir pour unir la différence de perception au cours de l'acte de lecture entre le propos de narrateurs homodiégétiques et hétérodiégétiques (voir appendice 5). Dans le cas d'un héros à la troisième personne, il est à remarquer que le narrateur thiryen sera toujours anonyme. L'énonciation parfois moqueuse du narrateur envers le personnage devient, alors, comme nous l'avons vu, un aperçu dévalorisant de l'auteur modélisé sur sa création. D'autre part, malgré l'apparence d'une collusion avec le personnage, le *je* du narrateur-héros qu'est Gustave Dieujeu ou le protagoniste de *Nondum Jam non* conduit également à l'auto-ironie de l'auteur par des jeux d'écriture. Les textes marqués comme authentiquement autobiographiques par Marcel Thiry, contiennent même ce décalage qui sera l'une des constantes de l'écrivain liégeois. La duplicité née de l'énonciation aux dépens du personnage naît ainsi à tous les niveaux de narration (hétérodiégétique et homodiégétique).

⁴⁰⁰ Les problèmes juridiques sont les plus intéressants. Cet autre Liégeois qu'était Georges Simenon a mentionné dans ses dictées le cas d'une poursuite en justice intentée à propos d'un choix de nom propre dans *Le coup de lune* (voir *Des traces de pas* et *Point-virgule* dans *Tout Simenon* 26, 1993:740 et 27, 1993:141, parus aux Presses de la Cité).

Distances) qui comportent des clés destinées à un lecteur mieux au courant de la vie de l'auteur ; enfin le refus du recours à l'artifice du nom purement ludique : à cet égard, *Nondum Jam Non* est une œuvre très originale dans la mesure où aucun nom n'est vraiment donné si ce n'est celui de Fleur la femme aimée.

Les exemples particuliers que nous analyserons ci-après sont à notre avis clairement voulus par l'auteur. Il s'agit de noms issus des textes *Échec au temps*, *Le Concerto pour Anne Queur*, *Simul*, *Distances*, *Besdur* et des propos dits "cataires"⁴⁰¹.

Exemples de termes duplices

Le narrateur d'*Échec au temps*, pour une fois clairement baptisé, se nomme Gustave Dieujeu, ce qui allie un prénom aujourd'hui démodé et rappelant la bigarrure des prénoms de la famille Thiry du début du siècle⁴⁰² à un composé alliant *Dieu* à *je* et *jeu* ou déformant la prononciation de *Vieux jeu* (avec le glissement phonétique issu du prénom). Quand son ami s'appelle Jules Axidan (*Accident*), la dimension caricaturale des personnages s'accroît. La faune humaine ainsi présentée comprend également Zéphyr (un garçon de café) et Leslie Hervey qui trouvent sans doute leur origine dans la mythologie et le cinéma des années 30⁴⁰³.

Les personnages du *Concerto pour Anne Queur* n'ont pas d'attache aussi claire avec le temps présent, ce qui explique des noms surtout représentatifs de groupes socio-linguistiques variés. Il reste malgré tout l'orthographe particulière de *Cœur* chez le protagoniste et surtout une résurgence de certains stéréotypes de savants. Il faut croire que le nom du Docteur Mandingue n'est pas dû au hasard. De même, un ministre nommé Matayot-Theiss se réfère explicitement au grec ancien⁴⁰⁴.

Si *Simul* comprend des noms sémantiquement rattachés à des groupes socioculturels (Walter de Hutier, Zulma), le personnage principal est bien sûr duplice de par son patronyme. Par "Simul", il y aura à la fois "simultanéité" et "simulation" dans le contexte du récit. Il en résulte une ambiguïté qui s'inscrit parfaitement dans la lecture globale de l'œuvre sous l'angle de

⁴⁰¹ Selon Pierre Halen (dans le chapitre *Distances*, une nouvelle de l'impossible) : « Les noms propres, dans *Distances*, ne sont pas sans attirer l'attention du lecteur ; comme souvent chez Thiry, ils tiennent peu d'un quelconque souci de vraisemblance : qu'on se rappelle seulement Zacharie Simul ou l'inoubliable Fête de *Nondum*. » (1990:115).

⁴⁰² Voir à ce sujet les réflexions de Charles Bertin (1997:19).

⁴⁰³ Il s'agit là de simples supputations. Dans les années 30, plusieurs acteurs anglais à la mode portaient des noms proches. Leslie Hervey serait-il le fruit du croisement de Leslie Howard devenu célèbre par un Oscar reçu en 1933 pour son rôle dans *Berkeley Square*, puis pour avoir incarné le célèbre Mouron rouge au moment où Marcel Thiry élaborait son roman sur l'après-Waterloo et d'une actrice qui a surtout tourné en Allemagne pendant ces mêmes années, Lilian Harvey ?

⁴⁰⁴ Le nom parodique du sénateur Matayot-Theiss semble renvoyer au grec ancien (ματαιοτηγξζ) et à un champ sémantique comprenant les manifestations de la folie, de l'égarement ou de la vanité.

l'inaboutissement du propos⁴⁰⁵. Il est facile de jouer sur le nom de l'anti-héros de *Distances* : Monsieur Cauche, en quelque sorte, manque le coche. De nombreuses ressemblances lexicales (gauche, cochon) complètent un personnage effacé et timide en l'abaissant presque au stade de la caricature⁴⁰⁶. Le personnage le plus représentatif de la duplicité thyrienne du récit est sans doute Mlle Ariadne, une adepte du spiritisme. Le parallèle de sa destinée dérisoire avec celle d'Ariane, la fille de Minos trompée par Thésée qui l'abandonnera, complète l'image populaire de la vieille fille ridicule⁴⁰⁷. Enfin, un dernier exemple concerne le titre quelque peu inattendu d'une autre nouvelle, *Besdur*. A l'origine se trouvent en effet les noms accolés et tronqués de deux chercheurs (Bess et Dural) dont la découverte est au centre de l'énigme. Il est clair qu'une connotation grivoise voire vulgaire de la prononciation du titre détonne dans la production thyrienne.

Intertextualité

L'humour thyrien s'exerce également aux dépens de certaines œuvres littéraires qui servent de tremplin à une déstabilisation modérée de la société. C'est ainsi que, au cours de ses dernières années, Marcel Thiry s'est amusé à parodier les contes pour enfants avec une suite adulte apportée au célèbre Chat botté. Ces textes ludiques signés du Marquis de Carabas jouent sur la fausseté de l'apparence des conventions sociales. Les dames de la cour devant suivre l'étiquette et ne pas remarquer la présence du gendre du Roi, il se crée une dichotomie d'univers dont joue le narrateur. Un tel univers parallèle basé sur les convenances et une certaine hypocrisie convient tout à fait à ce dernier :

(286) **La fausse invisibilité dont me revêt la convention que je ne suis pas là** me laisse recenser à loisir la jonchée des permises. (Fin d'une ère chat, 1981: 397).

Être duplice par excellence, le Marquis de Carabas est à la fois un parvenu, un faux héros et un personnage de conte. Lui aussi appartient à la lignée des créations thyriennes victimes d'une dualité existentielle⁴⁰⁸ :

⁴⁰⁵ Le cas particulier de Zacharie Simul renvoie clairement à une auto-référence, Zacharie étant un « prénom à l'esthétique déformée du pays de Charleroi » (*Simul*, 1981:203). Voir également la note 363 et la coïncidence avec le prénom balzacien du personnage Marcas.

⁴⁰⁶ Marcel Thiry aimait les inventeurs de néologismes et en particulier Henri Michaux. « Attention ! Je vais te barouffler les ouillets », disait-il à sa fille en paraphrasant cet auteur qui avait alors quitté la Belgique en 1924 pour la France. (Lise Thiry, 1999:82).

⁴⁰⁷ Françoise Chenet fait de ce parallèle un des noyaux du récit quand elle établit une comparaison entre ce dernier et deux récits de Claude Simon, *Histoire* et *L'Acacia* : « [L]e lien entre la mort et la carte postale motive la fiction et en donne la diégèse. Ou, d'une autre façon, c'est le fil d'Ariane de ces trois récits - et n'est-ce-pas pour souligner cette fonction que Marcel Thiry donne ce nom mythique d'Ariane au médium rival de la carte dans *Distances* ? » (1990:166).

⁴⁰⁸ Le personnage de Juste avait eu un itinéraire comparable dans une œuvre écrite 20 ans auparavant.

(287) C'est un destin, être né d'un conte ; en être né adulte, à une autre vie que la sienne propre. Il faut s'y faire. **Le fabuleux de ma deuxième origine à partir du jour où j'héritai le Chat m'accompagne dans toute la démarche de mon existence.** (Carabas et la Tourtour, 1981:409).

Hors de toute référence particulière, le voleur est le type même de personnage duplice qui cache sa véritable identité derrière un masque. Marcel Thiry répète une sorte de maxime, l'expression « venir comme un voleur » dans un titre de nouvelle (*Je viendrai comme un voleur*) et dans le texte de *Comme si* :

(288) on est venu comme un voleur (1993:192)⁴⁰⁹.

L'ambiguïté du sujet (*Je* ou du *on*) conduit à divers niveaux de lecture : s'agit-il dans la nouvelle de l'arrivée de la guerre comme il est indiqué dans le texte, de l'arrivée inopportune du personnage féminin qui apporte la mort, d'une allusion de l'auteur à lui-même ? Toujours est-il qu'il est clairement question d'une citation démarquée par l'emploi autonymique des guillemets et des parenthèses dans cette nouvelle :

(289) Il avait souvent pensé [...] que son devoir de guerre se présenterait un jour à lui, inopiné (« Je viendrai comme un voleur ») et qu'il serait d'autant plus impérieux et d'autant plus dur qu'il aurait tardé plus longtemps. (1987:182).

La duplicité passe ainsi par des références complices à un autre texte, qu'il s'agisse d'un conte, d'un roman (toujours Arthur Gordon Pym) ou d'épigraphes. Que penser par exemple de cette introduction d'avant-texte à *Nondum jam Non* paraphrasant le Nouveau Testament et signée Aliquis :

(290) Heureux, dit-elle avec une moue, **heureux l'auteur qui sait des histoires simples ! - Certes, lui fis-je, heureux les simples.** (1981:321),

si ce n'est que la substantivation de « simple » aboutit une fois de plus à l'aveu d'un refus de l'auteur devant une quelconque valeur de son texte ? L'auteur devient alors le principal être conscient de la duplicité de sa propre fiction.⁴¹⁰

La duplicité du démiurge Marcel Thiry

Marcel Thiry a parfois utilisé la représentation théâtrale dans le contexte diégétique de sa fiction, comme dans *Juste*. S'il n'a pas réussi à créer d'œuvres

⁴⁰⁹ Le sens de l'expression est quelque peu elliptique dans les deux cas. C'est à travers Basile Axellone, le personnage russe ambigu qui sert d'ami proche et de sauveteur en marge de la légalité, que l'image est évoquée dans *Comme si* : «- Tu me fais penser à un commissaire qui interviendrait après un cambriolage et qui dirait au cambriolé : "Monsieur, je viens pour votre inquiétude de cambriole" ». Ce à quoi Octave Servance répond « - Je sais. On est venu comme un voleur... » (1993:192) dans une discussion portant sur les inquiétudes religieuses.

⁴¹⁰ Voir appendice 5 pour les épigraphes thiryens.

dramatiques d'importance⁴¹¹, l'écrivain est quand même notoire pour l'une des nouvelles les plus complexes jamais écrites sur l'art de l'enchâssement au théâtre, *La Pièce dans la pièce*⁴¹². Toute une philosophie de la duplicité thiryenne à l'égard du personnage se retrouve dans ces paroles du mari à son collègue magistrat qui se trouve être également l'amant de sa femme :

(291) « Le théâtre! [...] Il n'y a pas de possession plus complète des corps et des âmes de nos semblables. **Je ne parle pas du public, qu'on possède aussi, mais intellectuellement** ; je parle des acteurs. **Ces hommes, ces femmes, que vous façonnez, dont vous changez le visage, l'âge, la nature, à qui vous imposez tout un être qui n'est pas le leur...** [...] **On modèle, on martèle, on écartèle la créature. C'est de la démiurgie, c'est de la tératurgie.** » (1987:280).

Cette déclaration ayant pour objectif la démystification de la fiction théâtrale peut à nouveau se lire comme un propos personnel de Marcel Thiry sur ses œuvres de prose en général. L'écrivain « possède » ainsi le lecteur, il « façonne » des personnes et, qui plus est, il les « écartèle ». C'est ce rôle de « démiurge » qu'il met en avant, avec toute l'auto-ironie dont il est capable, rôle qui domine clairement sa production.⁴¹³

5.2.2.4 Vers une standardisation de la duplicité des personnages

Dans cet univers duplice du protagoniste et des personnages qui l'entourent, univers dont la conclusion devient une vision sociale et existentielle du doute par le double, il semble que l'unicité soit l'anormalité. Dans *Échec au temps*, un personnage est même anormal du fait de sa stabilité :

(292) **Le portier de l'hôtel ni sa livrée ne devaient dépendre en aucune façon du signe de Waterloo, car rien n'avait changé** dans les favoris grisonnants ni dans la casquette à lettres d'or. (1987:207) ;

⁴¹¹ Voir l'article de Marie-José Hoyet déjà cité (dans le numéro 7 de *Textyles*, consacré à Marcel Thiry prosateur) qui comprend l'explication du texte « Exercice pour la TV » mis en parenthèses à la suite du titre de la nouvelle *Mort dans son lit* (page 157).

⁴¹² Selon Lise Thiry, son père ne connaissait pas Jorge Borges, mais l'écrivain argentin était peut-être le plus proche des auteurs contemporains de Marcel Thiry (entretien de fin mars 1999). Un texte comme *La Pièce dans la pièce* rappelle dans ce contexte les jeux d'écriture du *jardin aux sentiers qui bifurquent* (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) et les nouvelles du Grand Possible en général les *Fictions* publiées en temps de guerre (1944). Une étude comparative entre deux écrivains contemporains artistiquement proches serait sans aucun doute des plus constructives pour ce genre particulier d'œuvres dans une histoire littéraire mondiale limitée aux œuvres romanes (littérature fantastique italienne comprise). A ce propos, Jacques de Decker a écrit dans *1920-1995 Un espace-temps littéraire (75 ans de littérature française en Belgique)*(ARLLF) : « Thiry est d'ailleurs plus qu'un poète, même si la poésie marque tout ce qu'il écrit, et que ses nouvelles et romans qui devraient trouver leur place au premier rang de la prose française contemporaine font de lui une sorte de Borges francophone. Mais son cheminement de grand lyrique, exigeant dans la forme comme personne, inventeur inlassable de rythmes et de prosodies, est l'une des plus éclatantes traînées de poudre d'enchanteur qui soient.» (Jacques De Decker, 1995:78).

⁴¹³ Mettons à part certains textes de jeunesse comme *Passage à Kiew* ou *Nativité*. D'autre part, ce rôle de "démiurge" entre dans le jeu thiryen et n'empêche nullement une interprétation plus tragique des propos de l'écrivain.

alors que quelques pages plus loin, il ne faut guère que « quelques instants » d'adaptation pour se glisser à nouveau à l'intérieur de l'univers duplice :

(293) **L'impression était si étrange de me trouver à cinq heures de l'après-midi devant cette espèce de frère d'un Axidan que j'avais quitté à dix heures du matin sur une autre des milliards de voies du possible, que je restais quelques instants déconcerté** (1987:210).

Marcel Thiry a lui aussi commenté cette duplicité universelle à plusieurs reprises. C'est ainsi que dans les premières phrases d'un argument situé en avant-propos aux *Attouchements des sonnets de Shakespeare* (1970), il reprend pour l'étendre un des fils conducteurs de la nouvelle *Distances*, l'émerveillement devant le jeu temporel issu de la lumière des étoiles :

Nous nous étonnons encore un peu que nos yeux puissent connaître des étoiles à leur lumière alors que depuis longtemps elles sont mortes : comment l'homme et l'astre ainsi distants et distincts par leurs époques peuvent-ils s'unir en couple, sujet et objet, dans une sensation instantanée ? Mais nous ne sommes jamais étonnés de voir à nos côtés des vivants qui sont d'une autre époque eux aussi, qui, par exemple, sont plus jeunes que nous comme nous sommes plus jeunes que l'étoile éteinte, qui sont encore en rayonnement de jeunesse alors que nous avons passé, comme l'étoile, le seuil à partir d'où on ne rayonne plus. Cependant c'est la même étrangeté [...] (1970:13)⁴¹⁴.

Il existe également chez l'auteur la faculté de percevoir autrement les autres. Si ses personnages semblent engagés dans l'empreinte perpétuelle de la duplicité, la genèse de *Voie-Lactée* et de *la Négresse rose*, un poème évoquant un double absurde mais possible, montre à quel point des associations d'image de l'être peuvent aboutir chez lui à un conglomérat à la fois épars et indissociable :

Mais le poète amalgame. Parce que les cellules translucides d'Helen Lane baignent au laboratoire dans un milieu nutritif rose, voici qu'au delà du microscope, c'est une négresse rose que l'oeil perçoit (Lise Thiry, 1990:62)⁴¹⁵.

En ce qui concerne la duplicité du moi, Marcel Thiry était conscient d'appartenir à des milieux difficilement conciliables dans sa vie professionnelle comme dans sa vie civique. En 1957, il écrivait un essai intitulé *Double métier*, ainsi présenté par Paul Aron et Pierre Halen :

⁴¹⁴ Référence du texte original. Ce texte est repris dans *Ceuvres poétiques complètes* tome 3 (1997:57).

⁴¹⁵ Marcel Thiry a annoté à trois reprises la "romance" *Voie-Lactée*. La dernière de ces notes précise la source principale de l'intrigue : « Un professeur américain, le docteur Grey, établit en 1948 une lignée de cellules cancéreuses. L'expérience partait de tissus utérins prélevés sur une négresse dont les initiales, He La, ont servi à dénommer cette culture aujourd'hui multipliée et vivante dans son liquide rose par les laboratoires du monde entier. Récemment des lignées ont pu être établies de même en partant des mélanomes ou cancers des cellules noires. Voir dans *Marginales*, n° 73, juillet-août 1960 : "La Négresse rose" ». (1993:353). A noter le jeu certainement conscient avec l'intitulé du recueil de poèmes de Georges Fourest *La Négresse blonde* de 1909.

Marcel Thiry présente à première vue le double visage du citoyen particulièrement engagé dans son siècle et du littéraire qui s'en dégagerait, dualité que dirait à sa manière l'opposition, chez lui, du « premier » et du « second métier ». (1990:73).

C'est ainsi qu'il est tout à fait possible de trouver des analogies claires entre la fiction et l'auteur dans cette thématique de la duplicité de l'autre, de soi et de la société⁴¹⁶. Parmi les thèmes évoqués par les critiques pour tenter de cercler les raisons de l'homogénéité de l'œuvre thiryenne, le chiffre deux sera fréquemment noté :

Ubiquisme, syncope, problèmes cardiaques et thème du carrefour entre deux vies possibles : ce sont bien des leitmotifs thiryens, qu'on retrouvera, par exemple, dans *Distances*. (Marie-José Hoyet, 1990:153).

La thématique du double est elle-même duplice : s'agit-il d'une philosophie ou d'un jeu ? L'auteur modélisé Marcel Thiry sort-il passif dans le rôle de victime du destin ou actif dans le rôle de créateur se moquant de la naïveté de ses créations ? Dans le contexte de l'auto-observation, en sortant donc du cadre diégétique, Marcel Thiry est-il conscient d'une certaine perversité du créateur, n'est-il pas lui-même un double dans sa propre « démiurgie » ? L'analyse de manuscrits et des modifications qui y sont marquées forme un témoignage essentiel pour une éventuelle réponse à cette question. Dans le numéro de *Textyles* consacré à l'écrivain, Andrée de Bueger a ainsi étudié les corrections apportées au *Récit du Grand-Père* pour sa première parution dans la *Revue Générale* en 1935 (1990:116-128)⁴¹⁷ :

[L]e narrateur, dans le manuscrit énonce : « Lebec devrait faire sa ronde et veiller sur la vertu de la ville ; il est en train de profiter de ses fonctions pour pervertir ma petite-fille ». Dans la [Revue] Générale, on lit : « il est en train de faire la cour à ma petite-fille ». Faire la cour efface l'aspect éventuellement scabreux de pervertir, c'est trop évident ; mais ce verbe, « pervertir », outre les connotations sexuelles qu'il traîne avec lui, est aussi susceptible de recevoir un sens proprement thiryen, de beaucoup plus large, et que le contexte fait valoir. [...] Dans *Marchands*, Thiry trouvera la formule définitive : « il est en train d'attaquer celle de ma petite-fille », formule qui, s'ajustant de près à la proposition précédente (« veiller sur la vertu de la ville », est d'un effet plus resserré et accentue le paradoxe, le renversement des valeurs. (1990:121).

Cet exemple qui date des années 30 est tout à fait concluant dans le contexte de la présente recherche. La volonté d'édulcorer le verbe original « pervertir » en « faire la cour » et « attaquer » est due à une (auto)censure évidente. La perversion contient en effet en germe la notion de deux destinées possibles à la

⁴¹⁶ La question belge dans ce contexte duplice sera évoquée en conclusion de thèse.

⁴¹⁷ Les diverses variations concernant la rédaction de ce même texte (éditions Marabout 1967 et 1977, éditions De Rache 1981) sont en annexe à l'essai de Pierre Halen *Une Poétique de l'imparfait*. Elles concernent surtout des détails érotiques laissés en blanc dans la première parution, quelques corrections mais aussi des transformations moins heureuses dans la typographie (majuscules en particulier). Au vu de ces différences, Pierre Halen conclut que Marcel Thiry s'est sans doute peu intéressé à la parution de ses œuvres dans la collection populaire Marabout (1990:209).

fois dans l'objet (la poursuite ou non de son innocence) et dans le sujet responsable (la connaissance et la pratique de tabous sociaux)⁴¹⁸. Une double conclusion s'impose :

1) L'importance de la menace du groupe

Qu'il s'agisse du héros, du narrateur ou de l'auteur que l'on imagine derrière le texte, il semble exister une phobie de l'appartenance au groupe et une volonté de différenciation. Une vue générale de l'ensemble des personnages thiryens aboutit ainsi à une sorte de Comédie humaine de la contre-caractérisation : l'appartenance au groupe y est en effet systématiquement battue en brèche et toute marque de prosélytisme combattue avec une férocité tempérée d'un humour parfois indulgent.

2) L'aberration du regard sur autrui

La duplicité du héros, du narrateur ou de l'auteur se rejoignent à travers une aberration du regard. Si, comme nous le savons, Marcel Thiry était lui même victime d'un daltonisme particulier, les instances de l'énonciation de sa fiction découperont en quelque sorte la perception de l'autre à l'aide de « tropismes » sarrautiens qui ne se limitent nullement à des effets sur la couleur. Il faudra inclure dans ce domaine les jeux variés dominés par une volonté de ne jamais achever le portrait des personnages par une quelconque marque de déterminisme en eux. Le personnage thiryen subit l'inaboutissement exprimé par son créateur.

5.2.2.5 Conséquences : les voies de l'inadaptation thiryenne

Un certain nombre de thèmes dominant l'analyse de la duplicité des personnages. Des types de décalage nés de l'inadaptation flagrante du narrateur (ou du personnage fictif) thyrrien à son milieu ambiant existent que nous pouvons classer selon des dominantes :

Les décalages culturels

Certains types d'aliénation ont pour source une culture incomprise : si l'on entend par culture un vaste ensemble comprenant aussi bien la langue que les

⁴¹⁸ Il s'agit tout au moins d'une volonté politique chez l'éditeur d'éviter tout esclandre en des temps relativement troublés. Selon Pierre Halen, la publication du *Récit du Grand-Père* dans la Revue Générale (R. G.) reste mystérieuse : « Reste à expliquer comment Thiry, autrefois collaborateur de *L'Étudiant libéral*, a pu pénétrer le bastion de la vénérable revue et y déposer cette sorte d'explosif littéraire. Peut-être par son ami Paul Dresse de Lébioles, qui est du milieu et qui, par ailleurs, avait publié dans ces colonnes un compte rendu élogieux de *Statue de la Fatigue* (R. G. octobre 1934) ; l'appui de Germaine Sneyers, qui ne sera qu'un peu plus tard Secrétaire de rédaction, et plus tard encore l'épouse de Paul Dresse, est d'autant moins probable que ses jugements publiés la laissent deviner assez stricte quant à la « moralité ». Mais d'autre part son éventuelle intervention expliquerait les coupures que le texte a peut-être subies à ce moment ; dans cette dernière hypothèse, on peut imaginer que le *Récit du Grand-Père*, parce qu'il était « littérature » n'a pas été examiné par les « politiques » du Comité de rédaction (la Revue Générale avait publié *Passage à Kiew* en 1927) (*Poétique de l'imparfait*, note 16, 169-170).

coutumes, il est clair que les expériences d'un jeune soldat belge sur le front russe conduiront à une information incomplète donnée au lecteur du fait que le protagoniste lui-même obéit à des comportements appris dans sa jeunesse et communique à partir d'une autre langue. Ces références socioculturelles étant mises en cause, il est alors victime d'une coupure envers l'environnement et ne sait pas comment interpréter les signes qu'il perçoit et qu'il se contente de noter.

La non-conformation à l'image du groupe

Il s'agit là de l'éternel problème de l'uniformisation des personnalités par la fonction. Dans l'œuvre thiryenne, il semble bien clair que le protagoniste marchand refuse l'image d'un prototype idéal du commerçant. Si Marcel Thiry accepte ce métier comme un devoir, ses protagonistes vivant comme lui de commerce du bois se sentent étrangers à toute la profession du fait de leur manque d'agressivité et de foi⁴¹⁹.

La non-conformation à l'état de guerre

L'incipit de *Je viendrai comme un voleur* (« La guerre n'est rien d'autre qu'une irruption de l'étrange ») a déjà fait l'objet de plusieurs citations. Les protagonistes de Marcel Thiry vivent la guerre intérieurement, comme s'ils n'arrivaient pas à entrer dans un univers aux lois étrangères, qu'il s'agisse de la Première Guerre Mondiale (le soldat en Ukraine souvent mentionné, *Simul*) ou de la Seconde (*De deux choses l'une, Je viendrai comme un voleur, Comme si*). Même si « l'étrange » possède également sa fascination dans la quête du neuf et du fantastique, les personnages thiryens ne s'y adaptent jamais et vivent l'occupation comme une non-réalité onirique⁴²⁰.

La quête d'une sémiotique autre

Qu'il s'agisse de la quête de signaux venant de l'ailleurs (*Juste*) ou de réécriture du cadre ambiant (récits "métaphoriques"), le protagoniste (ou l'alter ego de l'auteur) se coupe du monde qui l'environne. Il peut même créer un monde autre et obéir à une sémiotique inventée par lui et pour lui (*Nondum Jam Non, L'homme sans lunettes* et pourquoi pas *Belle de nuque*)⁴²¹.

⁴¹⁹ Cette thématique traditionnelle n'est pas limitée au marchand, comme le fait remarquer Lise Thiry : « [La] possibilité de jouer les saumons qui remontent les rivières, statistiquement, l'humanité semble ne pouvoir la réaliser. Mais pour un homme isolé ? Pour Axidan ? Pour le loden gris ? Peut-être ne sont-ils ni irréels ni fous. Ce sont des exceptions. Reste que, globalement, la foule des Axidan et des hommes en loden suit la même flèche, venant d'un monde qui n'était qu'une balle de densité infinie vers un monde-ballon hyperallégé. D'un monde opaque vers un univers vide. » (1990:66).

⁴²⁰ Même les courts récits comme *Chelpaki* ou *Nicodème* montrent combien la notion de guerre chez le héros est différente dans sa passivité de celle vécue par les Russes qui en subissent concrètement les effets et y réagissent beaucoup plus théâtralement. Cette non-conformation au groupe est finement analysée dans le bref texte posthume *Déserteurs* au titre également symbolique.

⁴²¹ Voir également à ce sujet l'interprétation de Pierre Halen dans son chapitre « Altération et altérité » (1990:73-103).

Le jeu sur la réalité d'un monde historique parallèle

Échec au temps est en soi une œuvre différente dans la production thyrienne dans la mesure où la réalité du monde sort renforcée par une démonstration inverse : ce n'est plus le personnage qui crée un univers personnel, mais c'est l'univers falsifié que le personnage transforme en un univers réel. Il reste malgré tout la possibilité d'une réalité paranoïaque à la situation d'énonciation, le narrateur étant "aliéné" dans une cellule. Une telle paranoïa est visible dans la plupart des personnages thiryens.

5.2.3 Au delà de la duplicité : la multiplicité des mondes

La thématique du double que nous venons d'analyser est inscrite dans un mouvement plus vaste : d'une part les univers doubles sont multiples et se recoupent, tant dans le cadre diégétique constitué par le décor spatio-temporel que dans celui constitué par les pensées des personnages qui le peuplent ; d'autre part, cette multiplicité participe d'un mouvement général de contestation dont Marcel Thiry a fait un de ses axiomes en poésie. Il existe non plus un seul univers double mais un ensemble d'univers sans cesse en mouvement et souvent inextriquables dans le texte, un réseau intimement mêlé au tissu textuel.

Univers parallèles, simultanés et multiples.

La multiplicité des univers doubles inscrits dans le cadre diégétique comme dans le jeu énonciatif conduit à un acte de lecture aux interprétations elles-mêmes multiples. Aux univers parallèles (le cas d'*Échec au temps*) se joignent les univers alternatifs (le cas de *Simul*)⁴²² et des univers issus d'un jeu de dissimulation et de découverte inscrit dans la diégèse et qui fonde une heuristique particulière (par exemple dans le cas de *Voie-Lactée*). Les raisons essentielles de ce flot d'univers mouvants paraissent être l'absence d'ancrage stable entre les mondes vécus par le protagoniste et les propos implicites du narrateur et de l'auteur modélisé. Il en est ainsi par exemple pour les univers parallèles d'*Échec au temps* :

[L]e début d[u] roman est d'autant plus fort qu'en expliquant comment et pourquoi Dieujeu, failli et en prison, se prépare à nous raconter une histoire vécue, non littéraire, Thiry nous livre un véritable petit traité de littérature. En effet, on a beau le croire fou ou comédien, lui, Gustave Dieujeu, se sait libre, « libre d'écrire » : voilà l'essence conflictuelle de « ce statut que je souhaite durable » [1986:20], celui d'écrivain. (Paul Dirckx, 1990:39).

Les univers "simulistes" apportent leur charge supplémentaire aux univers parallèles. C'est le cas dans *Distances* quand les apories perçues (depuis les effets sur le héros de la rotation de la terre jusqu'à la spéculation sur la source de la lumière stellaire) forment une base à une communion de pensée décalée dans le temps entre Monsieur Cauche et sa fille disparue. L'insertion d'une synesthésie particulière est ainsi perçue dans *Poétique de l'imparfait* :

⁴²² Voir note 342 pour une définition personnelle de ces univers qui se rejoignent.

[La manie de Cauche,] cette préoccupation du Même se révèle dans son désir proprement simuliste de communiquer envers et contre tout avec Désirée, de « pratiquer l'heure où elle vivait ». (Pierre Halen, 1990:134).

La prose offre à Thiry l'occasion de présenter en toute cohérence des mondes conflictuels ou complémentaires de manière illimitée. Les univers formulés (ou suggérés) de la sorte dans le texte sont inscrits dans la diégèse par l'instauration d'une heuristique qui autorise l'inclusion des pensées de l'auteur modélisé, du narrateur et/ou du personnage. Cette suspension savamment menée est d'ordre lexical. Le choix non seulement du vocabulaire, par exemple par la répétition nuancée (ex. 294), mais aussi de la classe grammaticale (ex. 295) est alors de première importance. Dans *Distances*, le thème du double est réitéré dans la phrase qui suit et mêle simulisme et univers décalés :

(294) Il **refit** la **récapitulation** du voyage, de son voyage mental à **lui**, comme **répercuté** en **écho** du **vrai** voyage suivant les **signaux** qu'émettait quotidiennement le couple voyageur. (1987:26).

L'analyse des termes en gras nous montre un exemple de simulisme (dans le sens où Monsieur Cauche veut vivre à la place de sa fille le *vrai* voyage en suivant des *signaux*), simulisme affadi puisqu'il est décalé dans le temps (dans la mesure où il s'agit de réminiscence, d'un *écho répercuté*, d'une *récapitulation*) et dans la personne (un voyage mental bien à *lui*).

Les vastes catégories linguistiques présentées dans la troisième partie de cette thèse servent à relayer la structure thématique du doute. C'est ainsi que, dans *Nondum Jam Non*, tout un ensemble sémantique nuancé constitué par les adjectifs qualificatifs et la modalisation verbale permet le décalage vers l'antonymie et la duplicité :

(295) La masse **amie** du fauteuil se dégagea du **faux** noir comme par un mouvement qui le portait vers moi. Et je distinguai qu'il y avait dans ce fauteuil une **forme** assise, celle d'**un homme en manteau gris** qui **me** ressemblait, qui **me** ressemblait à **moi tel que je fus il y a vingt ans** : il y avait là **mon fils**. (1981:342).

L'univers du narrateur est comme dissocié de la réalité. Il en résulte une dialectique permanente que l'on retrouve dans le détail : d'un côté, l'univers sécurisant (la masse *amie* du fauteuil), de l'autre l'univers menaçant et trouble (le *faux* noir). Cette première aliénation est doublée d'une seconde, celle de l'apparition visuelle de l'ancien soi (*me* devenant à *moi tel que je fus il y a vingt ans*), puis d'un dédoublement de personnes (la *forme* devenue *homme en manteau gris* finit par être identifiée : *mon fils*). Trois oppositions d'univers intérieurs sont ainsi fournis à la conscience du lecteur modélisé : le décor manichéen, le narrateur doublé en personnage présent et passé, l'apparition également duplice située entre le narrateur jeune et le fils.

Une analyse générale du corpus montrera ainsi que certains textes se prêtent beaucoup plus facilement à cette quête d'univers duplices : les textes les plus longs comme *Juste*, *Simul*, *Voie-Lactée*, des Nouvelles du Grand Possible (*La pièce dans la pièce*, *De deux choses l'une*) et surtout *Distances* et *Nondum Jam Non*. Mais même dans des textes plus "réalistes" (comme *Passage à Kiev*), il y aura en

germe une création d'irréalités. Quand la duplicité comme source d'inaboutissement est mise en cause, c'est-à-dire quand l'alternative semble aboutir à un choix décisif ou quand une conclusion pourrait être fournie, le doute s'instaure en général à nouveau. Le narrateur de *Nondum Jam Non* doit reformuler ses pensées avec des adverbes et des temps grammaticaux qui modalisent celles-ci :

(296) Je me sens **de plus en plus** amené à croire que **la tentative impossible a réussi**, que le moi d'alors, disposant de ce poids de louis qu'il **a emporté** dans le brouillard, **aura réglé** sa dette, **conclu** aussitôt son association avec Monsieur Non⁴²³ pour aller régner sur la Sardaigne, et **fait** à sa maîtresse une vie bien différente de l'existence de misère que je lui avais donnée - une vie où **peut-être** le cancer **n'aura pas été** rencontré. (1981:387)

La réussite de la *tentative impossible* mentionnée en début d'exemple semble plausible puisque le narrateur s'attache progressivement à cette idée (*de plus en plus*). En réalité, le texte dément sans cesse l'achèvement⁴²⁴ de la "tentative". Les éléments grammaticaux analysés plus haut dans cette recherche (partie III) figent l'idée de réussite : passage du révolu (*a réussi, a emporté*) à l'irréalisé (*aura réglé, conclu, fait* : futur antérieur), modalisation adverbiale (*peut-être*) et fragmentation conduisant à réduire par étapes l'affirmation initiale.

Un coup d'oeil rapide permet de distinguer des ensembles d'univers particuliers comme des mondes enchâssés (*La Pièce dans la pièce*) ou des mondes décalés (*Distances*) qui pourraient se distinguer des univers franchement parallèles (*Échec au temps*) ou simulistes (*Simul*). Même si une telle classification paraît hasardeuse, quelques illustrations de monde enchâssé et de monde décalé permettront de mesurer les difficultés de lecture engendrées par une telle prolifération d'univers.

Les univers enchâssés

Il est possible de trouver au niveau du détail du texte des éléments d'enchâssement qui servent de clin d'oeil au lecteur modélisé, comme l'apparition d'un escalier en spirales (*De deux choses l'une*, 1987:77) ou la présence d'un roman de Simenon, *Le locataire*, dans la valise de Koen, le personnage à tuer de la même nouvelle (1987:95). Il s'agit là en effet de deux objets qui permettent d'ouvrir un monde dans l'univers diégétique. Dans le contexte des mondes duplices, ces mises en abyme localisées sont sujettes à une interprétation plausible mais ponctuelle. Il est vrai que les échos d'univers se répondant à l'infini se trouvent dans de nombreux textes du corpus. Ce sera par exemple le cas avec *Le Concerto pour Anne Queur* :

(297) la grandiose architecture d'accords qui s'élevait progressivement, si sublime qu'on s'étonnait de pouvoir en suivre **les degrés toujours ascendants** et

⁴²³ Ce personnage mystérieux est dans *Nondum Jam Non* un lointain mentor Norvégien qui veut aider le narrateur en souvenir de services rendus en temps de guerre et qui pour ce faire lui donne un travail de prospection pour son entreprise. Monsieur Non et Fleur sont les deux seuls personnages nommés dans le récit.

⁴²⁴ Le sens de ce terme est ici proche de son homologue anglais (achievement) dans l'idée sous-tendue de succès comme objectif.

qu'on lui vouait une humble reconnaissance de ce qu'à **de telles altitudes elle se laissât encore percevoir** des humains, cet ordre impérieux de **terrasses harmonieuses étagées jusqu'au plus haut des cieux** imposa le silence. (1987:228).

Dans l'extrait qui suit de *Juste*, un phénomène de résonance se joint à l'idée d'un univers audible répété qui serait incrusté à la fois dans le psychisme du protagoniste :

(298) il retrouva ce cri [des sentinelles] **répercuté de loin en loin** qui autrefois avait arrêté sa fuite, et il resta quelques instants à l'écouter. Ces **notes traînantes sous les étoiles** lui rendaient ses insomnies d'enfant, quand aux effrayantes **résonances nocturnes** de la maison noire **répondaient au loin** ces voix inconnues. (1981:178-179).

Les univers de *La Pièce dans la pièce*

Afin de mieux saisir la fascination qu'avait Marcel Thiry du vertige provoqué par des ouvertures sans fin, l'analyse du jeu spatio-temporel de cette nouvelle magistrale qu'est *La Pièce dans la pièce* permettra une approche concrète du phénomène. Le texte en question est exceptionnel du fait du foisonnement d'univers qui se dégagent depuis deux noyaux, une configuration spatiale en abyme que nous analyserons plus loin et un discours en suspens du fait de l'absence physique du narrateur et de la narrataire. Le narrateur Pierre raconte en effet à son amante Nathalie les péripéties funestes qui l'ont conduit à la mort. Comme la situation de réception du discours n'est jamais mentionnée, si ce n'est par d'étranges apories (voir ex. 299), il en résulte que le lecteur, placé dans la situation du récipiendaire d'un message qui ne lui est pas directement destiné, ne parvienne à ancrer ni la situation d'énonciation ni celle de réception.

(299) **Ce soir où je ne sais d'où tu m'interroges**⁴²⁵, seule peut-être dans ta chambre à côté de celle du petit Philippe, ce sont ces instants reformés en une vie, **c'est ma vie à moi Pierre qui vient te raconter son dernier soir**. (1987:279).

Le contexte spatio-temporel du récit raconté par la victime Pierre est par ailleurs on ne peut plus précis : nous sommes le 12 novembre à l'hôtel particulier Brémaire. Dans une salle réservée aux distractions (espace 1), le mari trompé Francis a monté un fragment de *Hamlet* (espace 2). Il s'agit de l'acte III, et d'un exemple de théâtre sur scène (espace 3)⁴²⁶. Les doubles des personnages de la tragédie sont eux-mêmes devant une scène cachée par des rideaux réduits mais

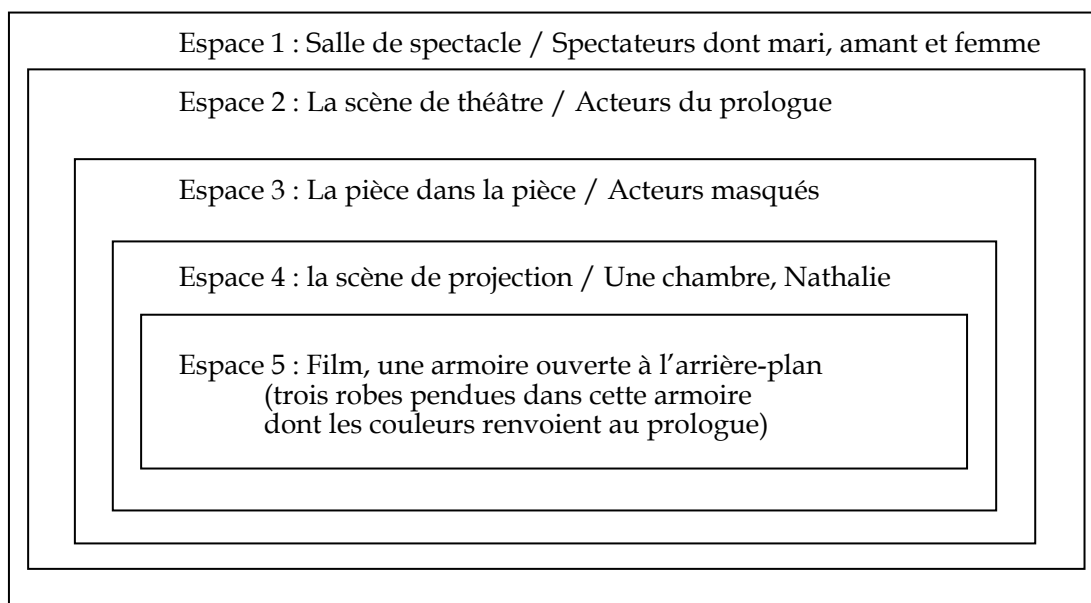
⁴²⁵ Voir notes 254 (p.143) et 360 (p.214). A signaler dans ce contexte spirite l'importance apportée à un détail qui fera partie de l'analyse à venir de la sémiotique thiryenne des couleurs, puisque le texte de la lettre de Mockel a été fidèlement transcrit sur « l'immuable papier bleuté de toute sa correspondance » (1966:57).

⁴²⁶ Pour situer plus précisément le contexte shakespearien, il faut se souvenir que le fameux monologue d'Hamlet (« To be or not to be ») est dans la scène précédente (III,1). La scène 2 possède un prologue et une représentation théâtrale d'abord mimée, et les didascalies sont alors empreintes d'un comique basé sur l'exagération et la farce : *Enter a King and a Queen, very lovingly [...].* Quand le crime est perpétré, cette même tonalité comique domine la didascalie : *Anon comes in a fellow, takes off his crown, kisses it, and pours poison in the King's ears and exit.* Cette tonalité ajoute une dimension ludique à l'apport intertextuel de la vengeance du mari bafoué de la nouvelle thiryenne.

identiques à ceux des autres espaces. Ils s'ouvrent sur un écran pour film en couleurs (espace 4). Le film présente des rideaux qui s'ouvrent sur un cinquième espace, une chambre où se trouve Nathalie. Une rupture se fait alors dans cette énumération : un film familial "normal" est projeté sur l'écran. Mais ce film sera lui même gigogne, quand le spectateur et les acteurs sur scène découvriront par exemple qu'ils sont dans une voiture et regardent par le pare-brise une autre voiture, celle du narrateur, qu'ils suivent. Enfin, un nouvel espace sera créé brièvement, quand à l'arrière-plan de l'image de Nathalie découverte dans la chambre de l'espace 5, la caméra se dirigera vers une armoire ouverte.

La configuration spatiale en abyme peut être représentée graphiquement comme suit, à l'aide d'emboîtements de scènes à superficie de plus en plus rétrécie :

TABLEAU 13 : la configuration de « la pièce dans la pièce »



Au cours de la discussion sur le théâtre gigogne, une telle configuration fera à la fois la joie du narrateur qui en sera pourtant la victime :

(300) C'est très vrai que le procédé de la pièce dans la pièce m'a toujours attiré ; cette vue d'un second théâtre à travers le premier donne une perspective d'insolite éloignement. (1987:283) ;

et de l'instigateur qui en tirera sa vengeance :

(301) Je vous ai parlé du couloir à l'infini qui s'ouvrirait si, dans la seconde pièce, les personnages assistaient à une troisième pièce qui ne serait autre que la première - celle dont les acteurs voient jouer la seconde... Cela ferait comme le

commencement d'un jeu de glace dont l'image serait indéfiniment éloignée. Le voyage au fond d'un miroir, appliqué au théâtre. (1987:284).

Dans ce jeu original, le lecteur de la nouvelle, la destinataire du discours du narrateur, les divers spectateurs de la pièce sont logés à la même enseigne, celle de l'attente de la résolution de l'énigme :

(302) Au rideau pour la pièce-surprise de la pièce dans la pièce ! (1987:289).

Il semble clair dès le début que la dynamique géométrique de la mise en abyme n'obéit pas au principe d'inaboutissement, qu'elle conduit à un espace final, dans ce cas une armoire ouverte où pendent trois robes de couleur différente. La réalité est plus complexe puisque chacun des cinq premiers espaces simultanés comprend des personnages qui obéissent à des lois particulières : les spectateurs, paralysés par leur rôle social et/ou le fait qu'il soient représentés dans d'autres espaces ; les acteurs du prologue qui sont les doubles des trois protagonistes spectateurs ; les acteurs de la pièce dans la pièce qui sont masqués, mais dont Pierre devine qu'ils sont eux aussi des doubles ; la projection du film qui est libre de toute chronologie mais qui montre à nouveau des images des protagonistes. Tout un jeu de miroirs finit par mettre en scène un autre ensemble d'univers en nombre sans cesse multiplié. Il y a inaboutissement de la cohésion sémantique du texte non pas tant dans l'emboîtement d'espaces que dans le répons des images en écho et dans la question complexe de la communication : qui parle à qui ? Au niveau de la cohérence d'ensemble, une fois le jeu achevé avec la mort du protagoniste, l'inaboutissement se poursuit en effet dans un autre domaine, celui de l'énonciation : Pierre est-il réellement mort ? La mort signifie-t-elle vraiment une fin de la communication, alors que Pierre tient des propos qui ouvrent à nouveau le contenu de la nouvelle ?

Marcel Thiry éprouve un malin plaisir à jouer avec la cohérence et cette nouvelle est certainement la meilleure illustration de son effort de déstabilisation du monde. Un autre type de création de confusion chez le lecteur, moins concret mais tout aussi efficace, se retrouve dans la nouvelle souvent analysée⁴²⁷ qu'est *Distances*.

Les univers décalés

La nouvelle *Distances* énumère des témoignages de l'existence ponctuelle de la projection du passé sur le présent. Son héros, Monsieur Cauche, est dans une quête incessante de cette réalité que le passé est parmi nous non seulement par des vestiges mais surtout par des signes venant d'un autre univers. C'est ainsi que le décalage historique traditionnel du récit fantastique, le fait de revivre le passé, n'est qu'un élément accessoire de cette quête. Il s'agit de la découverte du

⁴²⁷ Par exemple, Dominique Hallin-Bertin (le chapitre IV « *Distances*, ou le temps vaincu par l'espace » du *Fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*), Pierre Halen (le chapitre IV de la *Poétique de l'imparfait* intitulé « *Distances*, une nouvelle de l'impossible »), Françoise Chenet (« La carte postale et sa fiction, Marcel Thiry et Claude Simon » dans *Textyles* N° 7) et Rudy Steinmetz dans la même revue (« La carte postale de Jacques Derrida à Marcel Thiry, correspondances autour de *Distances* »)(Voir bibliographie).

camp de Charles le Téméraire au cours de fouilles se faisant à Liège. Un autre élément traditionnel du fantastique, le spiritisme, est tout aussi accessoire⁴²⁸. D'autres thèmes interviennent comme le décalage de l'émission de la lumière stellaire, ou le décalage dû à la rotation de la terre dans le système solaire. Ces éléments sont concrétisés par des jeux radiophoniques sur la date historique du départ de la lumière ou par la réception décalée des cartes postales venues du nouveau monde. C'est ce dernier élément qui a été analysé avec le plus d'acuité dans la revue *Textyles* consacrée à Marcel Thiry sous l'angle de la littérature comparée (*Distances* y est accouplé à *Histoire* de Claude Simon) ou de l'approche philosophique (l'application de la pensée de Jacques Derrida à la nouvelle).

Le vaste point de vue qu'est une manifestation d'inaboutissement ne demande au niveau de l'analyse de la diégèse que la formation du doute. C'est ainsi que, loin des réalités mathématiques de l'astronomie qui le fascinent, Monsieur Cauche est impliqué dans une intrigue qui le touche personnellement, la mort de sa fille au cours d'un voyage de noces aux USA, et que c'est l'infraction à l'*a priori* scientifique qui lui sera funeste, quand la distribution de la carte postale quotidienne signée de la défunte ne s'arrêtera pas à la date à laquelle sa fille est morte. En réalité, il n'y a rien d'anormal dans l'intrigue. Il s'agit, comme dans le texte thiryen de spéculation policière *Mort dans son lit*, d'un décalage tout à fait explicable. Mais malgré cela, le doute demeurera chez le lecteur après le blanc final.

Les éléments construisant l'enchâssement dans la nouvelle sont des unités éparses qui surgissent d'un univers passé, comme l'apparition de la vieille ville de Liège sous la Liège contemporaine, la récupération également contemporaine d'un monde révolu par une argumentation liée à la lumière stellaire, la soi-disante manifestation d'un défunt au cours d'une séance de spiritisme. Le décalage le plus intéressant reste celui de la symbolique de la carte postale. Françoise Chenet situe ainsi son rôle dans la fiction thiryenne :

Comme on le voit, la carte représente bien plus que ce qu'elle montre. Elle met en jeu très exactement [...] une vision du monde, ou plus exactement d'un monde reconstruit suivant les modalités de toute fiction, qui impliquent l'insertion d'une histoire dans un espace-temps dont la carte plus que tout autre médium illustre cette nécessaire double articulation. C'est, en effet, cette ambivalence - être à la fois du temps et de l'espace - qui la définit. Figuration d'un ailleurs qui peut aussi être un autrefois, elle ne remplit sa vraie fonction qu'expédiée dans un temps précisé par un tampon à un destinataire qui la reçoit dans un autre temps et peut reconstruire autour d'elle un fragment de l'histoire de l'expéditeur. (1990: 164-165).

En symbolisant l'univers décalé par les moments privilégiés que sont l'écriture et la réception, moments eux-mêmes dépendants de lois extérieures qui permettront leur finalité, la carte postale possède également une dimension autre, celle de l'apport obligatoire d'une tierce personne qui délivrera le

⁴²⁸ Ces deux sources traditionnelles du surnaturel sont sans cesse tournées en dérision dans la nouvelle.

message : quand Monsieur Cauche s'écroulera à la réception d'une carte postale à demi-consumée, c'est qu'il aura oublié l'existence de cet intermédiaire.

La présence invisible de ce tiers éventuel dans la diégèse thiryenne est de première importance : c'est là au fond l'élément irrationnel qui explique la crainte permanente de *Juste* ou de *Simul*, tout comme celle du protagoniste de *De deux choses l'une* ou la hantise du narrateur de *Nondum Jam Non*. Le tiers fera partie du non-exprimé implicite et par suite sera une des clés du sentiment d'inachevé et l'un des éléments de ce que nous allons appeler la nécessité de confusion chez Marcel Thiry⁴²⁹.

5.2.4 Conclusion : Création d'inachevé et création de confusion

La contestation comme base de la confusion des mondes

Étrangement, si la contestation fait partie selon Marcel Thiry des devoirs du poète, il semble bien que presque tous les contestataires de ses récits de fiction soient victimes de leurs idéaux⁴³⁰. Dans le cadre de la quête d'univers doubles (ou de la sujétion à leur présence), il s'agit souvent pour le personnage de tenter de réaliser une ou plusieurs des nombreuses possibilités offertes pour échapper à l'ordre établi, à la routine quotidienne et professionnelle, au déterminisme légal et social. La contestation fait par conséquent partie du désir de confusion par la profusion que nous traitons ici. Contestation et duplicité sont intimement liées par exemple dans ces considérations qui ont pour point de départ une lecture de *Mort dans son lit* :

Des thématiques communes sont perceptibles : outre celle de la contestation de l'ordre établi, celle du double rôle joué simultanément par la victime comme dans *De deux choses l'une*, celle de la condamnation (ambigüe) de la chair comme dans *Le Concerto pour Anne Queur*, ou encore celle de l'accident imprévisible servant de détonateur pour faire basculer la vie ordinaire... (Marc Lits, 1990:50).

Dans le cadre de l'inaboutissement, la quête contestataire a une conséquence double : elle échoue (*Juste* et *Simul* ne parviendront pas à déjouer le déterminisme historique) ou elle est en quelque sorte détournée vers un monde parallèle merveilleux. Elle naît en général d'un malaise physique :

(303) Henri, tout de suite, sent son coeur battre ; ce qu'il devine, c'est une espèce d'écoeurement, la montée des ennuis qui vont recommencer, la marée inévitable qui de période en période vient annuler les efforts... (*La couleur*, 1981:41).

La réponse d'Henri à une impasse professionnelle sera la création de la couleur dans un monde noyé dans le noir et le blanc. Comme dans le cas des mondes parallèles issus de l'éventuelle victoire de Napoléon à Waterloo, le résultat sera mitigé. En fin de nouvelle, Henri trouvera comme issue l'univers blanc ouvert d'Arthur Gordon Pym.

⁴²⁹ Ce point essentiel (l'importance du tiers) sera repris dans la synthèse de conclusion.

⁴³⁰ Parmi les exceptions figurent les personnages de récits à trame policière (*Mort dans son lit*, *Besdur*) ou de récits fantastiques basculant vers le merveilleux (*La couleur*, *Simple alerte*).

La confusion organisée

La confusion thiryenne dans le sens qui implique un flou diégétique apparaît quand les univers se heurtent ou se dévoilent. Dans le cas précédent (*La Couleur*), l'insertion intertextuelle de la conclusion du célèbre roman d'Edgar Allan Poe provoque un effet de confusion dans la mesure où cet univers s'oppose à la fois à celui (gris) des marchands et à celui (coloré) du protagoniste qui étaient au centre de la narration. La question qui se posera concernera alors non pas tant l'axe de l'acte de lecture que celui de l'acte de production. Marcel Thiry a-t-il voulu cette confusion ? C'est vraisemblable, dans la mesure où toute lecture des œuvres du corpus montre à quel point il existe une dimension ludique derrière chaque texte. Une deuxième question se pose, celle de savoir si Marcel Thiry a construit cette confusion ou s'il a été dominé par elle. Nous avons eu rarement jusque là l'occasion de montrer à quel point l'écrivain était lucide dans sa vie professionnelle, politique et dans son "second métier"⁴³¹ littéraire. L'occasion en est donnée avec les éléments précis donnés par Lise Thiry et concernant la genèse de *Voie-Lactée*⁴³².

Quels sont les ingrédients de *Voie-Lactée* ? En premier lieu, le monde obsessionnel de la Grande Guerre vue depuis la future URSS, monde qui allie la paralysie d'une situation politique de neutralité de militaires belges dans un pays autre à la découverte de la femme également autre ; en second lieu, la répétition obsessionnelle de l'image du semis de points, que l'on retrouve sur la peau de la bien-aimée, dans l'espace constellé de lumière stellaire et depuis la lamelle d'une préparation microscopique sous forme de cellules cancéreuses. Le premier ingrédient (le militaire belge en pays étranger) est déjà connu et a été utilisé à de nombreuses reprises. Le second n'est plus une situation unique vécue concrètement, et se sert uniquement du sens visuel comme catalyseur pour des similarités de perceptions alliant les deux infinis pascaliens au corps féminin. C'est la genèse de cette approche nouvelle qui nous intéressera.

En 1960, au cours d'une soirée organisée par sa fille Lise pendant laquelle un collègue de cette dernière, le virologue polonais Hilary Koprowski désirait discuter de Guillaume Apollinaire avec Marcel Thiry⁴³³, la conversation est détournée par un autre virologue, Pierre de Sommer, et une expression d'argot technique est utilisée, « perdre tout le temps ses cellules HeLa » :

⁴³¹ Il s'agit là d'une référence à une communication de l'écrivain (voir en appendice BARLLF, 1957).

⁴³² Lise Thiry a raconté les événements qui sont à la source de la production de *Voie-Lactée* à plusieurs reprises, notamment dans *Textyles* (1990:61-62) et plus en détails dans *Marcopolette* (1999:287-289). Il ne faut pas oublier que les poèmes intitulés *La Négresse rose* et portant sur le même sujet ont été publiés en 1960, une année avant *Voie-Lactée*.

⁴³³ Marcel Thiry s'intéressait à Guillaume Apollinaire non seulement pour sa poésie, mais aussi parce que ce dernier avait des liens avec la Belgique et en particulier les fagnes et la région de l'Amblève. Voir ses communications à l'Académie Royale intitulées « Apollinaire Spadois ? » publiée en 1958, « Le Larron : Apollinaire et la voix ligure Apollinaire » en 1967, ses conférences aux Midis de la poésie, la mention d'une conférence à Rome en 1969 dans la biographie de Charles Bertin et les souvenirs rapportés par Lise Thiry (Apollinaire ? Connais pas) in *Marcopolette* (1999: 71-73).

Hilary tente en vain quelques sorties vers la vie d'Angelica de Kostrowitsky, et finalement se penche vers moi en murmurant que De Sommer est grossier à l'égard de mon père. Celui-ci, point du tout heurté, ouvre grand ses larges yeux bleu-clair, dont le regard saute d'un virologue à l'autre. Au retour vers la gare, papa m'interroge sur ces précieuses cellules HeLa qu'il s'agit de ne pas perdre. (Lise Thiry, 1999: 288).

Au stade de la gestation de la future "romance"⁴³⁴, l'attitude de l'écrivain est révélatrice : après avoir fait préciser la signification de termes techniques à consonnance scientifique, il a aussitôt accollé deux mondes dramatiques qu'il connaît personnellement, celui de la Grande Guerre et celui du cancer, à un Grand Possible venu de la science, la prolifération incessante de cellules vivantes au-delà de la vie de leur possesseur. Il y a en quelque sorte une réécriture de *Passage à Kiew* qui permet d'incorporer à ce roman de jeunesse un monde autre, celui de l'infiniment petit, et une création de confusion à trois niveaux d'univers (les deux infinis et la femme aimée), qui sont en fait trois possibilités de niveaux d'univers puisque rien dans le roman ne corrobore pleinement l'idée que la femme donneuse de cellules soit celle qu'il a connue sous un nom russe puis allemand. C'est l'ensemble de la profusion d'univers et de l'inaboutissement de chacun qui crée toute la richesse poétique de ce texte.

Le travail de composition de Thiry vu à partir des "ingrédients" que nous avons définis sous l'angle de la production du texte est clairement contrôlé : d'un côté une image finale à laquelle il s'agit de parvenir, image qui allie les univers (1) du militaire belge, (2) de la femme allemande aimée en pays ennemi, (3) de la situation familiale du moment, en une vue inattendue dévoilée par un microscope ; de l'autre, la préparation de cette chute du récit à l'aide de la présentation de chacun des univers avec des techniques variées (hyponymie de la peau féminine, amplification des deux univers pascaliens par exemple), d'une rupture rythmique correspondant au passage de l'aventure russe à la réalité belge et la dissémination lexicale qui insère des éléments de l'image finale. La catalyse opérée par cette dernière recouvre ainsi magistralement tous les topiques du récit.

Le travail de Marcel Thiry pour *Voie-Lactée* consiste à ajouter la confusion dans l'esprit du lecteur modélisé auquel il s'adresse, d'une part par un texte sinueux au niveau de l'intrigue, d'autre part à l'aide de signaux que le lecteur ne peut concrétiser et enfin par le fait que la solution aux propos tenus est elle-même béante sur une révélation à la fois douteuse et lumineuse. Sinuosité de l'intrigue et de l'heuristique, présence ludique de marques qu'il est impossible de saisir au cours de l'acte de lecture et solution ambiguë sont autant de preuves de la présence à la fois d'une confusion recherchée et donc d'un désir de créer un inachevé dans l'esprit du lecteur.

Ce témoignage est important dans la mesure où le corpus bibliographique que nous avons consulté⁴³⁵ comporte peu d'éléments concernant la réalité de l'acte

⁴³⁴ Rappelons qu'il s'agit du terme générique employé par Marcel Thiry pour définir *Voie-Lactée*.

⁴³⁵ Il s'agit surtout de copies de documents annexes (lettres, extraits de manuscrits) et de témoignages personnels fournis par les biographes de l'auteur. Une lecture approfondie

d'écriture. Malgré tout, et dans ce domaine de la confusion voulue, on peut risquer une généralisation de la main-mise thiryenne à partir de ce seul exemple. L'écrivain, nous l'avons vu, détourne le texte à partir d'instruments grammaticaux et lexicaux (partie III)⁴³⁶. De plus, il dirige le lecteur par une technique énonciative particulière destinée à mettre ce dernier en garde contre une quelconque réalité du contenu fictif de sa prose (partie IV). Dans le premier pan de cette analyse thématique, nous découvrons que le doute inscrit dans la diégèse de la plupart des textes du corpus (certains brefs textes autobiographiques exceptés⁴³⁷) comprend sous l'angle de l'acte de production une certaine sinuosité textuelle dans la syntaxe comme dans la construction (un surplus qui culmine avec la prose de *Nondum Jam Non*), une sémiotique particulière au récit en cours et une chute qui ouvre un inaboutissement particulier que nous avons analysé à propos des clausules. C'est cet ensemble qui conduit à ce stade de la recherche à une confusion sagement ordonnée par Marcel Thiry.

Si la confusion est une forme globale de déviance, si elle est source d'"étrangéification", elle n'en est pas moins une forme d'architecture dans la production thiryenne. Un second type de déviance semble au premier abord s'opposer à la construction de la diégèse, celui du refus. Mais, comme pour l'inaboutissement en général, cette seconde thématique est à sa manière un deuxième type de construction de l'architecture thiryenne du corpus que nous allons maintenant analyser.

5.3 Deuxième thématique : le recul

La première thématique conduisait au refus de l'unicité par l'instauration répétée de la duplicité. La deuxième propose un autre type d'inaboutissement thiryen, l'expression du recul psychique et physique devant une situation inextricable ou un contact sensoriel. Une telle réaction personnelle à un état d'angoisse n'est plus limitée à la perception de l'état protéiforme du décor urbain, familial ou humain, mais la conséquence sera à nouveau le doute. Dans cette deuxième configuration, le doute ne surgira plus d'une architecture

des documents déposés dernièrement au Fonds Marcel Thiry de Liège permettrait aujourd'hui de se faire une idée plus précise sur ce sujet.

⁴³⁶ L'omniprésence de l'auteur dans le cadre diégétique de *Distances* a été ainsi analysé par Pierre Halen (*Marcel Thiry, une poésie de l'imparfait*) : « Plus directement que Cauche cependant, c'est le narrateur, et, à travers lui, l'écrivain. Qui élabore dans *Distances* un discret mais persistant travail sur le langage. Nous avons déjà signalé, lorsqu'elles se présentaient, quantité d'expressions à double sens ou, plus précisément, dont le double sens opérait comme un facteur d'homogénéisation du récit, en multipliant les renvois d'un registre intradiégétique à un autre. Ce travail du signifiant, extrêmement dense, peut encore être montré, plus directement, par l'examen de quelques mots-clés. » (1990:150).

⁴³⁷ Nous analyserons en conclusion des textes du corpus qui analysent justement des sources de l'inaboutissement (en particulier *Le Pied*).

d'univers qui conduisent à la confusion mais d'un état intérieur, d'une réponse, d'un stimulus à des situations ou des signaux du moment. La réponse au doute sera le recul. Celui-ci est en essence une révélation sur la psychologie commune à de nombreux personnages thiryens, l'expression de l'échec d'une certaine réalisation envisagée, échec causé par le fait de ne pas oser, le fait de ne pas pouvoir saisir un objet ; le recul sera aussi la réponse donnée à une possibilité qui parvient à la conscience du protagoniste sous forme de signaux et de symboles.

Le recul est, comme la duplicité, marqué dans le détail textuel. C'est ainsi que, dans l'exemple 304 (déjà analysé comme exemple 81), l'échec de la progression de la quête est indiqué par une parabole basée sur les dimensions symboliques du chemin :

(304) **La piste de hasard** serpentait encore à travers les rues comme une trace à travers la forêt, et elle **le ramenait à son premier asile**. (Juste, 1981:178).

Dans le cadre d'un inaboutissement, les significations existentielles de la « piste de hasard » (la progression entre vie et mort, mais aussi le déterminisme individuel) sont ici à notre avis doublées d'un lointain jeu énonciatif édulcoré sans aucun doute par le contexte mais sous-jacent à l'oeuvre entière (la « piste de hasard » représentant alors l'acte d'écriture de l'histoire de Juste et la présence du scribe) ; au niveau thématique des mondes duplices, les espaces induits sont une opposition dans l'univers du héros entre le monde connu et le monde extérieur (*la piste, les rues, la forêt, son premier asile* sont basés sur la chaîne anaphorique) ; enfin, comme illustration concrète au stade actuel de la recherche, il y a recul vers la case de départ, le « premier asile » du protagoniste.

Chez Marcel Thiry, le désir de désobéissance si souvent évoqué se double, comme nous allons tenter de le démontrer, d'une soumission à l'échec qui prend la forme d'un quasi-préjugé. Le monde intérieur des personnages dans le cadre diégétique leur fera suivre des lignes chronologiques immuables : afin de résoudre des problèmes personnels, ils seront en quête d'une solution dépassant les lois physiques connues, un Grand Possible qui leur permettra à la fois la formulation d'une déclaration de désobéissance et la tentative de réalisation d'un illimité qui les attire et les repousse à la fois. Personnage comme narrateur appartiendront ainsi à un monde « bâtard », à un univers d'« essayeurs »⁴³⁸, qui modalisent leur objectif une fois la désobéissance accomplie.

Afin de mieux saisir cette thématique récurrente du refus, nous allons d'abord nous pencher sur la notion pertinente de la défaillance, telle que Pierre

⁴³⁸ Ces termes sont empruntés à Pierre Halen qui les a utilisés dans son essai pour d'autres contextes (le problème de la classification de l'oeuvre thiryenne et celui de la fonction de l'écrivain). Ils complètent dans ce contexte d'inaboutissement le niveau précédent (les marques énonciatives de l'auteur modélisé) et peuvent fort bien s'appliquer aux personnages créés par l'écrivain. (voir Halen 1990a:33, 37).

Halen l'explicite dans son essai⁴³⁹, avant de l'inclure sous une forme généralisée dans notre thèse de création d'inachevé.

5.3.1 La « défaillance » et ses conséquences

Qu'est-ce que cette défaillance particulière à l'oeuvre de Marcel Thiry et pourquoi est-elle essentielle à sa compréhension ? Le contexte biographique qui introduit ce terme est celui de la transformation matérielle et civile de l'écrivain dans les années 20 et 30. La vie de Marcel Thiry suit celle de ses personnages : le jeune soldat de *Passage à Kiew* a fait place au *Marchand*. L'ennui commun aux combattants d'Europe et de la « lost generation » d'outre-atlantique⁴⁴⁰ a disparu (après un interlude dans le monde juridique pour Thiry) pour laisser sa place à l'inquiétude inhérente aux affaires. L'image essentielle de la vie devient celle de « la prégnance menaçante de l'Échéance » (Halen, 1990:44) des traites commerciales. Le monde des affaires établit de la sorte une mesure de l'avenir basée sur la crainte ou l'ambition et élimine peu à peu les possibilités ouvertes pendant l'adolescence. C'est cette menace de l'édification d'une barrière à des potentialités de futur et cette réalité d'un présent contraignant qui forcent le marchand à se créer des issues vers une autre existence.

Il s'ensuit dans la fiction thiryenne la trouvaille de solutions à l'asservissement au temps. Il en résulte la création d'exemples d'un présent ultime où l'impossible se réalise (*Couleurs, Simple alerte*), où le désir d'en finir avec les lois contraignantes d'un monde d'échanges de valeur s'accomplit par la désobéissance sociale : c'est ainsi le départ pour Ostende qui sert de rupture symbolique au héros d'*Échec au temps*⁴⁴¹. Une telle réalisation (psychologique mais également et même surtout physique) de l'impossible s'accompagne d'un état qualifié par Pierre Halen de défaillance :

La défaillance marque une rupture, et l'abandon des valeurs qui réglaient le monde du commerce, « sérieux » ou encore : « réaliste ». Le terme même de défaillance, emprunté au champ lexical de la maladie, nous invite à ne pas nous étonner de ce que cette rupture dans l'ordre des valeurs se traduise souvent, au sein des récits, par une marque physiologique dans le corps du personnage ; l'évanouissement, la syncope, l'hallucination, le « pincement au coeur » sont autant de variantes, souvent liées l'une à l'autre, de ces marques. Et la mort elle-même peut emporter le personnage hors du monde, rapt ou ravisement dont nous aurons à reparler. (1990:44)⁴⁴².

⁴³⁹ L'orientation de la présente recherche suit les grandes lignes de la *Poétique de l'imparfait* concernant l'approche ludique

⁴⁴⁰ La désillusion sera commune chez tous les jeunes engagés "vainqueurs" de la guerre quand ils s'apercevront que la société leur a tourné le dos. Il existe un fond commun entre la première période du Marcel Thiry romancier des années 20 et les premiers romans d'Américains engagés sur le front.

⁴⁴¹ La similitude entre Gustave Dieujeu (*Échec au temps*) et Zacharie Simul (*Simul*) concernant l'acte de désobéissance est spatiale (le choix sur un coup de tête du train pour Ostende).

⁴⁴² Cette définition comprend deux sources de la thématique du recul que nous présentons ici : d'une part la phobie de l'échéance, et d'autre part des malaises physiques qui ne sont nullement limités à des réactions psychosomatiques mais qui ressortent d'une réalité physique commune à Marcel Thiry et à nombre de ses créations.

Dans l'essai de Pierre Halen, la défaillance s'inscrit ensuite dans un tout autre contexte, celui de Jean Baudrillard et de son ouvrage *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1976). Notre propos se limite à une définition portant sur l'origine d'une crainte perpétuelle du futur (chez un commerçant en particulier) et les conséquences physiques et mentales sur un personnage de la menace sans cesse perçue d'une catastrophe possible. Une telle définition englobe les héros de nombreuses nouvelles de *Marchands*, d'*Échec au Temps*, de *Comme si*, de *Nondum Jam Non* et peut être étendue hors du domaine mercantile aux autres oeuvres (*Juste, Simul, Voie-Lactée, Nondum Jam Non*) et à toutes les nouvelles du Grand Possible dans la mesure où le héros y sera en général sujet à des symptômes identiques, un vertige récurrent. Ce mouvement s'accomplira dans le détail selon un schéma en trois points :

- (1) **Le point de départ**, une angoisse existentielle dont l'origine peut être triple : professionnelle, politique ou personnelle⁴⁴³ ;
- (2) **La catalyse** : la perception et la concrétisation par l'esprit comme par le corps d'une échappatoire, qui correspond à l'idée de défaillance/rupture analysée ci-dessus ;
- (3) **Le recul** : l'abandon de cette réalisation et le retour à la case-départ.

5.3.1.1 Synthèse des sources de la crise du personnage thiryen

Dans le tableau suivant seront notées si possible les phases initiales et finales de la thématique du recul dans la majorité des textes du corpus à un niveau global⁴⁴⁴. Le point de vue sera celui du personnage principal, tour à tour seront notées l'origine de ses problèmes et la solution qu'il choisit à leur résolution. La "défaillance" du personnage intervient ponctuellement en cours de récit et la solution peut elle-même se présenter bien avant la conclusion.

⁴⁴³ Si les origines professionnelles et personnelles sont évidentes, la source politique se limite ici aux attitudes des personnages en temps de guerre et au *Récit du Grand-Père*.

⁴⁴⁴ Le choix est bien sûr fait en rapport avec le sujet de la défaillance. Sur le plan de l'intrigue, certains textes comme *Mort dans son lit* ou *Je viendrai comme un voleur*, voire les propos dits "cataires" ne sont donc pas inclus.

NB : Outre les textes essentiels proches du genre du roman, le tableau comporte des nouvelles du recueil *Marchands* (ex. 2-5), du recueil *Nouvelles du Grand Possible* (édition Labor, ex. 7-11), et de textes brefs directement liés à l'autobiographie (17-21).

* Le cas du *Concerto pour Anne Queur* est original en ce sens qu'il n'y a pas de héros unique. Le point de vue sera alors celui de l'être "normal" qu'est le narrateur anonyme devant les formes de mutation présentées.

TABLEAU 14 : sources globales de “défaillance” et conséquences

<i>Titres</i>	<i>Variétés des causes de défaillance et conséquences</i>
1. Le Goût du malheur	La souillure causée par la mort d'un soldat allemand. La possibilité de salut par la femme.
2. Passage à Kiev	Disparition d'amis en temps de guerre. Nostalgie du souvenir, retour au pays.
3. Récit du Grand-Père	Prise de conscience d'un décor totalitaire. Retour au pays.
4. Une insomnie	Problèmes commerciaux. Apparition de César Birotteau, le personnage balzacien.
5. La couleur	Inadaptation au monde des affaires. Apparition de la couleur dans un monde noir et blanc.
6. Simple alerte	Inadaptation au monde des affaires. Apparition de la neige.
7. Échec au temps	Problèmes commerciaux puis boursiers. Rencontre de l'inventeur d'une machine à remonter le temps.
8. Distances	Séparation d'avec la fille. “Simulisme” décalé dans le temps.
9. De deux choses l'une	Danger d'une mission en cours d'accomplissement. Alternative non résolue du suicide.
10. Besdur	Coup de folie. Explication.
11. Le Concerto pour Anne Queur*	Présence physique des immortels. Retour à la normale : leur “suicide”.
12. La Pièce dans la pièce	Liaison amoureuse. Heuristique policière et fantastique (jeu d'enchâssement)
13. Voie-Lactée	Disparition d'une amante. Image conglomérant les niveaux de lecture.
14. Juste ou la Quête d'Hélène	Irréalité de l'existence. Sémiotique extérieure comme preuve d'existence.
15. Simul	Quête d'une liaison amoureuse. Simulisme.
16. Comme si	Problèmes financiers et personnels. Fuite suicidaire.
17. Nondum Jam Non	Disparition de proches. Sémiotique : apparition de signaux et de fantômes.
18. L'homme sans lunettes	Ennui de la routine quotidienne. Nouvelle vue du monde environnant.
19. La nuée	Claustrophobie latente. Fuite poétique.
20. Falaises	Contraintes existentielles. Fuite poétique.
21. Le piquet dans la grotte	Ennui de la routine quotidienne. Fuite poétique.
22. Belle-de-nuque	Intérêt érotique. Abandon.

Il résultera du tableau précédent six causes principales au désarroi du protagoniste que nous présentons dans un nouveau tableau (numéro 15) :

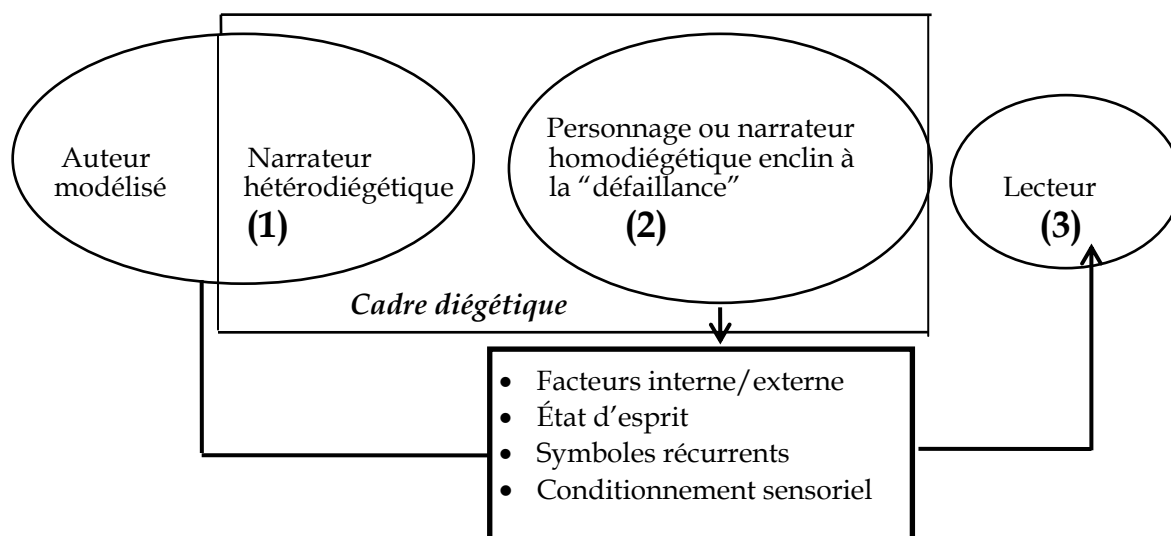
TABLEAU 15 : les sources du désarroi chez le protagoniste

1. Mort/disparition/mutilation d'un proche	<ul style="list-style-type: none"> • Camarades de guerre (<i>Passage à Kiew</i>) • Amante (<i>Voie-Lactée ; Nondum Jam Non</i>) • Enfant (<i>Distances ; Nondum Jam Non</i>) • Disparition du "soi" (<i>Juste</i>) • Frère (<i>Comme si</i>)
2. Montée d'un totalitarisme	<i>Récit du Grand-Père ; Concerto pour Anne Queur</i>
3. Hantise de la faillite commerciale	La plupart des récits de <i>Marchands (Une insomnie ; La Couleur ; Simple Alerte)</i> ; <i>Échec au Temps ; Comme si</i> .
4. Perte du contrôle physique	<i>De deux choses l'une ; Besdur ; La Nuée ; Falaises</i> .
5. Liaison interdite	<ul style="list-style-type: none"> • Adultère (<i>La Pièce dans la pièce ; Comme si</i>) • Attirance érotique (<i>Simul ; Belle-de-nuque</i>)
6. Hantise de la routine	<i>L'Homme sans lunettes ; Le Piquet dans la grotte</i>

5.3.1.2 L'inscription du recul dans la communication narrative

La thématique précédente, celle du monde duplice, était inscrite dans la diégèse : l'intrigue tout comme le décor et l'univers intérieur des protagonistes le soutenaient. Le recul sera également compris dans la diégèse, mais ce sera uniquement à partir des pensées des personnages et de leur caractère propre. L'idée première sera ici de grouper la notion de recul conjointe aux instances d'énonciation à l'extérieur du cadre diégétique, 15. Les deux couples éventuels auteur modélisé /narrateur hétérodiégétique et personnage/narrateur homodiégétique fonderont ainsi un ensemble sémantique disparate relié par une unité, celle de l'idée de recul qui sera assimilée par le lecteur. L'orientation n'est plus dans le sens de l'acte de lecture, mais dans celui de la réception du recul.

Schéma 16 : Le recul dans la communication narrative
(Orientation inversée : la perception du lecteur à partir de l'acte de lecture)



Dans ce schéma, (1) comprend l'entité énonciatrice qui mêle la voix du narrateur hétérodiégétique à celle de l'auteur modélisé. Cette entité symbolique est l'origine principale de l'énonciation du recul. Quant à (2), il s'agit du héros à la 1^{ère} ou à la 3^{ème} personne qui subit la défaillance. Cette seconde entité est également impliquée dans la dynamique du recul dans la mesure où elle est la victime dans l'espace de fiction d'un cas de conscience et qu'elle crie son désarroi au lecteur. Celui-ci (3) est l'instance de la réception du « recul ». Ce recul se présentera sous diverses formes que nous préciserons dans les pages qui viennent et qui sont ici résumées dans le rectangle.

5.3.2 Analyse du recul dans la diégèse : le double facteur

Deux cas se présentent selon que le personnage est seul responsable de l'acte de dénégation dans ce contexte ou qu'il doit se soumettre à des lois le plus souvent hiérarchiques. Une intervention extérieure et située dans le contexte diégétique peut en effet le contraindre au recul : ce sera ici le facteur externe. Au contraire, et c'est le cas général, le protagoniste pourra lui-même être responsable de son choix : pour des raisons physiques et psychiques, il ne pourra éviter de reculer devant une ouverture à l'existence alternative. Nous appellerons cette seconde occurrence le facteur interne.

5.3.2.1 Le facteur externe

Si, dans le tableau 14, le roman *Passage à Kiew* était analysé à partir d'un point de vue global qui dans le fond n'apportait rien d'original à un univers spécifiquement thiryen, il n'en sera pas de même au niveau du détail textuel. Le narrateur sera dès ce roman de jeunesse confronté à une "défaillance" particulière qui présagera la seconde, basée sur le drame du marchand :

(305) **Je remarquai soudain que j'étais presque seul sur le trottoir**, encore encombré quelques instants auparavant par le flux des employés qui rentraient chez eux. **Sans que je m'en fusse aperçu, l'immense boulevard était devenu désert** ; les massifs d'arbustes qui coupaient l'allée centrale de distance en distance projetaient des ombres allongées sur le blanc clair de lune de l'asphalte. **Il n'avait pas fallu une minute pour que ces larges trottoirs animés prissent l'aspect inquiétant d'un rêve ; au tournant d'une rue, là-bas, deux ou trois personnes disparaissaient en courant. Je n'avais rien entendu, aucun cri d'alarme, aucun signal... J'étais surpris et inquiet, et j'allongeais le pas, quand de l'encoignure d'une porte un policier en casquette blanche me saisit vivement par le bras et m'attira dans le porche.** (1990:55-56).

Quels sont les éléments de la "défaillance" dans cet exemple ? L'être solitaire conscient de sa solitude et de l'absence de l'écran formé par la foule ; la perception d'un décor autre et le fait d'être seul à le confronter ; la métamorphose par l'idée de l'onirisme ; la phobie de l'avenir proche du fait de signaux (la fuite des passants, le silence anormal).

Quelles sont maintenant les conséquences ? Un sentiment d'inquiétude devant un phénomène inexpliqué que les autres semblent avoir saisi puisqu'ils ont fui : contrairement à la curiosité toujours en éveil de l'auteur Marcel Thiry,

il semble que son personnage préférerait ici éviter toute nouveauté. L'alternative est simple : fuir comme les autres sans comprendre le pourquoi de la situation présente ou s'aventurer vers la source de la transformation du décor.

Quelle solution est alors trouvée ? Une intervention extérieure (un policier) empêche le héros d'aller plus loin, mais il est clair que celui-ci reculait déjà et que nulle fascination ne le poussait vers l'avant.

Quels sont les symptômes ? L'étourderie du protagoniste qui n'a pas remarqué le changement en temps utile, c'est-à-dire une première maladresse ; l'imagination qui joue bien le rôle de folle du logis et permet de percevoir avec une acuité particulière un ensemble de signaux que l'on pourrait croire dirigés à bon escient vers le *je* du récit ; enfin, un manque total de maîtrise de soi qui permettrait peut-être de réduire la crainte par le raisonnement.

L'extrait est également une illustration particulière du thème du recul sur le plan grammatical, dans la mesure où l'état "second" dans lequel le narrateur s'enfonce est marqué à l'imparfait et qu'il s'efface grâce au secours de la force publique marqué lui au passé simple. Il sert aussi d'introduction à des pathologies particulières que nous allons développer, celle de l'exacerbation sensorielle et d'un préjugé sur la certitude de la concrétisation de sa propre maladresse. Chez Thiry, il y aura un nombre important d'occurrences de ce genre. Si dans le cas de l'exemple 305, le résultat a été en quelque sorte une interruption de l'état second par l'intervention d'un tiers, la majorité des personnages thiryens choisiront la même solution de leur plein gré, celle d'un recul qui succédera à l'apparition d'une alternative existentielle à travers une sémiotique particulière. Une telle marque d'inaboutissement de l'action entreprise est en soi compréhensible, mais elle n'en est pas moins en contradiction avec le désir souvent mentionné par Thiry de désobéir.

5.3.2.2 Le facteur interne

Dans l'extrait de *De deux choses l'une* qui suit, le héros imagine toute la scène : il n'y a en réalité personne à côté de lui et le bruit de porte est causé par le vent qui déplace la porte-fenêtre entrouverte du balcon :

(306) A ce moment, derrière **soi**, dans la chambre, **un bruit très net de porte fermée. La lampe de poche s'éteint** ; **on** a bondi allongé tout contre le lit, en bousculant bruyamment la banquette. **Silence. On** reste aplati, le menton sur la laine rase de la carpe qui sent une ancienne poussière. **Silence, longuement, incompréhensiblement.** Mais ce bruit d'une porte retombant sur le chambranle était certain. **Quelqu'un** est là qui du seuil, ayant ouvert sans être entendu, **aura vu** le rond lumineux de la lampe de poche comme il levait la main vers le commutateur, et qui reste fixe dans l'obscurité, **peut-être** le revolver au poing. (1987:93).

Comment la défaillance est-elle énoncée ? Par une dépersonnalisation du héros (*lui* ou *il* ont fait place à *soi* et *on*), la création d'un intrus imaginaire (propositions et phrases nominales, *Quelqu'un*), des actes non assumés par le protagoniste (passif : *La lampe de poche s'éteint*), une exacerbation sensorielle

(ouïe, odorat essayent de combler l'absence de vue) et, pour couronner le tout, la conscience que l'imagination couvre la réalité (*aura vu, peut-être*). Tous ces éléments conduisent à la désactualisation par le héros du décor et de l'action. Si nous ajoutons l'ironie du narrateur envers un personnage dans une situation ridicule, nous obtenons un ensemble clairement tourné vers le recul, vers le retour au point de départ et donc un refus mental du processus enclenché de la mission à accomplir. Le héros anonyme se crée les facteurs de son échec futur.

Nous arrivons à un nouvel élément essentiel, celui de la maladresse physique commune à Marcel Thiry et à ses personnages. Celle-ci est partie prenante d'un des nombreux traits au demeurant fort sympathiques du caractère de l'écrivain, sa simplicité et son goût du jeu. Lise Thiry montre parfaitement cet aspect peu connu de son père. Il y a encore en substance dans la maladresse l'idée d'amateurisme qui se dissimule dans les actes de Marcel Thiry⁴⁴⁵. Pierre Halen écrit de son côté dans une note en bas de page du premier chapitre de la *Poétique de l'imparfait* à propos d'un texte poétique, *La Prose de la Demoiselle de Cherbourg* : « Remarquons déjà que le motif de la maladresse du poète se déclare par le biais d'une dissonance du référent » (1990a:30). Notre propos est d'élargir cette remarque faite sur des éléments appartenant à la biographie et à une analyse limitée à quelques vers. Dans cette recherche l'inaboutissement a pour source une reconnaissance ludique de la maladresse.

En somme, l'action du personnage enclin à une défaillance possède un ordre établi relativement stable :

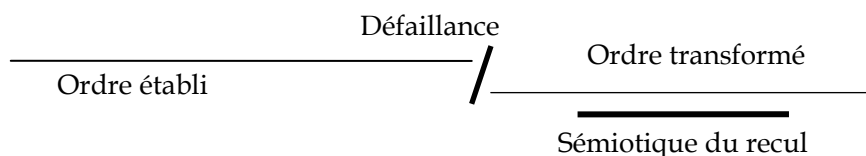
- (1) Le point de départ est un cadre "normal" où un ordre est établi selon les règlements en vigueur dans la fonction et les rapports humains du moment (il s'agira dans le cas de l'exemple 306 du cas d'une mission en temps de guerre) ;
- (2) Le point de rupture est la défaillance auquel le personnage est confronté et qu'il occasionne par sa propre gaucherie ;
- (3) Le point de conclusion est l'éprouvement d'un recul par rapport au défi proposé par suite d'une maladresse et/ou d'une timidité insigne(s) du protagoniste.

5.3.3 Le recul en tant qu'état d'esprit

Peut-on situer le recul ? Il apparaît au point de défaillance par le biais d'une technique grammaticale que nous avons évoquée dans le cas de l'exemple ci-dessus. Le recul n'est donc pas seulement une conclusion, mais c'est aussi et surtout un état d'esprit qui est inscrit dans le texte.

⁴⁴⁵ Nous reverrons en conclusion (partie VI) le point particulier concernant la démarche politique de Marcel Thiry. Il est clair qu'il s'est fait un défenseur ardent de la francophonie et de la Wallonie. Tout tend à prouver également qu'il était parfaitement conscient de son manque de charisme public, ce qui était compensé en partie par ses écrits politiques.

Schéma numéro 17



Cet état d'esprit peut avoir pour source le personnage, le narrateur omniscient tout comme l'auteur modélisé dans l'esprit du lecteur. S'il existe dans le texte thiryen, c'est qu'il est inscrit non seulement par une technique grammaticale, mais aussi par une sémiotique particulière qui comprend un vocabulaire spécial : c'est de ce lexique qu'il va maintenant être question dans une étude de champs lexicaux et sémantiques particuliers au corpus thiryen que nous analysons. Quelques exemples suffiront à en exposer la trame.

L'analyse des éléments physiques qui démarquent la défaillance unit deux angles de perception chez le personnage, celui d'un décalage spatio-temporel et celui de signaux sensoriels issus de phénomènes extérieurs. Dans les exemples 307, M. Cauche obéit à des stimuli nés de l'aporie dont la source est la lumière stellaire tout comme à des affects sensoriels complexes. Il en résulte une paralysie corporelle qui est, pour l'observateur extérieur qu'est le lecteur, en porte-à-faux avec la dynamique des associations d'idées :

(307a) Il sourit, pensant aux étoiles avec qui l'on vit alors qu'elles sont du passé. [...] La fenêtre ouverte encadrait une nuit rare, immobile et tiède (Distances, 1987:27).

Les stimuli en question s'ajoutent à d'autres qui confirment la réalité du premier signe de malaise et conduisent tout de suite à l'interprétation de l'existence d'un ensemble sémiotique comprenant des signaux qui paraissent destinés au héros et le conduisent vers une communion avec l'inconnu. Dans la suite de l'exemple 307a, ce sont les images dupliques des arbres qui apportent cette confirmation :

(307b) il régnait entre [les masses d'ombre des arbres vus à travers la fenêtre] et leur fûts cette sensation anormale de la profondeur qui trouble dans les vues stéréoscopiques. (Distances, 1987:27).

L'interprétation de signaux venus du cadre entourant le personnage dans la diégèse est elle-même quelquefois dirigée vers un passé enfoui, par une opération qui rappelle le simulisme. La quête de sources à la défaillance peut alors aboutir à une analyse d'un implicite subjectif dissimulé derrière le texte écrit ou oral des médias pour le voyageur russe blanc de *Je viendrai comme un voleur* :

(308) Mais le 21 juin 1941 avait brusquement exalté en flambée la tiède nostalgie qui **couvait**. Il n'y avait pas eu de jour, dès lors, qu'**entre les lignes des communiqués**, à travers **les voix des radios contradictoires**, il n'essayât d'imaginer cette armée fille de celle où il avait servi, ce peuple dont il s'était séparé et qui avait continué à vivre la vie, la vie russe qu'il avait quittée. **La fièvre latente des exilés avait monté en poussée verticale**. (1987:170).

Une telle lecture du décor par le personnage le mène à un délire particulier. Elle a pour conséquence une paralysie corporelle qui agit comme une drogue face à la crise qui vient de se déclarer, comme dans l'exemple 309 tiré de *Passage à Kiew* :

(309) Et je trouvais, à **force de la vouloir**, une espèce de torpeur sans rêve qui avait le goût de l'oubli. (1990:118).

L'opposition entre l'attitude figée du personnage et la fièvre qui emporte ses pensées conduit même à un état de suspension illimité, comme dans la fameuse conclusion déjà analysée de *De deux choses l'une* (pp. 28 et 185), dans laquelle le héros désactualise jusqu'à la conscience et la responsabilité de ses actes par l'emploi du pronom personnel polysème *on* qui englobe tout aussi bien le héros que les instances d'énonciation :

(310) On va savoir ou ne plus jamais rien savoir.

En réalité, et comme nous l'avons déjà mentionné à maintes reprises, le héros obéit dans le cadre diégétique à un code original. Il naît une sémiotique ambiguë dans le décor : d'une part, des éléments externes semblent vouloir communiquer avec le personnage en crise, d'autre part ce dernier semble lui-même créer cette sémiotique du fait d'un décalage subjectif dont la source est une déformation sensorielle. C'est pour cette raison qu'il est essentiel de mettre en valeur certaines des formes prises par un tel décalage. Le recul qui imprègne le texte possède une gamme de signaux perçus par le personnage, et par la suite enregistrés par le lecteur.

5.3.4 Symboles récurrents

Deux directions seront offertes pour analyser le moment de la défaillance et ses conséquences (désactualisation du soi et exacerbation de l'acuité sensorielle) :

- (1) celle du champ sémantique de termes-clés souvent réitérés dans le texte de l'écrivain comme dans celui des critiques concernant la perception de phénomènes dépassant la condition humaine et conduisant à un effroi ou un attrait nietzschéen : le **vertige** et la **falaise** appartiennent en effet à toute une mythologie germanique⁴⁴⁶ ;
- (2) celle du champ lexical particulier des **couleurs**, qui conduit à un symbolisme original. A partir de l'analyse des couleurs, nous introduirons un domaine essentiel de l'exégèse thiryenne, celui du **refus du contact**.

⁴⁴⁶ Il ne faut jamais oublier l'attrait de Marcel Thiry pour la littérature allemande qu'il semble avoir découvert dans sa jeunesse, avant de s'intéresser à l'anglais de Poe et de Shakespeare.

Ces deux directions de recherche sont clairement reliées à une forme tangible d'inaboutissement :

- (1) Dans le premier cas, les concepts de « vertige » et « falaise » (ainsi que « gouffre » par exemple) sont des entités intangibles qui empêchent toute progression ;
- (2) Dans le second cas, un désir de contact subit un interdit dont l'interprétation peut varier selon les textes, mais qui paraît psychosomatique.

5.3.4.1 Deux mots fétiches : le *vertige* et la *falaise*

Le choix de « vertige » et « falaise » dans le contexte de l'inachèvement sémantique engendre deux sémiotiques distinctes, celle de l'abîme et celle de l'obstacle infranchissable et aveugle. Le protagoniste sera paralysé et conscient de sa paralysie dans les deux cas. Si l'on a déjà eu l'occasion de citer Pascal, il est clair que, là encore, Marcel Thiry semble créer une variation sur les célèbres pensées concernant les deux infinis (72) et l'imagination (82)⁴⁴⁷. La réalité extérieure symbolisée par les infinis que sont le ciel et la culture biologique dans *Voie-Lactée* s'oppose par exemple encore une fois à une fiction qui peut fort bien avoir été créée de toutes pièces par le personnage : le décor se fondra pourtant dans l'idée de vertige à l'afflux d'imaginaire découlant de la perception du protagoniste.

Le vertige

Au delà du phénomène global dont une synthèse a été présentée dans le tableau 15, il est clair que les protagonistes victimes de la "défaillance" présentent des symptômes souvent similaires : dans un premier temps, il y aura réception d'un phénomène quasi-surnaturel par les sens ; dans un second temps, il s'ensuivra un basculement de l'environnement. Dans sa préface aux *Nouvelles du Grand Possible*, Hubert Juin a ainsi présenté la dynamique de ce phénomène :

On dira que ces récits appartiennent au « fantastique » : c'est à la fois faux et vrai, dans la mesure où ils ne sont pas exactement « fantastiques », mais se situent dans un glissement fantastique, trouvent leur force révélatrice par le « coup de pouce » donné au réel, créant ainsi un étonnant et fugace **vertige** capable à lui seul de restituer l'univers à son incertitude fondamentale. (1987: 41)⁴⁴⁸.

Le vertige est étrangement à la fois malaise, cause de malaise et conséquence de malaise, ce qui fait qu'il n'est jamais ancré de manière fixe dans un présent limité. Il est ressenti par des personnages angoissés dans leur vie publique ou privée, et marqué par la perception soudaine d'une "ouverture" née d'une association externe jusque là passée inaperçue. Un tel malaise concrétise une grande part de la quête thiryenne du fantastique et en est souvent le noyau

⁴⁴⁷ La numérotation des Pensées pascaliennes suit ici le classement généralement utilisé, celui effectué dans l'édition Hachette de Léon Brunschvigg en 1897.

⁴⁴⁸ Dans notre optique, le « coup de pouce donné au réel » a pour origine une énonciation fallacieuse.

conceptuel autour duquel l'intrigue se profile. Le vertige naît en effet de la réalisation par l'esprit d'un monde neuf, comme par exemple celui offert par les étoiles dans *Distances* ou le dysfonctionnement pathologique dans *Besdur*. A l'intérieur de ce rôle heuristique essentiel, la notion de vertige englobe un choc psychologique et des symptômes physiques⁴⁴⁹. S'il nous a fourni le terme de duplicité pour notre première thématique, Pascal Durand a également abordé le vertige dans la lecture⁴⁵⁰ qu'il propose aux *Nouvelles du Grand Possible* :

Contre toute attente, l'affect récurrent dans ces nouvelles, ce n'est pas la peur ni même l'angoisse, mais **un composé d'éblouissement et de sidération, de défaillance et d'égarement, qui se condense en ce seul mot de « vertige »**. (1987:309).

La conclusion donnée par le même critique concernant ce terme lui donne une source externe, un « processus », mais il est clair qu'une interprétation psychosomatique est incluse dans cette notion :

En chacune de ses nombreuses occurrences, le mot apparaît ainsi pour désigner cela qui s'empare du sujet au moment où, confronté à l'irréparable, **il se sent pris dans un processus qu'il ne pourra pas enrayer**. Ce moment où l'accident tout à coup se précipite en destin. (1987:309).

L'inaboutissement a une double origine dans le cadre du vertige :

- (1) le vertige ponctuel : limitée à des moments privilégiés, cette notion introduit un cadre nouveau perçu par le protagoniste aux abois comme la concrétisation physique d'une issue à ses problèmes, mais ce nouveau cadre (nécessaire à la santé mentale du héros) n'est que temporaire. L'entrée psychologique dans le monde duplice et "poétique"⁴⁵¹ accompagnée de symptômes cliniques aboutira souvent à un retour au monde normal dans le texte même. Le désir de désobéissance peut ainsi au fond refléter une attitude plus conventionnelle, correspondant à un désir de retour à la normale. Sous cet angle, toujours compris dans le contenu diégétique de l'oeuvre thiryenne, c'est l'univers réglé qui sert de mesure et les affects "réalistes" qui prendront chaque fois le dessus⁴⁵². Le personnage enclin au vertige est voué à l'échec.
- (2) le vertige latent : il s'agit d'un sens plus global centré sur une sorte de préjugé chez le personnage mettant en cause ses capacités physiques et morales. Les marques existent dans le texte et répètent divers thèmes

⁴⁴⁹ Lise Thiry fait plusieurs fois part dans *Marcopolette* des étourdissements et des syncopes auxquels était sujet son père.

⁴⁵⁰ "lecture" au sens d'analyse en postface.

⁴⁵¹ dans le sens dérivé de l'étymologie de création.

⁴⁵² Il y a souvent combat entre la poésie symbolisée par l'entrée dans un univers nouveau (celui de l'apparition de la couleur ou de la neige dans les nouvelles de *Marchands*) et le retour à la réalité (celle du cadre sensoriel environnant). Cette lutte permet de brèves insertions dans l'insolite qui semblent suffire comme une sorte de garde-fou nécessaire à l'individu dépassé par l'agressivité et le pragmatisme du monde environnant. Le recours à la folie est alors partiellement souhaité.

déjà abordés dans cette thèse : la maladresse, l'auto-observation conduisant à une auto-ironie sans cesse perceptible, la caricature de sa propre situation dans la société, le malaise sensoriel que nous retrouverons plus loin (5.3.4.2). Il s'agit d'un cadre préparant les crises physiques subies par le protagoniste.⁴⁵³

Les deux orientations concernant la notion de vertige sont parfois liées. Le champ linguistique et stylistique du concept de "vertige" peut alors joindre à un noyau proche sémantiquement une métaphore ; ce sera le cas dans cet extrait de *Distances*, avec l'adjonction de l'idée de la noyade et de la plongée dans la nuit à des « anéantissements » et à un « gouffre d'oubli » :

(311) [Monsieur Cauche] **descendait dans de grands anéantissements**, et, **quand il revenait à la surface**, la pensée de Désirée morte se présentait à peine qu'il décidait de l'abolir **en regagnant le noir et le sommeil** ; Il disposait de sa **léthargie** ; il n'avait qu'à se retourner sur son oreiller pour la retrouver soumise. [...] L'idée qu'il pourrait avoir la visite de son patron le tira de son **gouffre d'oubli**. (1987:43).

Toute une nouvelle est marquée du signe du vertige et de l'échec : *De deux choses l'une*. Il s'agit en fait d'une succession d'inaboutissements et de maladroites dont nous donnons quelques idées à travers l'usage progressif dans la lecture du terme "vertige" (ex. 312 à 317). Dans le premier exemple, le protagoniste qui doit exécuter en France un collaborateur de l'occupant se verra brutalement tiré de sa léthargie par la réalité de sa situation (avec une intervention du présent de l'indicatif non modélisé pour mieux marquer l'opposition) :

(312) L'hôtel est admirablement silencieux
Compter jusqu'à cinq cents ; l'astre devrait alors avoir reparu [...]. Il n'a pas reparu. **Nouveau sommeil à demi conscient ; on peut s'y laisser aller** [...] Et voici que dans les profondeurs de l'hôtel la cage **démarre** avec une sourde vitesse. (1987:89)⁴⁵⁴.

Le paradoxe sans cesse marqué entre le monde réel qui filtre à partir de notations basées sur la perception extérieure et l'analyse qu'en tire le protagoniste sert de fil heuristique à l'intrigue. La notion même de vertige est mise en cause comme étant une erreur due à une sensibilité extrême, ce qui est le comble pour un personnage qui en subit l'emprise :

⁴⁵³ Les personnages de Kafka connaissent également ce problème d'inadaptation au milieu ambiant, mais ils réagissent et avancent sans cesse. Il sont pressés d'aboutir. Au contraire, la plupart des héros de Thiry stagnent et finissent par se résigner à la notion d'inaboutissement.

⁴⁵⁴ Cet extrait rappelle un passage célèbre de *La Condition humaine*. Il est intéressant de noter à partir des biographies ou des articles du Bulletin de l'Académie Royale certaines prises de position de Marcel Thiry envers des personnalités culturelles françaises. André Malraux représentait ainsi, à l'instar de l'actrice Sarah Bernhard, une vieille France dramatisée par des discours déplacés et des trémolos dans la voix dont se sont moqués Marcel Thiry et sa fille Lise (*Marcoplette*, pp.16, 80, 353).

(313) On hume la nuit, on la sent fraîche sur la figure comme une eau. On vit, on oeuvre. Il y a bien, à gauche, un abîme profond de trois étages, mais **le vertige, Dieu et les spectres n'existent que si on y croit.** (1987:91),

idée réitérée quelques pages plus loin. L'importance du vertige y est alors restreinte voire ridiculisée par une certaine banalité due à sa trop fréquente et trop brève apparition :

(314) **Si exercé qu'on soit à réprimer un trouble de n'importe quelle sorte, on le reconnaît, le vertige, un court instant** : le vertige du triomphe.(1987:93).

Le sujet au vertige peut l'être au sens propre comme au sens figuré quand le héros se retrouve dans une situation inconfortable, plaqué à l'extérieur d'un immeuble contre un mur. Ce n'est pas non plus l'apanage de personnes à la fois sensibles et sensées dans l'exemple 315 :

(315) **Alors de nouveau c'est le choc, l'arrêt sur place, le vertige, la sueur au front.**
Soudain la conscience de cette faute **imbécile** fait pencher en avant la muraille où l'on est plaqué, et monter dangereusement, comme une vague, les fonds gris de l'avenue. **On a été si bête qu'on en a le vertige.** (1987:96)⁴⁵⁵.

Le doute subsiste malgré tout dans l'analyse sur l'importance à donner à cette sensation trompeuse, doute noté (et peut être levé par autosuggestion) dans la correction sur le temps verbal :

(316) Le **vertige**, cela **existait**, cela **existe!** (1987:101).

Le vertige est qualifié tour à tour de séduction trompeuse ou attirante, mais sa réalité est à nouveau mise en cause et il redevient une mésinformation du cadre extérieur :

(317) Le long du mur, à soixante pieds de hauteur, sur l'étroite piste en saillant au-dessus du vide redevenue un trottoir sans vertige [...] on sacrifie la prudence à la vitesse. Il faut battre le matin à la course. [...] **On enjambe le vide, on reprend pied de l'autre côté** sur la corniche. **Plus question de vertige.** (1987:102-103).

Dans un autre contexte, celui de la nouvelle *Besdur*, le vertige fait plus franchement partie d'une pathologie médicale qui intéresse une réaction ancrée dans la biochimie. La notion de vertige en tant que concept raisonnable est franchement écartée pour une solution postérieure (ex. 318) ou reformulée par des équivalents proches qui l'édulcorent (ex. 319) :

(318) Le plus souvent, les fous ne veulent pas l'être... Ceux de Leeds, **ils ont d'abord parlé de vertige**, de coup de sang, à la rigueur d'une absence, **pas de folie.** (1987:140) ;

(319) Jacques s'éponge le front, s'avance.

⁴⁵⁵ Il semble bien que Marcel Thiry était lui même conscient de son utilisation répétée du terme "vertige". Dans cet exemple de *De deux choses l'une*, il a clairement mis en évidence ce mot par des italiques qui lui donnent le statut de lexème autonymique.

- **Un vertige. Une... une hallucination**, Monsieur l'abbé. Excusez. Pardonnez. [...] C'est **un malaise, un grand malaise subit**. (1987:144).

Le jeu thiryen sur le vertige en tant que sensation déraisonnable est même transcrit sous la forme parodique d'une suggestion à tournure scientifique et universaliste dans la conclusion de la nouvelle :

(320) Et comment **le vertige des métaux** ne monterait-il pas à la tête du pilote qui les tient dans sa main ? **Et si ces vertiges sont défrénés...**(1987:157)⁴⁵⁶.

La nouvelle *Besdur* n'est pas comme la précédente la présentation ralentie d'une chaîne de maladresses. L'humour thiryen s'attache maintenant au dysfonctionnement humain issu de l'imprévu des réactions biochimiques. Le vertige en devient un symptôme qui servira à des jeux lexicaux anthropomorphiques sur la condition des métaux et des animaux par exemple : il atteindra ainsi dans la diégèse une dimension universelle grotesque⁴⁵⁷. La tension psychologique (*De deux choses l'une*) devient une activité agressive forcenée dans *Besdur*. Mais, dans les deux cas, le protagoniste sera malmené et Marcel Thiry, l'auteur modélisé, tirera avec une malice calculée les ficelles de ses marionnettes.

Une telle désacralisation de l'importance à donner au vertige n'est pas toujours aussi évidente que dans ces deux nouvelles. C'est ainsi que, dans *la Pièce dans la pièce*, le terme est limité dans l'exemple qui suit à l'expression d'une simple image d'un embarras passager de l'amant qui se rend compte qu'il s'empêtre dans les rets tendus par le mari trompé :

(321) **Un vertige me prit** : que faire ? Qu'essayer pour toi ? (1987: 289).

C'est ainsi également que dans les textes qui composent *Marchands* le recours à l'imaginaire semble bien prendre le dessus dans la lutte contre la routine et l'angoisse commerciales. Nous réexaminerons ces cas particuliers avec l'analyse des thèmes de la couleur et du contact dans le cadre de l'inaboutissement.

Le vertige est dans le corpus la conséquence d'un jeu sémiotique auquel le personnage est confronté. C'est au personnage de juger si les signaux de l'approche d'une crise mentale et physique sont de l'information ou de la mésinformation. La réaction à ces signes devient une heuristique nécessaire au protagoniste. Dans le cas de vertige latent, le jeu sémiotique ne se limite pas au terme unique mais inclut un champ lexical comprenant le gouffre ou l'abîme. Dans le cas de vertige ponctuel, des moments sont privilégiés, ceux qui incluent la torpeur du personnage, et sa sujétion au malaise qui le saisit. Le fantastique naîtra d'une symbiose entre l'univers intérieur du personnage humain et un

⁴⁵⁶ Cette citation est comprise dans les propos rapportés en italiques d'un professeur italien, le Docteur Piccioli, et donc dans la solution de l'énigme. Toute la nouvelle peut se lire comme une galéjade : si Marcel Thiry a décrit l'enivrement de la vitesse dans *L'Astrale automobile*, il a connu dans la vie réelle de nombreux déboires avec ses voitures si l'on en croit les anecdotes de Lise Thiry (1999).

⁴⁵⁷ Sur ce jeu dévalorisant l'homme, se reporter à la clause de la nouvelle en appendice.

décor en voie de transformation. Si l'on inclut les biographies sur l'auteur et son oeuvre poétique, il semble en définitive qu'il y ait à la base de la notion de vertige chez Marcel Thiry à la fois l'attraction de la vitesse et un sentiment permanent de claustrophobie latente⁴⁵⁸. L'inaboutissement qui en résulte serait dans ce cas la conséquence d'une telle combinaison.

La falaise

Un deuxième obstacle sera en quelque sorte autosuggestionné à Marcel Thiry : il ne s'agira plus de la hantise du vertige, mais de celle d'un mur qui se dresse devant l'apprenti à la vie. Si la tradition du *Bildungsroman* germanique veut faire du texte biographique un enseignement à la vie, l'alter ego du Marcel Thiry de *Falaises* transforme la vie en une succession de contre-plongées cinématographiques : l'homme n'y est plus qu'un enfant en proie à des terreurs causées par l'apparence architecturale d'institutions qui le dominent ou dont il se sent étrangement séparé⁴⁵⁹. Il est d'ailleurs symbolique de trouver l'homme au bas de la falaise et non à son sommet⁴⁶⁰. Quelles sont donc les falaises en question ?

Tour à tour, après un important préambule que nous analyserons dans la conclusion de cette thèse, le narrateur Marcel Thiry énumère ces mystères qui se dressent au cours de l'apprentissage de la vie du jeune Liégeois. La première « falaise » sera celle de la façade de l'Athénée pour un examen d'entrée en 1908. Il en résulte un inaboutissement académique :

(322) **Mais cette falaise, direz-vous, qu'advint-il de son escalade ? En êtes-vous venu à bout facilement ? Non ; je n'ai pas terminé mes humanités.** Quoi ! dit encore quelqu'un d'informé, n'êtes-vous pas docteur en droit ? Si fait : comme tout le monde, encore un coup. Mais je n'ai pas mon certificat d'humanités. (1981:487).

La falaise sera selon la formule de l'écrivain « contournée sans être franchie » : les combattants de 1914 auront libre accès à l'Université. En Hollande, la deuxième falaise sera constituée de la muraille des steamers en attente sur le port. Ceux-ci représentaient symboliquement « la barrière dressée devant la

⁴⁵⁸ Voir à ce sujet la préface posthume d'*Astrale automobile* (1942) dans les *Oeuvres poétiques complètes* éditées par l'Académie Royale (1997: 361-378) ou dans BARLLF (1985:58-77). La conclusion (un excipit séparé du texte) en est lumineuse dans le cadre de l'analyse du vertige :

« Était-ce folie de rêver Icare ? » (1997:378).

On y trouve une situation qui génère en effet à la fois le désir d'accomplissement d'un acte voué à l'échec et la reconnaissance de ses propres limites humaines et personnelles.

⁴⁵⁹ L'image du géant humain n'existe pas chez Thiry et tous ses personnages gardent une proportion normale, même dans les cas extrêmes des squelettes vivants du *Concerto pour Anne Queur*. L'idée de gigantisme et de monstruosité vient du cadre et non des personnages.

⁴⁶⁰ La symbolique plus globale de la (grande) muraille est selon la seconde édition du *Dictionnaire des symboles* (1982:653) « traditionnellement l'enceinte protectrice qui clôt un monde [et] évite qu'y pénètrent les influences néfastes d'origine inférieure ». Dans le cas de Marcel Thiry, cette vue conservatrice disparaît en ce qui concerne l'image de la falaise puisque les façades qu'elle recouvre lui ont laissé une ouverture ou un passage. La falaise possède en effet une porte souvent franchissable.

mer et devant la guerre, la puissance qui pouvait m'interdire ou me permettre la mer ou la guerre » (1981:488). Cette façade, tout comme la première, aboutira à un échec :

(323) Moi, j'avais été jusqu'au bout de ma résolution, **j'avais tout essayé pour surmonter l'obstacle et franchir la falaise. La falaise avait résisté** ; elle m'interdisait momentanément l'accès du danger et des épreuves, et j'étais renvoyé à la paix de la vie civile. (1981:489).

Les falaises plus récentes « feront plus modérément matière à bavardage » (1981:490). La salle d'opérations sur le front russe dans laquelle Oscar Thiry est trépané se limite à la porte qui sépare le narrateur de son frère. Elle fera office d'interdit :

(324) Elle s'ouvrait souvent, la grande porte ; **du flanc de la falaise fatale une infirmière s'échappait en courant**, le voile flottant sur la nuque (1981:492).

Peu à peu, le champ sémantique de « falaise » englobe des façades d'institutions liégeoises qui n'empêchent plus le passage, mais qui sont inclus dans le recul thiryen : les falaises de l'Université de Liège et du Palais de Justice (1981: 494). Cette période consacrée au droit sera suivie de celle consacrée à l'exploitation des forêts. Ce sera à nouveau l'échec quand il faudra faire preuve de connaissances en botanique :

(325) La forêt m'avait entendu sans rire. Ce fut son premier tour ; elle devait m'en jouer d'autres. **Cette falaise-là non plus, je ne l'ai pas surmontée, malgré trente ans d'efforts.** (1981:494).

Le Palais des Académies sera dès 1939 « la falaise d'Orange » (1981:497), dans laquelle le poète secrétaire jouera le rôle de « troglodyte ». Enfin, avec et après la guerre, il y eut « d'autres malheurs, et d'autres falaises » (1981:496). Le texte est à la fois clairement autobiographique et lucide dans l'analyse des rapports entre le narrateur et les rôles qu'il a joués dans la vie et qu'il qualifie ouvertement de factices. Au-delà de ce constat de divorce, il reste donc le recul devant les divers groupes institutionnalisés dont il fera pourtant partie.

Qu'en est-il de l'image de la falaise dans la fiction de l'auteur ? Elle n'est pas fréquente, mais elle existe quand même depuis le deuxième roman du corpus, *Passage à Kiev*. Il est vrai que, dans ce texte de jeunesse, la falaise n'a pas la même portée. Elle sert à glorifier l'image de la femme aimée mais étrangère. Il ne s'agit plus d'un obstacle qui empêche la progression du héros, mais plutôt d'une marque de distance entre celui-ci et un objet insaisissable :

(326) Par les larges allées de neige qui montaient en majestueux détours parmi les arbres noirs, jusqu'à s'ouvrir soudain, **au bord de la falaise, sur le panorama des plaines blanches et du fleuve gelé**, elle allait vivement à mon côté de sa démarche glissante et inclinée [...] Mais d'une main volontaire elle les rentrait sous son béret de velours. Elle était sur cette falaise, à l'avant de la ville belliqueuse, comme une figure de proue. (1990:75).

La falaise ainsi conçue n'est plus une façade qui domine l'homme mais un balcon qui lui sert de champ d'observation :

(327) C'était à ce **balcon dominant le futur champ de bataille** que nous revenions le plus souvent, et c'est là, avec sous les yeux ce grand tableau des plaines immobiles d'attente, que Livie me parlait de ses espoirs et de ses craintes. (1990:76)⁴⁶¹.

La falaise en tant qu'entité surplombant l'homme est présente dans la conclusion du *Concerto pour Anne Queur* (1949). Elle y possède déjà une dimension sémiotique et métaphorique que l'on retrouvera 14 ans plus tard avec la publication de *Falaises*. Il est vrai que l'humour y est au second degré par rapport au futur texte, puisque toute la nouvelle peut se lire comme un canular du fait de l'énonciation décalée et de l'afflux de détails grotesques :

(328) Dans le ciel qui n'ondulait plus, tous les nuages avaient commencé à dériver suivant une composition de courbes grandioses, et leur éclairage s'assombrissait tandis qu'ils **élevaient progressivement**, autour d'un vaste cirque bleu que dégageait leur retraite, **des falaises roses et grises qui s'élevaient sur elles-mêmes**. (1987:250-51).

L'apparition du vertige était une marque pathologique de la défaillance qui s'emparait du protagoniste à la prise de conscience de situations inextricables. La perception des falaises est quant à elle l'expression d'une impuissance et d'une aliénation autre : elle repose sur l'inadéquation entre le vrai "moi" et un "moi" autre qui accepterait l'emprise d'institutions sociales variées. Les deux termes représentent deux types de recul, et deux témoignages du refus d'un contact social avec un environnement qui n'est pas nécessairement hostile, mais qui demande de l'ambition et une certaine dose d'agressivité. Ces deux termes introduisent les mêmes phobies sous un angle varié et s'ajoutent dans notre esprit à la cohérence des inaboutissements de l'oeuvre thiryenne.

5.3.4.2 Le conditionnement sensoriel

Vertige comme falaise concrétisent dans le texte thiryen une problématique beaucoup plus vaste liée à la perception. Le point de départ sera le divorce apparent entre le héros de fiction et son environnement diégétique : de nombreux décalages sensoriels en sont la source et en découlent, décalages qui affectent autant le sens visuel que les autres sens, tactile et auditif en particulier. D'un côté, une alchimie de la couleur et de l'autre l'expression de ce qu'il faut bien appeler une répulsion envers la matière permettront de résumer les grands points de l'analyse qui suit.

⁴⁶¹ Une telle image d'un avant-poste protégé dominant un paysage en temps de conflit guerrier n'est pas unique. On la retrouvera jusque dans la description de la drôle de guerre chez Julien Gracq quelque trente ans plus tard (*Un balcon en forêt*).

La couleur

La couleur est un élément essentiel de l'implicite à la fois stéréotypique et symbolique né du décor ou des personnages de fiction. Elle fait partie des *a priori* importants et elle est la source de tout un jeu sémiotique que l'on trouve dans la littérature francophone depuis le choix des armoiries des chansons de geste et les codes explicités dans *La Princesse de Clèves* par exemple. Le cas de Marcel Thiry est très personnel. D'une part, comme nous l'avons déjà noté, l'écrivain avait un défaut de vision concernant la couleur bleue ; d'autre part, l'influence de la conclusion des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* sur l'imagination du poète comme de l'auteur de fiction Marcel Thiry est indéniable, et on perçoit la puissance de l'emprise de la neige comme du blanc dans ses nouvelles et ses récits.

Peut-on maintenant considérer la marque laissée par la formulation fréquente de la présence de couleurs comme délivrant un code proprement thiryen ? Rien n'est moins sûr. Dans le cadre diégétique, le personnage subira et créera en même temps par sa perception une première interprétation : telle couleur serait alors symbole de menace (le rouge), telle autre de pureté (le blanc), et une telle marque de symbolisme suivrait des valeurs traditionnelles. Cette première lecture est possible, mais, si nous quittons le cadre purement diégétique et si nous examinons la problématique des couleurs à travers une notion d'inaccompli, l'image est tout autre. Dans l'analyse qui suit, nous considérons la couleur comme une marque d'inaboutissement. L'origine d'une telle interprétation se trouve en Marcel Thiry lui-même qui, comme nous l'avons déjà révélé, souffrait de troubles visuels et épidermiques. Cette pathologie particulière est clairement exprimée dans son acception la plus large par le narrateur homodiégétique de l'extrait de *La Pièce dans la pièce* qui suit :

(329) Maintenant je pouvais difficilement hésiter à comprendre, à reconnaître dans le duc jaune le mari trompé, à pressentir que par la vêtue rouge de l'amant félon c'est ma robe qui était visée. **La symbolique des couleurs s'arrêtait là, celles de la duchesse ne semblaient pas avoir un sens, ou du moins il m'échappait.** Je n'en étais pas moins tendu dans une angoisse encore incertaine. (1987:287).

Selon notre point de vue, la lecture inclut essentiellement le besoin chez le locuteur de dévaloriser tout ce qui pourrait mener à une symbolique des couleurs. Le rôle prépondérant de celles-ci dans les domaines de la peinture, de la métaphysique et de la poésie sera d'abord examiné avant une étude particulière des cas présentés par le noir et le blanc.

La couleur comme signe d'incongruité

La perception de la couleur est souvent non seulement inattendue mais aussi blessante pour le protagoniste. Le goût pictural de la couleur est mis fréquemment en question dans ce qu'on pourrait aisément nommer un univers décadent du fait d'un mauvais goût certain qui affecte un protagoniste souvent hypersensible. Il peut en résulter une irritation certaine voire malade, chez Monsieur Cauche par exemple :

(330) Le peignoir [de Mlle Ariadne], **d'un rouge rose à faire crisser les dents détonnait** aux yeux bien éduqués du veuf de Madeleine **avec le bleu de l'étrange bicolore en satin ouaté** qui couvrait la cafetière - **un bleu moins sadique** que le ciel des cartes postales américaines, mais qui au voisinage **du peignoir groseille** faisait recommencer **l'écoeurement**. (*Distances*, 1987: 39-40)⁴⁶².

L'agressivité du rouge conduit également à un malaise provoqué par une inadéquation entre la vue et l'audition dans le cas d'un squelette chantant⁴⁶³ du *Concerto pour Anne Queur* :

(331) [Une sourde terreur leur était inspirée par] sa voix de Werther de théâtre modulant des phrases pleines d'épouvantes et **ses lèvres rouges inexactement adaptées** à l'émission de sa parole hypogastrique, et tout cet **assemblage animé d'ossements, de caoutchoucs divers, de cervelle vivante, d'or** et de parfums qui discourait fantastiquement devant eux et qui leur représentait une mort manquée, plus horrible que la vraie. (1987:262-263) ;

de même que le jaune dans cet extrait de *De deux choses l'une* :

(332) L'appartement de Koen s'est éclairé. La fenêtre de la salle de bains [...] découpe sur la façade obscure **un grand rectangle d'un jaune brutal**. Puis le store descend [...] (1987:98-99).

Des tableaux décadents se succèdent dans *Le Concerto pour Anne Queur* ; dynamisme et chaos dominant dans une peinture d'un académisme bien subjectif :

(333) le trône de **bleu** sous lesquels s'organisait la ronde avait passé **des duretés du lapis aux évanouissements brumeux du pastel** pour revenir à la limpidité des lacs glaciaires ; et même, une fraction de minute, afin de faire crier d'une courte angoisse le grand troupeau soulevé vers lui, il avait viré jusqu'au **noir de marbre** entre **d'éblouissantes avalanches ascendantes de tous les jaunes**. (1987:252).

Le cas particulier du bleu ajoute à la perception du personnage le décalage personnel de l'auteur. Le traitement du bleu "américain" des cartes postales a été l'objet de nombreux commentaires de la part des chercheurs qui se sont penchés sur la nouvelle *Distances*⁴⁶⁴. Il est rare de rencontrer une telle intensité de l'influence d'un bleu artificiel dans un texte de fiction :

⁴⁶² Madeleine est le prénom de l'épouse décédée de Monsieur Cauche (qui devient ainsi son "veuf"). La plupart des exemples choisis sont issus des *Nouvelles du Grand Possible* du fait de l'importance particulière donnée aux couleurs dans ces textes condensés.

⁴⁶³ Une analyse centrée sur l'appellation de ces squelettes dans le texte est révélatrice de la création ludique de Marcel Thiry : Morts Vivants, Purs Cerveaux, peuple des Sourires, squelettes séculiers, Secs par exemple pour le début du chapitre III de la nouvelle (1987:222-224). La nouvelle est tellement dense et riche par le jeu avec le lecteur que son aspect ludique mériterait une analyse à part.

⁴⁶⁴ Voir en particulier l'analyse intitulée « Les bleus atroces du ciel » dans la *Poétique de l'imparfait* de Pierre Halen (1990:118-127) et l'article de Rudy Steinmetz dans *Textyles* (1990).

(334) [Mlle Ariadne] tenait maintenant ses deux mains appliquées aux deux bords latéraux de la carte-vue, les deux index bien parallèles, les deux pouces réunis le long du bord inférieur, faisant de trois côté **un cadre de chair au ciel bleu atroce de la photographie**. M. Ambert dormait sans qu'on entendît sa respiration, sa belle barbe blanche immobile comme celle d'un gisant. Elle avait maintenant rapproché ses deux mains qui couvraient entièrement **le bleu du ciel d'Amérique étalé** sur la table. **M. Cauche sentit lui-même, intensément**, à ses propres paumes, **le froid du contact du glacé** de la carte, et il comprit qu'il pouvait sentir avec elle et par elle. (1987:69-70).⁴⁶⁵

Si le bleu américain agresse les sens du doux Monsieur Cauche, que penser alors de l'exemple suivant, cet autre tableau d'un maniérisme maladif dont Marcel Thiry semble se complaire à montrer tout l'expressionnisme suranné⁴⁶⁶ ?

(335) **L'or des trois crânes s'était longuement répandu sur le blanc, sur le noir et sur le violet des trois robes** ; il en avait figé la draperie contrariée ; il faisait une chape brillante au capuchon raidi et aux **épaules du domino blanc**, il **chamarrait de coulées somptueuses le violet du squelette agenouillé**, il s'étendait en lacs sous le squelette couché dans **sa laine noire**, et formait comme un socle de richesse barbare au groupe des trois archimorts enlacés, réunis comme dans un moule unique par **la pellicule des trois sangs confondus**. Le capitaine, cloué au sol, contemplait cette splendeur macabre, cependant que derrière les Sourires, par une grande baie vitrée, on voyait **bleuir le ciel rose** au-dessus des frondaisons. (Concerto pour Anne Queur, 1987:266).

Tout un art pompier est alors mis en cause et les couleurs décadentes que sont le bleu, l'or et le rose mêlés ajoutent une nouvelle note dévalorisante à l'emprise de la couleur.

La couleur comme signe dévalorisant d'une pseudo-science

Les teintes rouge et blanc pâle s'allient dans *Distances* quand les rêves apparaissent, quand Mlle Ariadne se métamorphose en spirite, et leur morbidité latente les oppose au bleu agressif des cartes postales. La femme blême est un leitmotiv des cauchemars de M. Cauche (« une figure géante de prêtresse plâtreuse avançait vers lui », 1987:71) comme de la présence de la « blafarde psychagogue » (voir l'exemple 336 qui transforme par association Mlle Ariadne en une Némésis particulière). Une telle morbidité n'est guère qu'un jeu et le narrateur accentue le côté cinématographique des premiers films d'épouvante en couleurs à la mode au temps de l'écriture de la nouvelle⁴⁶⁷. En

⁴⁶⁵ Cet extrait introduit également la répugnance de contact cutané qui sera analysée ci-après.

⁴⁶⁶ La dimension picturale de l'univers de Marcel Thiry n'a guère été abordé sous l'angle de la peinture ou du cinéma. Il y a pourtant dans une évidente parodie de tels sujets issus d'écoles maniéristes (ici une Légende dorée) la manifestation à la fois d'un jeu voulu et d'une prise de position artistique contre une tradition, un prosélytisme et une didactique trop clairement affichés. Cette didactique contre laquelle Marcel Thiry se dresse ici fera pourtant clairement partie de son arsenal de chroniqueur politique.

⁴⁶⁷ Le premier film britannique en couleurs des studios Hammer spécialisés dans l'épouvante est sorti en 1957 (Terence Fisher, *The curse of Frankenstein*) ; d'autre part, Marcel Thiry précise dans le texte à propos de la figure féminine du cauchemar : « ses

accollant deux extraits éloignés de la même page, toute une paralittérature réapparaît :

(336) il ne pouvait plus laisser Mlle Ariadne appeler **seule dans la chambre rouge** l'âme de Désirée [...] au pouvoir de la **seule blafarde psychagogue**. (1987:72).

Une telle association vengeresse de couleurs possédant des significations contraires, la chaleur et la violence du rouge l'opposant à la froideur et l'aspect statique du blême, conduit à un autre type d'incongruité chez un personnage apparemment bien ancré dans le monde des affaires :

(337) Elle était de figure molle, intelligente, un peu bouffe, d'une **lividité** qui pouvait tenir à la faiblesse cardiaque ou bien à sa vie sédentaire et à ses veilles prolongées dans la **lumière rouge** où elle expérimentait le commerce des esprits. (1987:41).

Hors du cas du simple personnage caricatural, *Le Concerto pour Anne Queur* décrit cette fois une société grotesque, celle de squelettes vivants, dans un cadre dont les couleurs grandioses sont tout aussi artificielles que leurs créateurs : bleus, ors, violets et roses fonderont un décor kitsch à ces mutants d'un genre particulier :

(338) Ce **bleu** continuait de régner au zénith et tour à tour le peuple, qui, pour mieux contempler, s'était couché sur les bancs et à même l'asphalte, pouvait le prendre pour un puits si **vertigineux** au fond de **ses précipices** de **neige rose** qu'on se sentait attiré vers son **abîme** ou pour un dôme si haut entre ses colossaux piliers de nuées tournantes qu'on était écrasé au sol par le poids de son altitude. (1987:251) ;

(339) Sur l'écran **bleu** qui s'élargissait et autour duquel **reculaient** révérencieusement les nuages, on pouvait lire une grande sentence en **lettres de vapeur pâle**: *Que la chair comprenne* (1987:253) ;

décor qui aboutira à une peinture finale à la fois grandiose et grotesque (voir ci-dessus exemple 335). Les couleurs auront le rôle à la fois de dévaloriser l'importance de cette société morbide et d'autre part de caricaturer une science basée comme la plupart des sciences depuis la Grèce antique sur le *donc*. Il y aurait une troisième fonction à ces couleurs, celle d'une poésie particulière de la métaphore déjà abordée du vertige (dans l'occurrence 338, « vertigineux », « précipices » et « abîme » appartiennent à ce champ lexical).

La couleur métaphorique

La poésie issue de métaphores dans le contexte des couleurs est essentiellement liée au sentiment de menace ou de crainte face à une métamorphose inattendue. Elle peut également s'interpréter comme une conséquence de l'exacerbation sensorielle, et concrétiser ainsi les facteurs externe et interne du recul (voir ci-

deux mains formant trois côtés d'un cadre, index parallèles et pouces juxtaposés, suivant le procédé de visée des cinéastes. » (1987:71).

dessus 5.3.2). L'exemple unique choisi est en réalité souvent répété dans le corpus. Il s'agit de la symbolique du rideau rouge, que les militaires de *Voie-Lactée* ressentent comme une menace imprécise (« vague lueur ») s'alliant encore une fois à la paralittérature (la sorcellerie ou les sacrifices humains) :

(340) On avait dit à Guerchaine qu'il reconnaîtrait la baraque du coiffeur à son **rideau rouge**. De loin, ils aperçurent en effet une **vague lueur de four**. (1993:273).

Le détail du texte montrerait ainsi de nombreuses associations d'idées basées sur des métaphores servant elles même de balises pour une symbolique des couleurs. Dans tous les cas, le chercheur doit suivre certaines des voies tracées ici même : facteur externe et facteur interne dans la diégèse, forte présence de la voix des instances et donc création d'une image de Marcel Thiry écrivain modélisé.

Anachronie du noir

Le noir est à la fois une fausse couleur (le noir et blanc étant en soi un univers existant en photographie) et le symbole ostentatoire de la mort. Traditionnellement, le noir est une référence dans le genre fantastique aux Temps sombres d'un Moyen Age particulier, dans le cas par exemple de l'enfant que reste toujours Juste :

(341) il retrouva ce cri [des sentinelles] répercuté de loin en loin qui autrefois avait arrêté sa fuite, et il resta quelques instants à l'écouter. Ces notes traînantes sous les étoiles lui rendaient ses insomnies d'enfant, quand **aux effayantes résonnances nocturnes de la maison noire répondaient au loin ces voix inconnues**. (Juste, 1981:178-179).

Nous avons déjà noté combien Marcel Thiry semblait détester toute marque de prosélytisme. Quand il s'agit également d'une couleur symboliquement opposée à la liberté épicurienne, l'écrivain en fait une marque du passé, qu'il s'agisse de l'accoutrement d'un juge d'instruction :

(342) **La robe noire** aussi, **rigide et anachronique, protégeait, distançait, séparait du monde...** Protégeait. Il y pense **au passé**. (Besdur, 1987:147) ;

ou du compositeur squelette du *Concerto pour Anne Queur* :

(343) Dans la grande salle comble, quand apparut sa **forme noire encapuchonnée** et que, du pas chaloupé des Cerv[e]aux lourds, il eut traversé l'estrade pour gagner son tabouret, il n'y eut qu'un inévitable et long frisson et puis un impressionnant silence. (1987:226)⁴⁶⁸ ,

le noir aura pour implicite un âge suranné, anachronique qui s'inscrit dans la thématique de la duplicité dans la mesure où il recouvre et dissimule la personnalité derrière un vêtement symbolisant une fonction. Marcel Thiry

⁴⁶⁸ L'orthographe de « cerveau » a été rétablie. Il s'agirait d'une coquille de l'édition Labor, le texte paru dans Marabout comportant l'orthographe traditionnelle. Subsiste bien sûr un doute que l'examen du manuscrit permettrait peut-être de lever.

rejoint ici une tendance populiste faisant de l'artifice qu'est la robe masculine une marque d'hypocrisie sociale.

Intertextualité du blanc

Là où le noir sera anachronique et donc décalé par rapport à l'observateur et signe implicite de recul, le blanc attirera les personnages et servira de signal relativement libérateur. Narrateur et auteur modélisé sembleront avoir une opinion semblable de la magie du blanc. Celle-ci est présente dès le recueil *Marchand* avec l'apparition de la neige (*Simple Alerte*) et on retrouvera l'allégorie dans les récits au cadre russe comme dans l'incrustation de légendes. A la base du blanc, il y aura non pas l'idée d'une marque de fonction opposée à toute initiative ludique comme pour le noir, mais des références littéraires : André Gaillard pour *Simple Alerte*, Edgar-Allan Poe pour *Comme si*, la mythologie pour *Juste ou la quête d'Hélène*, par exemple.

L'attraction étant opposée au recul, le blanc sera surtout dans le cadre de la notion d'inaboutissement un facteur catalyseur de notre troisième sémantique, celle de l'évasion. Malgré tout, une des conséquences du blanc est l'aliénation au décor, et c'est sous cet angle de l'apparition d'une métamorphose non voulue que la neige d'Ukraine réveille une menace ancienne et la réalisation de sa propre maladresse chez la jeune recrue de *Passage à Kiew* :

(344) La grande place tout près de Sainte-Sophie était toute **blanche et déserte**, et je ressentis une vague inquiétude en traversant cet immense espace où **la neige étouffait le bruit de mes pas** ; les maisons semblaient **mortes** ; je m'aperçus que ma démarche était embarrassée, comme lorsqu'on avance au milieu d'une grande salle sous les regards de toute une assistance rangée sur les côtés ; cette ville **muette** était **intimidante**. (1990:89).

S'il est certain que les *Nouvelles du Grand Possible* sont privilégiées à juste titre dans cette analyse, une sémiotique des couleurs s'étend à l'ensemble du corpus par exemple à *Comme si* (la bague symboliquement baptisée Mont Rose) et surtout *Nondum jam Non* qui regorge de peintures rappelant le mouvement futuriste avec ses voitures rouges et ses lampadaires au néon sur fond de ciel bleu pâle (1993:366).

Le refus du contact sensoriel

L'entrée dans *Nondum jam Non* avance l'importance d'une sémiotique sensorielle qui fait du décor (facteur externe) la source de ce qui peut fort bien être compris comme issu essentiellement du fantasmatique (facteur interne) :

(345) Attentif aux signes, inquiet des signes [...] j'étais en garde, ce soir-là, où en état d'accueil. (1993:365).

De tels signes issus réellement de l'extérieur ou, ce qui est plus vraisemblable, d'une interprétation fallacieuse du protagoniste, allient la couleur à une dynamique spéciale qui recouvre les sens. Si la couleur fait partie d'une sémiotique visuelle, le narrateur aura par exemple l'impression d'agressions sonores : c'est ainsi que l'aporie en latin *Nondum Jam Non* lui parvient aux

oreilles comme si elle était scandée par la sirène des voitures de pompiers (1993:377-378).

Cet exemple est typique d'une pathologie particulière qui frappe les personnages thyriens, et dont l'expérience est clairement celle de l'auteur réel. Il s'agissait de la difficulté éprouvée par l'écrivain de la distinction du bleu et du vert dans le domaine de la couleur et il s'agira maintenant de son appréhension du contact avec un matériau précis, le caoutchouc. Une telle phobie est commune au personnage et à l'auteur. La lecture de *De deux choses l'une* permet de ressentir parfaitement les expériences répétées subies par le créateur et le protagoniste victime de leurs sens. Le recul s'explique par l'origine étrangère de cette « peau cadavérique » :

(346) Le **caoutchouc** [des gants] **résistait, refusait** de glisser, chaque doigt prenait des secondes. Il avait toujours eu l'horreur de cette **peau froide et collante, artificiellement cadavérique**, qui devenait celle de ses mains pendant ses expéditions. (1987:78) ;

ou par son odeur :

(347) On est mieux ainsi, les mains derrière la nuque (**malgré la répulsion pour l'odeur plus immédiate des gants de caoutchouc**) à regarder par la fenêtre les étoiles dont on ne sait pas le nom. (1987:86).

Il y a même dans le texte une marque d'auto-ironie :

(348) Ces **gants de caoutchouc, malgré l'habitude qu'on en a, sont bien peu tactiles** (1987:94).

Si le caoutchouc est symbolique d'un recul tactile et olfactif marqué, tout un univers basé sur l'odeur et le toucher intervient dans ce même texte :

(349) **On ne perçoit plus l'odeur de l'armoire à linge, ni cette pointe d'arôme de plébéienne que la rapide entrée d'Annette avait introduite** ; mais on sait qu'on y baigne et ce n'est pas désagréable (1987:88).

Si l'agression tactile et olfactive due à une sensibilité malade de l'environnement perçu s'explique par la situation du protagoniste, le contraire existe. Dans ce cas, c'est l'absence de sensation qui conduit à l'aliénation et à la thématique de la duplicité :

(350) Avant de démarrer, [Jacques] **touche du doigt sa lèvre morte ; l'anesthésie locale la lui rend étrangère et étrange**. Ce n'est pas désagréable mais il a tendance à réprouver tout ce qui, de près ou de loin, s'apparente aux stupéfiants (Besdur, 1987:142-143).

Et c'est là sans doute que les deux thématiques de la duplicité et du recul se fondent en un ensemble basé sur la perception : le noyau de ces thématiques est le refus de croire à la réalité de l'environnement. S'il s'agit de personnages entièrement fictifs, il y aurait le métalangage à un second degré de la fausse vérité de la fiction ; s'il s'agit de personnages en partie calqués sur une réalité intime, il y aura alors l'aveu ludique d'une inadaptation de l'auteur au monde

environnant. En réalité, les affects sensoriels ne sont plus que des artifices qui renvoient aux spéculations des philosophes du XVII^e et du XVIII^e siècles, de Spinoza à Kant sans oublier Pascal ni Descartes. Le son devient une forme et le contact sensoriel une tromperie comparable à la visualisation métaphorique :

(351) [Tout cela faisait naître] **une forme adorable de sons**, soeur surhumaine de la **forme de chair** dont le génie de Machek se lamentait d'être à jamais séparé par la mort ; une **forme aussi lisse que les jeunes seins d'Anne**, aussi fermement **onduleuse** que la courbe de sa hanche, aussi **bondissante** que ses exaltations vers le plaisir ; la forme même de la vie charnelle. (Concerto pour Anne Queur, 1987:231).

La tromperie et l'artifice sont l'apanage du *Concerto pour Anne Queur* et aboutissent à la concrétisation d'un malaise quand la duplicité apparaît et fait naître le recul :

(352) Matayot parlait donc d'un peu plus haut que la place de son nombril absent; et, malgré la perfection du mécanisme qui faisait s'ouvrir la bouche de son masque articulé suivant chaque syllabe prononcée, **il y avait entre ses paroles et le mouvement de ses lèvres des interférences pareilles à celles d'un film mal doublé**, d'autant plus pénible qu'avec ce mauvais goût dont il était taré il s'était choisi le timbre trop avantageux d'un ténor italien. (1987:261) ;

(353) Les quinze [ministres] [...] écoutaient en écarquillant les yeux **la mélodieuse parole qui sortait du gilet de cette boudruche vêtue à la dernière mode**. (1987:262).

5.3.4.3 Conclusion : Le recul comme acte de discours

Le recul est la forme d'inaboutissement basée sur le refus du contact. Il existe deux cas de lecture :

- (1) Le recul compris dans l'univers diégétique. Le personnage est alors en proie à une double agression contre laquelle il se défend, d'une part un facteur externe, celui que lui impose l'environnement qu'il perçoit, et d'autre part un facteur interne lié à ses propres égarements causés par une sensibilité exacerbée. Le recul thiryen s'accompagne de la réception d'un arsenal complexe de signaux. Ces derniers sont marqués dans le texte par un lexique (les notions de vertige et de falaise par exemple), ou par la création d'une image déformée par les sens du monde environnant (sens visuel dans le cas en particulier de la réception des couleurs et tactile dans le refus du contact avec un matériau).
- (2) Le processus d'identification du lecteur avec une entité complexe comprenant personnage, narrateur et auteur modélisé. Ce processus se mêle à l'expérience vécue et peut-être à un regard ironique sur le protagoniste. Un tel processus rejoint les préoccupations de la pragmatique du discours littéraire. La duplicité menait le lecteur au doute concernant le contenu de ce qu'il lit, et donc à un type d'inaboutissement sur l'identité du personnage. Le recul le mènera à une réaction plus physique, un sentiment de gêne.

Le *Concerto pour Anne Queur* illustre parfaitement cet effet illocutoire, voire même perlocutoire. Peut-être le locuteur (et donc indirectement Marcel Thiry) est-il trop présent dans cette charge, peut-être la véhémence et le grotesque d'un tel discours conduisent-ils à rebours à une didactique trop voyante chez un auteur qui est justement opposé à une telle qualification pour sa fiction⁴⁶⁹. Toujours est-il que des trois thématiques exposées, c'est celle du recul qui causera un malaise certain, et un malaise qui paraîtra quelque peu malsain. La gêne provoquée par la lecture serait ainsi la concrétisation de l'expression du refus et du recul par le lecteur d'un texte qu'il appréhende. En d'autres termes, la lecture catalysera un trouble depuis le monde de l'écriture vers un monde "réel" auquel appartiennent le lecteur réel et l'auteur modélisé. C'est en cela que nous analysons la thématique du recul comme un acte de discours se situant au-delà du texte, mettant en présence les instances du monde réel, et servant donc de communication extra-littéraire.

Cette idée peut être poursuivie au niveau du genre littéraire : dans cette perspective en effet, l'acte de discours qu'est le recul, en deçà de l'évidente assimilation thiryenne des expériences communes au personnage et à l'auteur, est une dynamique particulière du fantastique. En d'autres termes, la thématique du recul sera un des actes de discours essentiels à la complicité existant **a priori** entre le lecteur et le genre, et par conséquent l'une des heuristiques présumées de base de ce domaine littéraire. La différence entre l'univers thiryen et l'univers traditionnel fantastique se situe justement au niveau personnel : la présence de l'auteur est tellement tangible dans sa création qu'il s'agira avant tout d'un genre « thiryen » qui se dissimule derrière des intrigues d'une grande originalité. Il y aura ainsi sans cesse la marque d'une dialectique entre un noyau centrifuge et une création centripète dans les textes du corpus et donc un sentiment qui mêlera les deux thématiques abordées de la duplicité et du recul, celui d'une dissociation.

Tout cela explique également l'homogénéité dont il est souvent question dans la recherche sur l'écrivain, mais aussi les difficultés de catégoriser ses oeuvres. Si les nouvelles dites du *Grand Possible* appartiennent à un genre fantastique, elles le doivent aux thématiques que nous analysons actuellement. Mais si elles appartiennent également à une variation sur le thème du fantastique (puisque nul autre écrivain n'a à notre connaissance approché l'univers thiryen⁴⁷⁰), elles le doivent à la personnalité trouble d'un écrivain qui

⁴⁶⁹ Il s'agit d'une étonnante transformation mentale proche de la schizophrénie qui apparaît chez le vrai Marcel Thiry et qui surprend son entourage. Au cours d'une partie de ping-pong dans une ferme avec Robert Poulet qui fait part de son enthousiasme pour une idéologie nazie alors toute neuve, l'entretien déraile : « Les deux hommes, onctueux usuellement, assèment leurs arguments avec la vigueur de nos smatchs. [...] Le fermier ramène ses vaches et, discret, feint de ne pas apercevoir le doux monsieur Thiry soudain mué en harangueur, prenant les poules à témoin qu'Hitler n'est pas jeune » (Lise Thiry, 1999:121). Au-delà de la verve de l'observation particulière à la fille de l'écrivain, une telle métamorphose explique en partie le ton du *Concerto pour Anne Queur* et l'opposition entre les deux Marcel Thiry présentés dans la partie biographique (voir tableau 4).

⁴⁷⁰ Il est très difficile d'assimiler les textes du corpus à un courant littéraire proche. Pourtant, quelques individualités pourraient être citées (voir note 412) et des similarités existent avec certains Italiens du fait de leur marginalité par rapport au genre fantastique

s'analyse sans cesse derrière des personnages dont il sait qu'ils servent d'exorcisme personnel.

5.4 Troisième thématique : l'évasion

Comparée aux thématiques de la duplicité et du recul, celle de l'évasion est à première vue banale. La langue courante utilise des clichés pour justifier l'existence d'une littérature dite d'évasion (axée sur l'acte de lecture), comme elle parlerait de littérature alimentaire (axée elle sur l'acte de production). Thématique banale, donc, mais essentielle chez un écrivain qui a si souvent marqué son intérêt envers le rôle du poète et l'importance du fantastique. Le cadre ainsi dressé par la littérature "d'évasion" et la catégorie du "fantastique" contient en filigranes un ensemble annexe qui domine le texte depuis la couverture : le paratexte et l'iconographie⁴⁷¹. Le propos qui suit se confina à l'inscription de la thématique de l'évasion thiryenne dans le schéma de la communication narrative à partir du texte du corpus. Comme dans le cas précédent du recul, l'expression de l'évasion sera double et conduira à une lecture à deux niveaux : celle du personnage inscrit dans son univers diégétique, et celle de l'entité *je* composée du narrateur et de l'auteur qui allie les deux mondes du réel et de la fiction.

5.4.1 L'évasion dans le cadre diégétique thiryen

5.4.1.1 Généralités (stratégie et ensembles)

Trois cas de figure se présenteront dans l'application de la thématique de l'évasion à l'idée d'inaboutissement. Le premier se joint à la thématique de la duplicité et permet de transfigurer une triste réalité. Dans ce cas de figure, la fin existe *a priori* mais, dans sa transcription, elle n'est pas tant un point terminal

(Buzzatti, Calvino par exemple). Les noms déjà avancés dans cette thèse de Kafka (surtout le Kafka du premier roman inachevé *Amérique*) et de E. A. Poe sont plutôt des antécédents que des assimilations possibles.

⁴⁷¹ En ce qui concerne la paratextualité et l'illustration de couverture, la présentation des textes choisis pour le corpus varie selon les premières parutions et les diverses rééditions. Les premières parutions sous forme de texte contenu dans une revue littéraire ne comportent aucune indication particulière. Tel est le cas des premières éditions reliée de *Marchands* (1936) et cartonnée de *Voie-Lactée* (1961). D'autre part, le titre de la revue comporte ou non le sème de l'évasion : il est clair qu'un titre comme *Audace* (1954-70) attirerait à première vue un autre public que *la Revue générale* (créée en 1865 et devenue *belge* en 1945) ou que *la Renaissance d'Occident* et son implicite politique (1920-30 et numéros plus rares entre 1938 et 48). Pour sa poésie, les titres de revue sont souvent plus originaux que pour la prose, par exemple les 34 numéros de *L'VII* créé en 1959 qui ont inscrit Marcel Thiry parmi des écrivains de grande renommée (Aron-Soucy, 1998:58).

qu'un nouveau départ. Il en résulte un premier ensemble d'inabouti par la **transfiguration** :

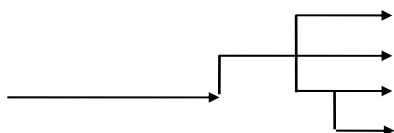


La ligne en pointillés illustre la fin du parcours, c'est-à-dire le plus généralement l'approche de la mort. Les protagonistes thiryens meurent rarement du fait d'une énonciation particulière qui évite un tel aboutissement naturel dans le cadre diégétique.

Le deuxième type d'évasion, beaucoup plus rare, est celui où la fin reste irréalisée. Le personnage évite l'irréparable, c'est-à-dire le choix décisif et ne se tourne ni vers un subterfuge que le décor lui prodigue (cas de la transfiguration), ni vers une échappée multiple (cas numéro 3), mais il reste tel quel dans le non terminatif. Le résultat est un non-aboutissement par la suspension du temps, une évasion par **l'irréalisé** :



Enfin, le cas le plus complexe montre un protagoniste en proie à une crise et à une situation inextricable. La solution trouvée joue sur le caractère polymorphe de cette situation en la dispersant. La fin sera alors en quelque sorte "éclatée" :



Ce sera le cas de l'évasion par **dissémination**.

Dans les trois cas, il est clair que la thématique de l'évasion est directement liée à celle de la fin, souvent la mort du protagoniste, et donc à la clausule. Néanmoins, les exemples choisis montreront que cette clausule est préparée en général par le texte, qu'il y a au cours de l'acte de lecture assimilation par le lecteur des trois types d'évasion au niveau de l'écriture. Il s'agira souvent une nouvelle fois d'un simple leurre énonciatif, voire d'une crétaion poétique.

5.4.1.2 Évasion par transfiguration

La première catégorie d'évasion est symbolisée par Juste. Tout au long du récit, le fils de Faust et d'Hélène cherchera à éviter la destinée qui lui a été littéralement imposée dans diverses légendes et pour diverses représentations théâtrales. En réalité, tout au long du texte, il ne s'agira pas tant de l'action d'éluder que de l'action de réécrire puisque la mort existe implicitement :

(354) [Les idées de Juste] étaient curieusement isolées du désastre ; [...] Une d'elles, qui ne brilla que fugitivement de sa douceur ironique, fut que Wolfram avait lieu d'être content, et que **l'histoire de Juste était vraiment une histoire puisqu'elle finissait par la mort. Mais une autre revint de plus en plus puissante** après chacune de ces grandes houles noires qui recouvraient de plus en plus largement la conscience [...] **c'était l'aveu que la voie prise était la bonne, et qu'Hélène vivante attendait dans l'île Blanche** (1981:186).

Une telle transfiguration de l'acte de mourir est la concrétisation d'un rêve qui ne comprend comme ancrage que des signaux extérieurs perçus et surtout interprétés par le protagoniste : l'ambiguïté ainsi prouvée de la communication ressentie depuis les étoiles, les regards, les propos contribua à cette non-fin. En mourant, Juste naîtra dans un autre espace-temps, celui de la légende d'Hélène qu'il a choisie, et retrouvera les mentors mythologiques qui l'ont conduit à cette renaissance.

Une telle justification de l'adage « La mort n'est pas une fin » se retrouve par exemple dans un corpus limité à *Voix-Lactée*, *Le Concerto pour Anne Queur*, *Juste* et *Distances*. Les principales composantes de cette notion de mort transfigurée au nombre de quatre comprennent l'assimilation de la vie à un trajet (1), puis à un rêve (2), qu'il est possible de prolonger, l'idée de la création d'une dynamique qui métamorphose la lutte contre l'inéluctable (3) et relativise la réalité de toute fin humaine (4).

(1) Idée de trajet restant à accomplir

La notion d'inaboutissement existe d'abord par la notion de trajet en cours. Avant de transfigurer une fin inéluctable, les héros thiryens notent en abondance la longueur du chemin qu'il reste à parcourir, qu'il s'agisse de Monsieur Cauche (*Distances*) :

(355) Ce qui était maintenant clair et réel, c'était **le chemin qui restait à faire** et les cartes qu'il lui restait à recevoir depuis l'étape de Las Vegas. Il n'avait qu'à calculer pendant **combien de temps l'étoile éteinte continuerait de vivre pour lui** par ses rayons. (1987:45) ;

ou, dans le sous-entendu et d'une manière plus symbolique, dans le cas par exemple de Juste dont l'itinéraire est épié par des mentors dans son monde intérieur :

(356) il se mit à marcher au hasard. **Il était las et déconcerté, et ne pensait même pas à lever les yeux vers le ciel où l'on pouvait voir en cette saison veiller les frères d'Hélène.** (1981:178).

Ce trajet est également marqué temporellement, et un prolongement de sa durée est une problématique essentielle dans le cas de Monsieur Cauche :

(357) Le vendredi, au milieu du chemin de **cette vie de trois jours qu'il aurait fallu ralentir jusqu'à tendre à l'immobilité du temps**, la terreur du lendemain et du silence de Désirée le prit comme une attaque. (1987:54).

Au delà du cas individuel, et dans un tout autre contexte, il s'agira de trouver une évasion à un mode de vie qui mène à une apocalypse inéluctable à plus ou moins long terme du genre humain, apocalypse symbolisée (ironiquement) par les affres de la chair :

(358) Matayot-Theiss sut à l'évidence [...] que le monde des vivants **se préparait une déchéance effrayante s'il restait engagé dans les épaisseurs de la chair**, et que **ce monde pouvait s'évader vers un avenir de pures félicités** s'il apprenait à s'en rendre libre. (Concerto pour Anne Queur, 1987:245).

Enfin, dans un cadre plus réaliste, il s'agira de l'organisation méthodique de cette durée de fin de vie. Jacques, le protagoniste hétérodiégétique de *Voie-Lactée*, accepte ainsi un univers sans âge dont la coupure avec la vie précédente est symbolisée par l'emploi du passé simple dans le récit :

(359) il transigea pour **prendre fort prématurément sa retraite** avec une pension médiocre. **Il passa dès lors** la plus grande partie de sa vie au bord de la Meuse et sur la Meuse, héritant **à long terme** la passion de son père pour la pêche en barque. (1993:339-340).

(2) Prolongation de la durée du rêve

En réalité, cette idée de trajet à parcourir s'accompagne toujours de la notion d'une possibilité de prolongation d'une vie qui apparaît sous un jour étranger : l'idée longtemps évoquée d'une vie en tant que rêve éveillé se concrétise dans le texte thiryen par cette constatation que la vie comme la mort sont **réellement** des rêves⁴⁷². De tels rêves sont inscrits dans la diégèse sous des formes variées et souvent métaphoriques : dans l'exemple 360, le reste de vie sera ainsi prolongé par l'artifice d'une comparaison avec une étoile à la lumière duplice et une étendue démesurée. La vie est recrée poétiquement (métaphores) et sémiotiquement (signes extérieurs) :

(360) Or, pendant la même longue durée, deux jours, deux nuits, Désirée vivrait encore, **si c'est vivre que de faire sentir. Elle serait l'étoile morte aussi visible que les étoiles vivantes**. De cette durée aussi, il fallait **faire un continent immense**. (Distances, 1987:47).

Dans le même récit, des objets rappelant par leur effet la luminosité stellaire parce qu'ils ont la faculté d'émettre des radiations permettront la concrétisation à retardement d'un double à l'existence de la fille morte de Monsieur Cauche. Là encore, les cartes postales bien réelles dans la diégèse vont catalyser la métaphore et marquer une sémiotique basée sur les sciences pures tout au long du récit. L'étrange association physique entre les radiations lumineuses et les futures radiations calorifiques⁴⁷³ de la dernière carte postale (funeste) de la nouvelle est pressentie bien avant la conclusion dans cet extrait prémonitoire :

⁴⁷² Cette notion ancienne et rendue familière par les oeuvres artistiques baroques est également le titre d'une célèbre pièce de Calderón de la Barca : *La vida es sueño*. Les héros de Marcel Thiry appartiennent pleinement à cette vision de l'univers.

⁴⁷³ Il semble bien que toute les données scientifiques et parascientifiques de la nouvelle *Distances* évoluent autour d'une sémiotique de la radiation. Dans le cas présent, les

(361) Vous êtes bien loin d'en avoir perçu tout le sens ; **ces cartons vont continuer d'émettre leur radiation de nouvelles.** (1987:65).

La fin en tant que seuil est également une problématique centrale du *Concerto pour Anne Queur*, même si le rêve n'est plus la vie réelle, mais celle d'une existence future, et même si le rêve y est devenu cauchemar :

(362) **Voir approcher sa fin** non pas comme la délivrance des maux de cette terre et comme le commencement du paradis, mais **comme le seuil d'une nouvelle épreuve humaine entourée de toutes les épouvantes ; s'abandonner au grand sommeil, mais savoir qu'on s'en réveillera** bientôt dans la hideur d'un squelette agissant, pensant, entendant et voyant, et, **chose effroyable, s'en réveiller immortelle** ; devoir attendre sous cette forme-là le jugement dernier pour **accéder à ce repos bienheureux** qui avait été annoncé tout proche par la maladie ; et devoir, **cette immense attente**, la passer au milieu des vivants, comme leur cauchemar et pour leur horreur (1987:199).

Vie et mort semblent se compléter. Les spectateurs éprouvent cette complicité au cours de l'audition du concerto du titre de la nouvelle, quand la musique interprétée par des squelettes fait naître des images érotiques tangibles :

(363) une forme aussi lisse que les jeunes seins d'Anne, aussi fermement onduleuse que la courbe de sa hanche, aussi bondissante que ses exaltations vers le plaisir ; la forme même de la vie charnelle. (1987:231)⁴⁷⁴.

Enfin, la vie est une succession de sommeils et de retours vers un inconscient dont le prélude est une lassitude organique chez le héros de *Voie-Lactée* :

(364) C'est le rendez-vous promis avec de destin de Voie-Lactée. Leurs chemins devaient se croiser encore une fois ; **il a pu l'oublier dans un ensommeillement de sénescence**, mais c'était sûr. (1993:356),

comme chez celui de *Distances* :

(365) et, à la fois par fidélité [envers Madeleine sa femme décédée] pour cette horreur du laid et par excès de bonheur devant le message de Désirée qui continuait, **il consentit à la syncope**, il tomba. (1987:73).

(3) Dynamique contre l'inéluctable

Si la vie comme la mort versent dans l'onirisme, il en résulte avant tout une opposition à la rigidité cadavérique. L'idée de la présence de la mort provoquera chez les protagonistes thiryens l'élaboration d'un ensemble dynamique dont les signes seront inscrits sur les objets et qui métamorphosera l'environnement. L'univers imaginaire créé par Monsieur Cauche inclut une

radiations calorifiques qui feraient partie de cet ensemble sont de trois ordres : convection (transfert de chaleur accompagné de déplacement de matière), conduction et rayonnement (*Encyclopédie des Sciences*, 1998:272) et sont donc inscrits dans la réception sensorielle de la clause. A cette thématique se joignent les fluides du spiritisme et la quête de contacts télépathiques en général.

⁴⁷⁴ Citation déjà utilisée dans le cadre du refus du contact sensoriel (voir exemple 351).

“béatification” toute passagère du fonctionnaire des postes et du monde merveilleux qui se dégage de sa présence :

(366) C’était **un ange-facteur**, et il tenait en main une carte-vue américaine à **ciel bleu d’outrance, étrangement** entourée d’une marge noire. (*Distances*, 1987:71)⁴⁷⁵.

Une telle dynamique enclenchée par un ancrage dans l’imaginaire et concrétisée par une métaphore est fréquente. L’exemple 367 extrait du *Concerto pour Anne Queur* contient également le thème du merveilleux et de la liberté apportée par les cieux :

(367) Sa pensée **désentravée** par la mort prit son envol **comme un ballon libéré de ses amarres**. (1987:241).

La conclusion du même texte, dont l’un des thèmes est justement la dynamique de squelettes vivants, aboutit au tableau d’actions figées et donc à une forme certaine d’aboutissement. Il est vrai que la vie est sans doute du côté du clan des “vrais” vivants qui eux ont survécu à l’aventure :

(368) Une troisième forme, en froc noir, gisait de l’autre côté du **squelette assis** dont **elle enlaçait les pieds**, et sa tête, la seule des trois dont on vit le **sourire éternel**, reposait dans une **attitude de paix définitive** sur les derniers **plis** que le domino blanc **laissait traîner** au sol. (*Concerto pour Anne Queur*, 1987:265).

Enfin, dans un texte étrangement construit vers une conclusion inoubliable, le héros de *Voie-Lactée*, vieilli et amer, retrouve dans l’observation de cellules cancéreuses une preuve de la victoire du dynamisme de la vie sur l’immobilité de la mort :

(369) **Des fuseaux, ça et là, qui prennent une sorte de luminescence propre** quand le diaphragme rétrécit encore et que **la lune devient grisaille**. Des bâtonnets irréguliers. Puis, sur une légère variation du réglage, **ces fuseaux se modifient en triangles** [...] (1993:358).

(4) Relativité de la mort

Si la dynamique de la vie triomphe au-delà de la fin normale de la pensée à travers le retard postal, la perception d’une lumière stellaire ancienne, la mutation de squelettes vivants ou le grouillement de la cellule cancéreuse, c’est que la mort est une notion relative. Comme le personnage thiryen est également en proie à l’hypersensibilité, il en résulte dans le cadre diégétique une poétisation par la subjectivité de la normalité scientifique. Ce trait est quasi-permanent dans *Distances* : la quête de Monsieur Cauche est une lutte menée sans répit contre la disparition de la vie d’un être cher. Cette lutte est bien comprise de son environnement et en particulier de Mlle Ariadne :

⁴⁷⁵ Pour tous ces exemples, l’ironie plus qu’apparente du texte appartient à un niveau autre dans la communication narrative et à une autre lecture. Nous cantonnons ici l’analyse à l’univers diégétique sans faire intervenir l’énonciation d’instances extérieures.

(370) - **Vous voyez**, dit-elle doucement, **comme c'est relatif, la mort**. Pendant ce temps où vous continuez à recevoir ces messages de Désirée, **elle continue à vivre pour vous, avec vous, d'une certaine vie**, c'est très vrai (1987:51).

La mort est tellement relative dans *Le Concerto pour Anne Queur* que c'est la vie qui semble incarcérer le groupe humain et l'empêcher de s'accomplir à travers un dualisme idéaliste tout à fait platonien :

(371) Naguère le concerto de Machek avait ainsi versé à des publics **effrayés d'entrevoir ces mystères la révélation des étendues auxquelles l'homme avait accès quand il se libérait de la chair** (1987:251).

Le même phénomène se produit au bout de l'itinéraire de Juste, quand ce dernier crée des visions correspondant à l'issue de sa quête. Tout son trajet humain n'est plus alors qu'un prélude à une seconde vie paradisiaque :

(372) **Tout s'accomplissait dans le bonheur**. [...] **Tout devint blancheur**. Il oublia que Leucé n'était qu'une île, il en fit une étoile. [...] **il put se soulever sur un coude, se tendre vers les deux astres⁴⁷⁶ dont la clarté devint comme une grande aube pâle**. (1981:186).

Enfin, le quatrième texte choisi pour cette thématique de la transfiguration de la mort est sans doute le plus concret. Il s'agit également du seul roman qui contienne des notes explicatives en fin de volume ou en bas de page selon l'édition⁴⁷⁷. La chair, disparue dans la société nouvelle du *Concerto pour Anne Queur*, prend sa revanche dans *Voie-Lactée* :

(373) **Une chair**, le grain le plus exquis d'une chair de joie, entré dans la mort comme en religion, **pour un service infini...** (1993:358).

(5) Complément : exemples flagrants d'ironie des instances d'énonciation

Une dernière mise au point s'impose. Il est clair, comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, que l'ironie thiryenne ajoute une marque duplice à de telles interprétations limitées au personnage dans son univers diégétique. Le texte suivant, extrait de *De deux choses l'une*, comprend de nombreux points évoqués ci-dessus (les oppositions vie-sommeil, et vie-nuit avant un réel repos dans une existence autre mais consciente). L'énonciation métamorphose le caractère tragique du dit chez le lecteur qui connaît le caractère fondamentalement maladroit du protagoniste et la conclusion du récit. L'ironie est alors flagrante :

⁴⁷⁶ Les deux astres sont Castor et Pollux. Selon certaines légendes auxquelles se réfère souvent le texte de Marcel Thiry, ces fils jumeaux de Zeus et Léda auraient eu pour soeur Hélène, que Juste considère comme étant sa vraie mère disparue.

⁴⁷⁷ Les trois notes sont en fin de volume de l'édition De Rache de 1981 et en bas de page dans l'édition du Cri (1993:270, 293-294 et 353). Elles concernent les deux univers apparemment incompatibles que sont l'histoire du corps de volontaires belges en Ukraine (notes 1 et 2) et la découverte de lignées de cellules cancéreuses établies à partir de mélanomes (dont la forme bénigne est le point de beauté). Dans l'original paru chez De Rache, elles sont situées en conclusion du volume (1961:145-146).

(374) **longue comme une vie puisque toute la période qu'on vient d'y dormir n'en représente qu'une fraction** - une fraction de combien? De moins d'un dixième.[...] Un dixième d'âge d'homme, mettons que c'est six ans. **Cette nuit a six ans. A six ans, la vie qu'on a devant soi n'a pas de fin.** Cette nuit n'a pas de fin. Et la vie qu'est cette nuit est une vie bienheureuse parce qu'elle est **tranquille quant à son but ; tout au bout**, comme il y a le salut tout au bout d'une longue existence religieuse, très loin, après neuf autres périodes égales à la période qu'on vient de vivre, il y a qu'on tuera Sasimir, donc que **cette nuit qui est une vie sert et est sauvée.** (1987: 88).

Enfin, il faut toujours se souvenir de la lecture proposée dans la quatrième partie de cette thèse, à savoir un réseau de remarques construisant la voix discordante et amusée de l'énonciateur. Dans *Besdur*, c'est par la voix du protagoniste Jacques que toutes les instances (personnages inscrits dans le discours direct, narrateur extérieur et auteur modélisé dissimulé derrière le propos) se joignent pour se plaindre de la fausseté de l'univers de fiction et, en deça des auteurs mentionnés (Poe et E. T. A. Hoffmann), d'artifices proches d'une autre littérature belge, celle de Jean Ray :

(375) j'avoue qu'il me sera assez confortable de me retrouver les deux pieds sur le terrain ferme de la raison, en solide domaine de justice cartésienne, **et non plus en plein conte fantastique, parmi ce Poe ou ce Hoffmann modernisé des tueurs fous du comté de York** (1987:141-142).

5.4.1.3 L'évasion par l'irréalisé

La transfiguration possède comme implicite *a priori* l'idée d'une finalité et s'inscrit sous la forme d'un processus de réécriture dans le cadre d'une recherche sur la création d'inabouti. Si nous analysons l'inaboutissement, l'idée première est celle de l'existence d'un irréalisé, ce que nous n'avons eu que rarement l'occasion de rappeler.

Il est vrai que le texte du corpus contient fort peu d'expressions directes de ce qu'il aurait fallu faire. Les héros thiryens éprouvent très peu l'angoisse directe de l'irréalisé du fait de leur ancrage dans le cadre spatio-temporel présent et de l'irrésolution inscrite dans leur caractère. Quelques séquences sont quand même importantes, en particulier la clause déjà analysée (en introduction) de *De deux choses l'une* qui empêche toute continuation définitive au texte en l'arrêtant à une situation symbolisant l'alternative du titre (voir pages 28 et 185).

Le long récit *Simul* est un ramassis complexe d'irréalisés causés par le point de vue omniscient d'un narrateur qui domine plus de trente années d'Histoire du XX^e siècle. Les destins connus de lui des protagonistes rassemblent des possibilités non conclues : celles d'abord de l'étudiant Simul, de sa recherche sur Alexis Carrel, celles ensuite de Walter qui évite de s'engager, sera mêlé à la fascination pour l'extrême-droite et finira fusillé comme collaborateur, celles enfin de Jeanne qui n'épousera ni l'un ni l'autre des comparses du type de dépassement de l'unicité de la vie compris dans le titre. L'irréalisé implicite né de l'énonciation est souvent formulé dans le ton désabusé du narrateur à travers des techniques stylistiques construisant

l'inachèvement de la partie III. Qu'il s'agisse d'un adage marqué clairement par l'antinomie :

(376) Un instant, il fut tenté d'invoquer à son aide ce lambeau d'évangile qui l'avait déjà secouru la veille, de proférer l'**illogisme lumineux** : « **Celui qui veut sauver sa vie la perdra** ». (Simul, 1981:248) ;

de l'usage fréquent du conditionnel :

(377) Il **s'engagerait** à la place de Walter (Simul, 1981:251) ;

d'un conditionnel modalisé suivi d'un futur introduisant une éventualité lointaine et de points de suspension :

(378) Il **aurait peut-être** été celui qui **viendra bien quelque jour...** (Simul, 1981:252) ;

ou bien, au sens direct d'une action entreprise mais non achevée et dont on sait qu'elle ne le sera jamais du fait que le protagoniste vit ses dernières journées :

(379) Il serait bien temps, pensait-il, de **compléter le message** [...] quand la guerre serait déclarée... (Simul, 1981:251).

Il est vrai que, dans ce dernier cas, il y a un autre inaboutissement : le personnage n'en sait pas autant sur son destin que les instances d'énonciation (narrateur, auteur, lecteur). Il reste cantonné au cadre spatio-temporel essentiel du récit, la veille de la déclaration de guerre. Au-delà de la notion d'irréalisé, il y a celle de la communication imparfaite puisque le narrateur ne peut donner aux héros les informations qu'il tient sur leur destinée. D'autre part, dans de nombreux textes du corpus, il ne s'agira pas tant d'un message confus mal appréhendé que de multiplication de messages divers conduisant le récepteur à la confusion. Le récepteur en question pourra être le protagoniste dans le cadre de la diégèse et les diverses instances de l'énonciation au cours de l'acte de lecture. Le lecteur réel fait alors partie des victimes de ce dernier type d'évasion, baptisé plus haut d'évasion par dissémination et que nous allons maintenant analyser.

5.4.1.4 L'évasion par la dissémination de l'information

La dissémination de l'information se percevra à la fois au stade de la première lecture (ancrée uniquement dans le cadre spatio-temporel qui situe l'action) et surtout dans la seconde lecture qui inclut un narrateur hétérodiégétique dont la voix se mêle à celle de l'auteur du texte. Les exemples qui suivent sont groupés en trois ensembles et leur analyse sera en général limitée à leur inscription dans l'univers diégétique. Tour à tour, nous présentons des cas d'information incomplète (1), des cas d'informations multipliées (2) et des cas de multiplication de l'ancrage spatio-temporel (3). L'oeuvre de base pour cette analyse est *Simul*.

(1) Cas d'information incomplète

Souvent, le héros perçoit une information brouillée par un filtre appartenant au cadre environnant, information qu'il lui arrive fréquemment de déformer du fait de son hypersensitivité et de son attirance vers le fantasmatique. L'information lui parvient ainsi sous forme d'écho, de résonnance, comme dans l'exemple 380 qui possède ainsi la thématique du double (deux voix, deux perceptions et deux interprétations du message formulé). Cette difficulté est marquée par les instruments grammaticaux de l'inachèvement que sont la modalisation par le semi-auxiliaire (*avoir l'air de*) et l'emploi de la conjonction *comme si* :

(380) **maintenant l'oreille accommodée perçoit mieux le bruit des deux voix à travers la vitre**, deux voix tranquilles qui **ont l'air de** deviser d'une occupation quotidienne, **comme si** l'heure n'était pas anormale. (De deux choses l'une, 1987:99).

Une telle information brouillée par des filtres matériels ou l'éloignement de la source auditive se retrouve dans *Simul* quand l'attention des adolescents se portera sur la portée d'un chant qui, à première vue répète une tradition scolaire. La perception aboutit à l'ancrage d'une sémiotique, celle du message dissimulé dans quatre notes de la mélodie :

(381) Le chant qu'on répétait cette année [...] était une mélodie plus fluide avec des allongements de flôts marins venant briser sur une grève, et **quelquefois soulevée en une sorte d'appel sur quatre notes dont Zacharie [...] n'arrivait pas à discerner les quatre syllabes**. (1981:209).

L'élucidation du message inclus dans ces notes se mêle alors à une personnalisation de la mélodie. Ce n'est plus l'audition d'un chant commun, mais un appel individuel que Zacharie *Simul* ressent. Cet appel est alors idéalisé (comme dans le cas de *Juste*) en une référence intertextuelle à l'*Odyssée*. Il est aussi clairement une référence à une autre idéalisation, celle de la jeune fille à aimer, malgré le caractère androgyne de la voix entendue. Les quatre notes sont devenues un nom magique de quatre syllabes, *Nau-si-ca-a*, celui de la fille d'*Alcinoos* chez qui *Ulysse* demeura pendant la plus longue durée de son aventure. L'association entre les deux femmes joue sur l'idée d'incantation ou d'enchantement, et donc de moyen d'évasion de la vie "normale" :

(382) **une voix seule s'éleva, déagée du vague et de l'indécis de l'ensemble choral aux contours encore flous**, et, montant de cet ensemble comme s'élance au ciel une colonne d'eau, de pierre ou d'arbre. [...] **La jeune soliste répéta l'espèce d'incantation qui avait si souvent intrigué Zacharie**. [...] [La voix] proféra de façon si puissante et si lucide la haute parole qu'il **la comprit aussi distinctement que s'il avait vu remuer les lèvres de la chanteuse invisible**. « *Nausica-a !* » (*Simul*, 1981:209).

L'information incomplète est ainsi idéalisée et comblée à l'aide de moyens divers nés d'une imagination enfiévrée : apparaissent ainsi la comparaison, le signe révélateur, le référent intertextuel. Le résultat en est une information

imaginaire qui permet dans l'exemple précédent de rendre tangible « la chanteuse invisible ».

(2) Cas d'information ressentie et multipliée

Si par dissémination nous comprenons l'éparpillement des sources d'information, c'était dans le cas précédent une dualité claire des sources d'émission et de réception. L'absence partielle d'éléments conduit à une reformulation visuelle d'une image basée essentiellement sur le sens auditif. Ce même phénomène se reproduit fréquemment chez Thiry. L'heuristique de la nouvelle *De deux choses l'une* est justement ancrée dans l'incapacité du protagoniste à se fondre dans l'environnement, ce qui le conduit à une aberration continue qui le mène à une situation cauchemardesque par la réalisation qu'elle est justement la réalité. Toute cette nouvelle baigne dans la quête de la présence de bruits, de mouvements et de lumières. Dans l'exemple 383, l'information sourd de partout, elle est essentiellement auditive, mais elle contient également des notes visuelles (palpitation d'un rideau et battement d'une porte personnalisés) et des hallucinations (l'image faussement réconfortante d'une mère). La multiplication de l'information passe également par la duplicité de l'énonciation : *il* devient *on* et *tu*. Un dédale auditif, visuel, olfactif et tactile aboutit à l'idée d'informations fournies et de signes à décrypter. Ce type d'inaboutissement rejoint l'incapacité et le refus d'atteindre l'unicité, c'est-à-dire la thématique précédente de la duplicité :

(383) Alors, une nouvelle fois, **le même bruit de porte** repoussée tranquillement avec un petit heurt. **Et une évidence : ce bruit ne vient pas du côté de la porte [...] mais du côté du balcon. Et voici que le bruit se produit encore et puis se répète, paisible, rassurant ;** On reste un instant à considérer presque béatement **le cercle lumineux où le rideau palpite encore une fois ou deux**, comme par complaisance, un peu comme par une ironie quasiment maternelle, **d'une mère qui dirait : "Tu vois bien, bêta, ce n'était que cela." Le battant, comme pour renouveler la démonstration, fait encore son petit choc** amorti sur l'autre battant. (1987:94).

Une telle information concrète (même si elle peut être imaginée par un personnage trop enclin à la nervosité) est inscrite dans un univers réaliste. Ce n'est plus le cas dans *Simul* par exemple quand l'information inclut des univers variés dans un contexte poétisé. Si nous oublions ici le rôle omniscient du narrateur, la diégèse comprend en effet des informations qui bâtissent tout un monde accessoire dans le détail. Dans l'exemple qui suit, de jeunes fantômes féminins apparaissent sans avoir pourtant la moindre raison d'être en ce qui concerne le noyau de l'intrigue :

(384) Les autres grouillaient encore en vague marmaille ; **toutes les petites soeurs** étaient mortes enfants, laissant aux duretés garçonnières la maison de faubourg où **leurs légers fantômes descendaient et montaient l'escalier.** (*Simul*, 1981:205-206).

(3) Multiplication de l'ancrage spatio-temporel (*La Pièce dans la pièce, Simul*)

Le cas des mondes en abyme analysé plus haut (voir 5.2.3) a pour corollaire un ensemble d'informations multiplié à la fois par l'énonciation et l'ancrage spatio-temporel. Si le narrateur défunt de *La Pièce dans la pièce* pose dès l'introduction un problème sur la source d'énonciation, il en résultera une difficulté supplémentaire dans la perception de l'information fournie. Comme, en outre, l'intrigue gigogne déplace fréquemment le point d'observation du lecteur, il se produira un décalage successif de l'ancrage spatio-temporel. Une telle démultiplication de l'ancrage conduit à nouveau à un refus d'unicité et au besoin d'éluder une réalité unique (tout au moins dans le cadre fictionnel diégétique). L'analyse de l'exemple 385 peut être centrée sur l'irréalisé (formulé surtout par les temps verbaux) et l'irréalisable (dans la sémantique d'une vie individuelle indépendante de l'être humain qu'elle est supposée habiter). Irréalisé comme irréalisable conduisent à une lecture complexe d'ancrages spatio-temporaux multiples dans la diégèse :

(385) tout cela qui avait été ma vie **ne s'est pas aboli** et n'a pas cessé tout à coup d'avoir existé ce soir du douze novembre quand **j'ai dû** m'écrouler de mon fauteuil sur le tapis de haute laine, et que Brémaire et tout le monde **se sera précipité**, et toi aussi, Nathalie, sous l'oeil de ton mari. Je dis que **j'aurai dû** m'écrouler, parce que j'étais déjà mort, et que par conséquent **je n'en puis rien savoir, n'étant de Pierre que ce qui a vécu**. [...] Car je ne suis que ma vie, **c'est ma vie seule qui te parle**, et non moi Pierre, puisque je suis mort, et que les morts, sois-en bien sûre, hélas !, ne parlent pas. (*La pièce dans la pièce*, 1987:277).

L'évasion vers un futur possible mais que le lecteur sait irréalisable est une des sources de l'emprise du roman *Simul*. Tout comme dans l'exemple précédent, l'outil grammatical qu'est le temps verbal raconte un irréalisé qui se mêle à l'irréalisable contenu par la connaissance omnisciente des instances d'énonciation. L'image du chemin qui prend sa source en un « aval du cours de la vie » qui permet de vagabonder vers un horizon « plus clair » est fautive dans l'exemple suivant. Il n'y aura ni retour à la source dans la progression historique, ni errance symbolique dans un lendemain symbole de mort :

(386) Zacharie [...] était reparti déjà dans **ses prospections de la durée**, mais cette fois c'était **vers l'aval du cours de la vie ; il vagabondait vers des tableaux plus clairs**. La mer qu'il n'avait jamais traversée [...], le rapide venu de Berlin, [...] **il errait à travers ce lendemain qui ne serait pas, pour lui, pareil à une espèce de ciel**. (*Simul*, 1981:198).

Toute la quête de *Simul* concernant le dépassement de la vie est illusoire. Les signes, les métaphores, leur interprétation au-delà de la réception sensorielle, tout cela est voué à l'échec. Et pourtant, le roman ne se termine pas avec la mort du protagoniste. On pourrait dire qu'il commence avec elle. L'inaboutissement y devient à la fois celui d'une expérience de vie en cours, d'une quête qui ne s'achèvera pas à sa mort, et contient en germe la quête de nombreux avens possibles⁴⁷⁸ à travers des expériences fort variées :

⁴⁷⁸ Cela rejoint l'idée de Pierre Halen concernant l'origine de ce qu'il appelle une "défaillance", c'est-à-dire la coïncidence entre la fin des possibilités ouvertes pendant

(387) [Zacharie était] attaché, pendant des leçons entières, à tirer d'une tache d'encre un paysage fantastique ou [...] essayait de retracer la mélodie de rengaines à la mode [...]. Zacharie [...] se faisait un tableau si profus des multiples produits possibles que porte dans ses flancs une petite unité de durée qu'il **ne pouvait se résoudre à sacrifier tant de virtuelles richesses au profit d'une réalisation unique**. (Simul, 1981:205) ;

les personnages du décor peuvent également échapper à toute entrave spatiale. La dynamique vitale, le refus de l'idée de l'immobilité morbide, le monde intertextuel des contes se mêlent dans le déplacement incessant de la ligne mélodique qu'il entend :

(388) Elle s'arrêtait parfois tout à coup, [...] puis elle reprenait sa course, sa fuite dansante par-dessus les cheminées et l'entremêlement des toits disgraciés. (Simul, 1981:208) ;

la musique personnalisée ainsi par Zacharie Simul n'a pas de titre, ou tout au moins pas de titre pour Zacharie Simul puisque la lecture est à nouveau décalée dans le temps par une information qui transforme le point de vue :

(389) [Zacharie Simul] devait mourir sans avoir appris comment s'appelait cet air allègre : c'était la Truite de Schubert. (1981:208) ;

les futurs possibles abondent dans le récit : les projets irréalisés ou irréalisables se lisent par la grammaire de l'inachèvement. Modalisation d'un terminatif sous forme négative (« il ne pouvait cesser de »), éventualité d'un désir (« s'il le voulait »), expansion régressive (« sans le vouloir », « vers l'arrière de son trajet... ») ajoutent par leur marque d'éventualité l'idée d'une multiplication d'avenirs possibles, tendant à une régression selon la ligne du temps chronologique vers le passé,

(390) Une distraction double le retenait de glisser à cet état visionnaire. **Il ne pouvait cesser de s'émerveiller** de ce lendemain où son ami, **s'il le voulait**, partirait sur la mer avec la princesse de Phéacie ; et dans l'autre sens, **vers l'arrière de son trajet le long du temps**, il percevait **sans le vouloir** la sollicitation obscure et continue de la nuit de juillet 1836 à Saint-Mandé. (Simul, 1981:215) ;

l'imparfait de probabilité joue un rôle important dans l'importance de cette thématique de futurs possibles :

(391) Quatre heures : Jeanne **débarquait** à Douvres ; (Simul, 1981:242) ;

enfin, le héros lui-même, entraîné par son zèle de jeunesse, est tout à fait conscient de la présence de cette multiplicité spatio-temporelle dans une formule rappelant les théories de St-Augustin concernant le temps :

l'adolescence et l'entrée en carrière. Zacharie Simul meurt suffisamment tôt pour garder ses illusions jusqu'à la fin.

(392) **Ce qu'il avait pris pour une vue du passé était un présage.** il avait accusé d'erreur cette machine à prospecter le temps dans les deux sens. (Simul, 1981:252)

Les trois types d'évasion présentés ci-dessus, que ce soit par une idéalisation forcée et poétique (transfiguration), par un futur rêvé qui ne sera jamais connu (irréalisation) et par la sensation d'être partie prenante d'un univers protéiforme qui délivre sans discontinuer des signes aux sens de la perception humaine (dissémination) ont la particularité de pouvoir éventuellement se confiner à l'univers diégétique. Qu'en est-il de l'intrusion d'instances qui catalysent le discours fictif vers une deuxième lecture, celle de la construction de l'image d'un Marcel Thiry écrivain modélisé ?

5.4.2 La présence de l'auteur modélisé

5.4.2.1 L'importance de l'univers poétique thiryen

En se créant l'image de Marcel Thiry, le lecteur quelque peu au courant du fait littéraire ou politique de la Belgique francophone imaginera avant tout un poète ou un sénateur wallon. Si un tel Marcel Thiry est quasiment absent du corpus, le poète émerge par contre dans le style et l'abondance de figures du texte. La question d'une thématique de l'évasion ne peut éviter ce filtre qui colore la lecture. Il s'agit désormais de démontrer l'importance de ce façonnage poétique dans la perception du lecteur et donc dans la création de l'image de l'inaboutissement dans le corpus par un Marcel Thiry avant tout poète.

La plupart des exemples choisis ci-dessus comprennent un tel filtre de lecture et donc cette déviance complémentaire qu'ajoute la métaphorisation du discours : dans *Distances*, le « continent immense de la durée » (360), les « radiations de nouvelles » (361) ; dans *Le Concerto pour Anne Queur*, la présence d'une forme auditive « aussi bondissante que les exaltations d'Anne vers le plaisir » (363), la pensée « désentravée par la mort » (367) ; dans *Voie-Lactée*, la lune qui « devient grisaille » (369) ; enfin, dans *Simul*, un « illogisme lumineux » (376) et une mélodie qui contient « des allongements de flots marins venant se briser sur une grève » (381). Une analyse de détail de ces métaphores incrustées dans le texte montrerait qu'il s'agit de l'association inattendue de deux domaines, ceux de la matière intangible et de la matière tangible : le temps et le sol (360), l'émission invisible et le message écrit (361), le son de la mélodie et l'orgasme charnel (363), la mort et l'obstacle matériel (367), la polysémie de la lune (astre, forme de l'image vue au microscope, détails de la vision)(369), l'abstraction visualisée (376) et la visualisation d'une perception musicale (381). Ces exemples ne sont bien sûr qu'une bien faible partie de ce qui fait certainement la grande richesse stylistique de ces textes, l'apport de la poésie.

5.4.2.2 La concrétisation d'un univers parallèle lexical

Quel est à ce stade le statut de la poésie dans le schéma de la communication narrative ? La réponse est dans le rôle de l'écriture thiryenne devenue instrument de création et servant à une communication privilégiée avec son lecteur modèle au cours de l'acte de production. Dans l'acte de lecture, la poésie sert de garantie "littéraire" du fait de l'association d'un poète reconnu avec ces textes de fiction. D'autre part, la fiction sert également de nouveau cadre au poète. Cette complémentarité entre deux catégories généralement distinguées par la métrique et le cadre phrastique aboutit à un message original à la fois dans la cohésion et la cohérence des éléments textuels.

Les univers créés sont redevables du jeu poétique : si Vitaile dans *Simple Alerte* est à l'origine d'une fuite poétique de la tristesse routinière en improvisant une chute de neige à l'intérieur même des bureaux de son entreprise à partir d'un vers d'André Gaillard, un tel influx du merveilleux naît de l'univers parallèle constitué par des concepts lexicaux capables de se concrétiser par eux-mêmes. Cet univers imaginaire est responsable de nombreuses orientations dans l'intrigue : l'approche euphorisée du monde des adolescents *Simul* et *Juste*, l'importance de la manipulation médiatique du *Concerto pour Anne Queur*, le geste inconsidéré conduisant au suicide d'Octave Servance dans *Comme si* du fait d'un jeu lexical entre une bague et le Mont Rose. Ces décalages provoqués lexicalement sont la marque d'une qualité thiryenne : l'impact sur le lecteur est multiplié du fait de la présence répétée de ces "déviances" causées par le passage d'un monde virtuel au monde réel de la diégèse. De même, *Voie-Lactée* perdrait la plus grande part de sa signification s'il n'y avait pas de héros capable de catalyser la métaphore vers une perception sensorielle.

Tout le monde intérieur des personnages est ainsi décalé du fait de l'importance accordée aux mots. Mais ne peut-on pas y remarquer avant tout, dans les échanges entre instances de la communication narrative, la trace du poète qu'était Thiry ? La lecture du *poème et la langue*, au-delà d'une certaine banalisation théorique⁴⁷⁹, semble tout à fait explicite à ce sujet : la liste des titres de chapitre inclut en effet « La chaleur du mot », « Traitements du mot », « L'atome brisé », « Le mot-syllabe » et « Le mot pour le mot » comme sources de cogitation. La pragmatique du mot a toujours été au centre des préoccupations de l'écrivain. Mot et action forment à son avis un complexe débouchant sur une revitalisation du monde environnant :

Modificateur de tout ce qu'approche son pouvoir ; modificateur de son temps et des moeurs, et ne serait-ce que par l'exemple de sa technique évolutive toujours en recherche de son propre renouvellement ; modificateur du Temps puisqu'il

⁴⁷⁹ Les propos de Marcel Thiry, pour honnêtes qu'ils soient, ne sont ceux ni d'un critique ni d'un théoricien mais bien plutôt d'un poète au franc-parler implicite derrière une phrase souvent polissée. Malgré tout, il ressort de la lecture de son essai et d'articles parus dans les *Bulletins de l'Académie Royale* des idées répétées sur le besoin d'écrire, le plaisir de créer afin de refuser un monde statique et d'avance déterminé qui servent sans cesse à l'architecture du présent travail.

aspire à changer un instant en durée, il serait exceptionnel que le poète ne modifiât pas aussi la langue, qui est à la fois le moyen et l'objet de son action. (*Le poème et la langue*, 1967:18).

L'importance apportée dans la présente thèse aux marques d'énonciation de l'auteur n'est nullement superflue. Le Marcel Thiry reconstruit par le lecteur du corpus fait en effet sans cesse entendre une voix parallèle qui transparaît derrière les dires ou les actions du personnage. Dans la perspective actuelle de l'inaboutissement par l'évasion du propos, supposons au contraire que ce n'est plus l'écrivain qui est poète, mais le personnage⁴⁸⁰. Cette vision enrichit et domine toute la thématique de l'évasion, dans la mesure où l'évasion deviendra une application des règles thiryennes sur la non-conformité à la société environnante. A la lumière de l'essai *Le poème et la langue*, il est possible de faire des principaux héros thiryens des adeptes de l'idée irrealiste d'une révolution par le langage poétique.

Pour le lecteur, le façonnage poétique sera à la fois inscrit dans l'image de l'écrivain au cours de l'acte de production littéraire et dans le comportement des personnages fictifs. C'est en ce sens que nous posons la question de savoir si, au cours de l'acte d'assimilation qu'est la lecture, la manifestation des diverses thématiques ne pourrait pas être considérée comme un acte indirect de langage orientant le lecteur vers une reformulation lexicale de son environnement. Si un tel avatar n'est guère réaliste, dans la mesure où les mots n'ont pas en principe de réalité tangible, il n'en reste pas moins qu'il réside dans cette idée fascinante un noyau essentiel de la cohérence de tous les textes du corpus. La leçon de *Simple Alerte* tout comme celle de *La Couleur* par exemple permettent de réaliser le monde idéal, celui vers qui tend un "manque" comblé par le concept d'évasion, en opposition à l'insécurité provoquée par un environnement social d'où sourd une menace permanente.

A ce stade de la recherche, nous possédons tous les éléments nécessaires à la conclusion. Il s'agit maintenant de les grouper et de mettre en avant l'énonciation qui les sous-tend pour répondre à deux questions dans la dernière partie de synthèse :

- 1) peut-on unir les divers inaboutissements présentés jusqu'ici en un unique concept, *l'Inaboutissement thiryen* ? ;
- 2) quelles sont les conséquences d'un tel concept sur l'image de l'auteur modélisé Marcel Thiry, tel qu'elle se dessine à partir des textes du corpus ?

⁴⁸⁰ Nous reviendrons en conclusion sur le rôle du narrateur qui est à notre avis clairement limité à celui d'un porte-voix de l'écrivain et qui n'a pas réellement d'autonomie dans la majorité des textes.

6 SYNTHÈSES ET INTERPRÉTATIONS DE L'INABOUTISSEMENT

6.1 Vers une notion unique de l'inaboutissement

6.1.1 Le choix d'une méthode

L'introduction de la thèse s'achevait sur des remarques complémentaires concernant l'éventualité de certains risques et en particulier le problème d'une démarche épistémologique circulaire (voir 1.6.2). Jusqu'ici, l'analyse a permis d'éclairer de nombreux points : l'illustration de ce que nous nommons inaboutissement, l'existence en fait d'inaboutissements pluriels inscrits dans l'univers diégétique comme chez les instances d'énonciation, la présence d'un réseau sémiotique original qui se dégage de la lecture et la main-mise permanente par l'auteur sur son texte, son art de la manipulation. Il reste que le terme "inaboutissement" demeure polymorphe. Il s'agit maintenant de formuler une synthèse de conclusion dominante à la fois les quatre domaines présentés de déviances et l'œuvre thiryenne telle que le corpus et un paratexte important la dessinent⁴⁸⁵.

La question du passage des diverses marques d'inaboutissement vers un concept unique touchant l'ensemble du corpus n'a rien d'un artifice rhétorique. Il ne s'agit pas d'un simple jeu sur le pluriel du lexème du titre de la thèse, mais de la formulation d'une synthèse à partir de laquelle nous pourrions élargir le propos vers diverses interprétations concernant Marcel Thiry. Jusqu'ici ont été présentées tour à tour des notions stylistiques, énonciatives et narratologiques qui véhiculent l'idée d'un non-terminatif comme clé essentielle de la logique et

⁴⁸⁵ Les objectifs étaient ainsi présentés en introduction.

de la cohérence du monde de la fiction thiryenne⁴⁸⁶. Comme il n'était nullement question de comparer cette littérature à une autre, la recherche s'est cantonnée dans un ensemble privilégié composé du texte thiryen d'un côté (corpus mais aussi essais, articles de l'auteur) et de l'autre la critique et les récentes biographies portant sur cet auteur.

La question de la validité d'une lecture centrée sur les inaboutissements en tant que type métadiscursif unique a donc été au centre de l'analyse. Une première conclusion très générale basée sur la concrétisation au cours de l'acte de lecture de cette notion abstraite semble prouver qu'il ne s'agit nullement de la manifestation d'une certaine ambiguïté thiryenne, mais plutôt de l'alliance entre un vouloir conscient (marqué dans ses essais) et un désir inconscient chez l'écrivain de s'opposer à toute forme de fin inéluctable dans sa fiction. L'idée d'une telle lecture s'applique aussi à la critique thiryenne, comme nous le montrent deux exemples. Dans son article « Le fantastique ou la langue rêvée », Anna Soncini Fratta parle par exemple d'un

Thiry, toujours **attentif** à **créer un halo d'impalpabilité** dans ses récits (1993:40).

Marcel Thiry est dans cette citation un écrivain « attentif », conscient de la résonance de ses écrits, donc parfaitement lucide quant à une finalité voulue de son texte ; il s'agit également d'un « créateur », et non d'un imitateur : Marcel Thiry est un poète qui se veut libre et un écrivain dont l'oeuvre est essentiellement centrifuge. Quant au « halo d'impalpabilité » voulu, il correspond à ce refus de l'image finale immobilisée qui est une des définitions possibles de l'inaboutissement. Lucidité, création, immobilisation seront trois termes-clés de cette synthèse de conclusion.

Le second exemple est inscrit dans l'univers diégétique et contient des champs lexicaux que la notion d'inaboutissements permet de regrouper. Marc Quaghebeur esquisse ainsi le caractère des protagonistes de *Voie-Lactée*, *Distances* et *Nondum Jam Non* qui sont en quelque sorte unis par la fascination du souvenir d'un être cher :

Cette emprise de la mémoire récuse en fait le présent, qu'elle réduit dans sa quotidienneté à la **répétition**, à l'insipidité et à l'**immobile stagnation** de la vieillesse. Elle **mène** d'autre part à une relative indifférence vis-à-vis de l'avenir auquel est demandé la reviviscence ou la transformation du souvenir obsédant. La quête peut prendre la forme d'**un retour** désespéré (et d'ailleurs **inabouti**) à l'ésotérisme dans un texte comme *Distances* (1960) ou **se contenter de** l'hallucination psychologique dans *Nondum jam non* (1966) (1988:201).

Nous avons noté parmi les notions grammaticales d'inachèvement l'itération non terminative (*répétition*) et l'inchoatif (*mener à*). D'autre part, la forte emprise de l'auto-observation est souvent synonyme chez Thiry de perte de dynamisme

⁴⁸⁶ La cohérence est rarement mise en cause par les critiques de l'oeuvre en prose de Marcel Thiry et les facteurs de cette cohérence varient dans les remarques : le style, le contenu philosophique et les thèmes y sont sans doute les principales causes de l'homogénéité thiryenne. Le présent travail fait de l'inaboutissement la clé essentielle de la lecture du corpus et englobe tous ces facteurs.

due à l'âge tout en se situant dans le non-achevé (*immobile stagnation de la vieillesse*)⁴⁸⁷, non-achevé que l'on retrouve dans la quête du retour au passé (*retour inabouti*) ou le recul devant une possibilité pourtant meilleure (*se contenter de*).

Au-delà de ce nouveau champ d'interprétation qu'est la critique thiryenne, la tâche qui se pose maintenant concerne la mise au point d'une méthode suffisamment explicite qui servirait de réponse à la question suivante : peut-on couvrir l'ensemble des remarques de détail et des conclusions partielles formulées jusqu'ici à l'intérieur des ensembles analysés dans chacune des parties II à V ? Dans ce qui suit, nous commencerons par résumer les acquis de l'analyse pour chacun des domaines de "déviances" par l'inaboutissement. Il s'agit ensuite d'homogénéiser ces acquis et de proposer de nouvelles ouvertures afin de les inscrire dans un nouveau schéma récapitulatif. C'est ce schéma particulier qui sera la véritable conclusion de la thèse. Une fois ce schéma construit, l'inaboutissement sera accepté comme marque de l'auteur modélisé et notre recherche se terminera avec des exemples hors corpus d'interprétation de notre conclusion.

6.1.2 Les acquis

La difficulté d'une opération de synthèse des conclusions obtenues à l'analyse des quatre pans de la recherche effectuée (biographie, grammaire, énonciation et thématique) est évidente. En effet, chacun de ces angles de vue établit des types variées d'inaboutissements que nous résumons ci-dessous.

6.1.2.1 Les conclusions de la partie biographique (II)

L'analyse biographique démontre avant tout une opposition entre le Marcel Thiry révélé par ses proches et le Marcel Thiry signataire de ses oeuvres de fiction. Il s'agit là sans doute d'une remarque relativement banale, s'il ne s'y ajoutait l'intervention de deux vœux : **le non-dit et le non-vécu**. Le premier consiste à oblitérer tout ce qui rattache l'écrivain à des univers impliquant un attachement institutionnel. Le Secrétaire perpétuel de l'Académie tout comme le sénateur wallon sont absents d'une oeuvre pourtant fortement centrée sur l'écrivain. Même dans le roman aux thèmes clairement autobiographiques *Comme si*, écrit en 1960 au cours d'une période à la fois sombre et mouvementée dans la vie de Marcel Thiry, il sera question d'un Octave Servance commerçant et ancien juriste, et non pas d'un homme intéressé aux

⁴⁸⁷ Une dédicace manuscrite de Marcel Thiry à ses amis éditeurs André et Mienne De Rache rappelle de manière touchante la réalisation d'un décalage permanent entre une pensée toujours active et le vieillissement mathématique de l'apparence physique : « Imprimé pour toi, Mienne, pour toi, André, que cet exemplaire vous parle de mon amitié fraternelle (mais quel vieux frère !) Marcel » (exemplaire de *L'ego des neiges*, 1972). Un tel regard porté sur soi-même depuis l'extérieur et un tel témoignage de modestie sont fréquents chez l'écrivain.

affaires de son pays, d'un académicien ni même d'un poète⁴⁸⁸. Le non-vécu consiste à se transporter à l'aide de la fiction dans un univers reconstruit et souvent parallèle et à chercher des associations neuves dans l'environnement. Ce non-dit et ce non-vécu limités à l'expérience de Marcel Thiry recouvrent au-delà de la connaissance biographique des inaboutissements rencontrés dans chacun des trois autres domaines d'analyse. Ils sont en effet inscrits dans la grammaire du texte, dans le jeu énonciatif et surtout dans la thématique.

6.1.2.2 Une grammaire de l'inachèvement (III)

Un ensemble d'instruments grammaticaux (voir tableau 7 page 95) construit une architecture basée sur des inaboutissements stylistiques. Il en résulte **la marque d'une succession d'hésitations et de stases**⁴⁸⁹ à plusieurs niveaux :

- (1) Dans la diégèse, le personnage refuse de prendre des décisions irréversibles, et un tel recul est marqué par un texte regorgeant de départs sans arrivée, de ralentissements de rythme, de coupures et d'ellipses. L'inchoatif, le non-achevé aspectuel, l'incise, la modalisation et l'expansion phrastique ou interphrastique semblent maîtriser l'action. Une telle stylistique a pour conséquence l'expression d'un retour à un présent perpétuel par l'allongement de la durée ou le refus de l'acte définitif.
- (2) Au niveau des instances de la communication narrative, une telle grammaire permet l'inscription de la distanciation ou de l'humour. Le fait de refuser de véhiculer une quelconque finalité introduit, d'une part, un jeu narratif qui dépare le simple récit et, d'autre part, une quête de complicité envers un tiers qui appréhende à la fois le message concernant le personnage et l'auteur qui se dissimule derrière lui. Il y a alors succession d'hésitations concernant l'interprétation à donner au narré et au narrant.

6.1.2.3 Une énonciation de l'inaboutissement (IV)

A la suite des remarques formulées ci-dessus concernant les instances de la communication narrative, une lecture basée sur une auto-ironie ancrée depuis l'incipit⁴⁹⁰ et conduite jusqu'à une clause souvent auto-référentielle aboutit à

⁴⁸⁸ Les sujets de discussions abordés pendant le repas familial du clan Servance sont révélateurs de l'emprise du siècle, en particulier la question de l'héroïsme militaire. D'autre part, ces conversations animées du roman mettent à jour dans l'oeuvre en prose un autre type d'auteur modélisé plus proche certainement du Marcel Thiry sociable que l'on découvre à travers les anecdotes de *Marcoplette*.

⁴⁸⁹ L'image médicale d'une immobilisation d'un fluide organique correspond à l'idée générée dans cette thèse d'un arrêt ou d'un ralentissement inscrits dans la dynamique textuelle.

⁴⁹⁰ Paul Dirx note du début d'*Échec au Temps* qu'il « est aussi marqué par un taux élevé d'auto-ironie qui rappelle de manière frappante une des meilleures plumes de la littérature flamande du XXe siècle, également commerçant de son état : Willem Elsschot. » (1990:39, note 26).

l'image d'un auteur modélisé dont l'un des éléments essentiels est le jeu avec son lecteur. La portée centrifuge du texte thiryen s'accompagne d'un phénomène annexe, celui de la perte chez le lecteur du processus d'identification avec le personnage. S'il y a complicité, elle se fait non pas avec le protagoniste, non pas avec un narrateur hétérodiégétique relativement pâle, mais avec l'image commune à tous les textes du corpus, celle de Marcel Thiry écrivain.

C'est à ce niveau qu'une homogénéité se crée à partir de l'énonciation : le fait de participer à la reconnaissance de l'humour thiryen oblige le lecteur à accepter l'idéologie de ce dernier. Cela conduit également à l'acceptation d'une certaine forme d'inachevé, celui d'une **distanciation voulue avec la réalité du contenu de la fiction**. Il y a certainement une forme d'empathie entre auteur et personnage créé, mais elle n'émane guère qu'à travers l'apparence hiérarchique qui oppose créateur et créature. S'il est question d'un Marcel Thiry démiurge, c'est sur ce plan qu'il faut l'entendre. La conséquence d'une telle attitude est un regard quelque peu critique à l'égard de la naïveté de nombreux protagonistes, regard il est vrai tempéré par la "poésie" qui les nimbe souvent. Ce regard transmis par l'auteur est une demande de complicité au lecteur. Le personnage thiryen possède dans ce cas une dimension d'inaboutissement de son intégrité, dans la mesure où son créateur la lui refuse⁴⁹¹.

6.1.2.4 La thématique comme instrument de synthèse générale (V)

La partie thématique est sans doute la plus conséquente de cette recherche. La marque d'une hésitation portant sur les domaines de l'unicité, du contact et de la réalité à l'intérieur de l'univers diégétique domine le corpus dans son ensemble⁴⁹². Nous avons longuement analysé ces thématiques qui sont présentes dans des contextes variés de la communication narrative, en particulier l'univers diégétique externe (le décor), l'univers diégétique interne (les pensées des personnages), l'univers diégétique modélisé par la présence d'un narrateur homodiégétique (*La Pièce dans la pièce*) ou hétérodiégétique (*Le Concerto pour Anne Queur*) et l'univers réel de l'auteur modélisé.

Si nous nous cantonnons à l'univers diégétique, un certain nombre d'interdits le caractérisent. C'est à travers les concepts de duplicité, de refus du contact et de recours à un univers parallèle souvent onirique que nous obtenons le tableau suivant (16, page suivante) constitué d'inaboutissements variés. Trois cadres ont été définis et comportent des éléments déjà mentionnés au cours de l'analyse : le monde environnant dans le cadre diégétique comprend l'architecture du décor et des lois logiques de perception comparables à celles

⁴⁹¹ Pour mieux comprendre ces remarques, il suffit de les appliquer aux cas particuliers (mais non uniques) de Juste et Zacharie Simul. Même dans *Voie-Lactée*, la satisfaction apparente de la quête d'Elsbeth s'accompagne d'une part des conséquences d'une vie faite de désillusions chez le protagoniste et d'autre part d'un certain doute sur l'origine du tissu cancéreux.

⁴⁹² Le cas dissident du court texte autobiographique *Le Pied* sera évoqué à part dans cette conclusion.

du monde “normal” et auxquelles les personnages doivent se soumettre ; le monde intérieur situé lui aussi dans le cadre diégétique comprend les mêmes éléments, mais ils sont perçus différemment par les personnages ; enfin, le cadre extra-diégétique, celui qui permet l’interaction entre les instances qui dominent le récit, introduit des questions théoriques sur la validité de la narration et de la fiction et rejoint de la sorte une problématique qui est au centre des études pragmatiques actuelles appliquées à la recherche sur la littérature.

TABLEAU 16 : Les interdits thiryens

(1) Cadre diégétique, monde environnant
La stabilité du décor
La fiabilité sensorielle
(2) Cadre diégétique, monde intérieur
La fiabilité du décor
L’unicité du monde environnant
La non-existence d’alternatives au quotidien
(3) Cadre extra-diégétique, la communication entre instances
Un narrateur hétérodiégétique ancré dans un environnement précis
Le respect du contrat sur la véridicité de l’histoire racontée dans son cadre diégétique
La finalité de l’information fournie (exemple : moralité du <i>Concerto pour Anne Queur</i> ou du <i>Récit du Grand-Père</i>)

Le tableau 16 est sans cesse mis en cause par le corpus et conduit à une première synthèse des inaboutissements par la voie de l’interdit. Qu’il s’agisse des niveaux correspondant à l’histoire narrée depuis un narrateur homodiégétique ou omniscient, à la fabrication du récit depuis des remarques subsidiaires contenues dans l’implicite, voire même de moralité finale, il y aura toujours présence d’un non-terminatif.

Les notions de duplicité, de recul et d’évasion sont également à la source d’une synthèse qui permet de couvrir les trois pans de l’analyse basés sur la biographie, la grammaire et l’énonciation. C’est en ce sens qu’elles sont un “creuset” qui permet de fondre en une grille de lecture particulière les conclusions tirées des trois parties précédant la thématique. Le tableau qui suit inclut des concepts qui permettent à partir des trois thématiques un autre type d’homogénéité basée sur l’inachèvement :

TABLEAU 17 : L’application des trois thématiques à l’ensemble de l’analyse

	Biographie	Grammaire	Énonciation
(1) Duplicité	Non-dit Non-vécu	Implications (Ex : suspension)	Jeu de l’auteur et du narrateur
(2) Recul	Non-dit	Hésitations Distanciation	Distanciation
(3) Évasion	Non-vécu	Reformulation	Poésie

Le tableau 17 permet une deuxième synthèse de la notion d'inaboutissement :

(1) La duplicité associe les deux concepts thiryens du non-dit et du non-vécu par la présence d'un double personnage. Marcel Thiry écrivain privilégiera certains pans de sa vie et certains rêves non réalisés aux dépens d'une réalité plus complexe. Sur le plan grammatical comme sur le plan énonciatif, le jeu sur la présence exhibée de l'auteur reprendra la même idée d'un double personnage, marqué par des traits stylistiques particuliers (les points de suspension, par exemple) et des remarques narratives portant également sur l'acte d'écriture. Il en résultera une duplicité concernant les rôles respectifs du narrateur omniscient (souvent non ancré dans la diégèse) et de l'auteur modélisé (du fait d'auto-références nombreuses). D'une manière générale, la duplicité opposera deux images de Marcel Thiry⁴⁹³;

(2) Le recul se fera surtout ressentir dans le non-dit, c'est-à-dire dans le refus de créer des références à certaines fonctions ou à certains actes de la réalité de la vie de l'écrivain. Ce refus touche en général la notoriété. La nature courtoise, pudique et modeste de Marcel Thiry (fréquemment mentionnée par ses biographes) apparaît dans ce contexte. Sa seconde nature, celle d'un être au contraire spontané voire volubile, apparaît sans doute dans le fond énonciatif du corpus. Sur le plan grammatical, les instruments du recul sont nombreux et englobent la modalisation, l'usage de certains connecteurs, l'ellipse et tout le lexique non-terminatif. Les termes choisis dans le tableau ne conviennent qu'imparfaitement à cet ensemble composite qui s'applique autant au cadre diégétique qu'à celui de l'interaction entre instances de la communication narrative. Par hésitations, il faut entendre l'arrêt d'un processus et donc d'une implication définitive ; par distanciation, il faut comprendre celle du personnage dans son cadre, celle du narrateur par rapport au personnage⁴⁹⁴, et enfin celle de l'auteur par rapport à la fiction qu'il crée. Les distanciations entre le personnage et son cadre, entre le narrateur omniscient et celui dont il parle, entre l'auteur et sa création font partie de ce recul et démarquent ainsi un métalangage particulier ;

enfin, **(3) l'évasion** est symbolisée par le non-vécu et le premier vers célèbre d'un auteur qui ne connaissait nullement la ville de Vancouver. On la retrouve dans la reformulation grammaticale qui permet de métamorphoser le texte à l'aide d'expansions (souvent métaphoriques), de jeux sur la prolongation de la durée (imparfait et modalisation), d'ellipses et de choix de connecteurs (*comme si*, par exemple). Sur le plan énonciatif, elle recouvre toute une rhétorique poétique qui comprend autant les cas de figures que les sémiotiques diverses ressenties par les protagonistes.

⁴⁹³ C'est l'impression que donnent également les biographes et les contemporains : d'un côté, un homme distrait, solitaire, affable, craintif et pudique ; de l'autre, un être passionné, sociable, intéressé par la découverte et l'action.

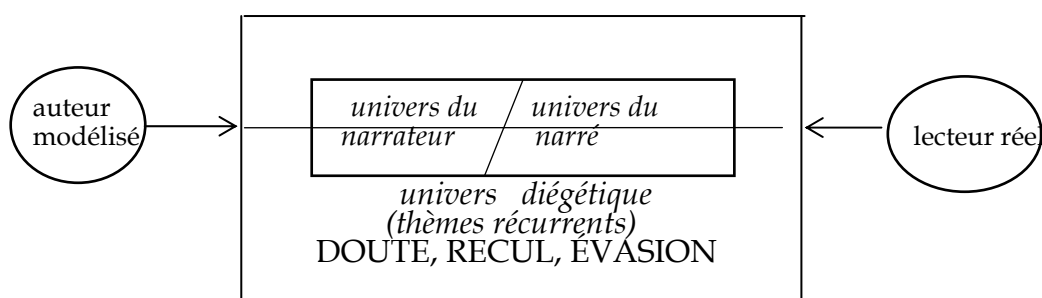
⁴⁹⁴ Par exemple dans le cas de *Simul*.

6.1.3 La construction du schéma de conclusion

6.1.3.1 L'inscription des trois thématiques et de l'énonciation

La longue analyse thématique a permis de regrouper dans ce travail l'ensemble des formes d'inaboutissement et donc de concrétiser une première conclusion sur la cohérence de l'application d'une telle notion au corpus thiryen (tableau 17). Le schéma de départ pour la thématique était le suivant :

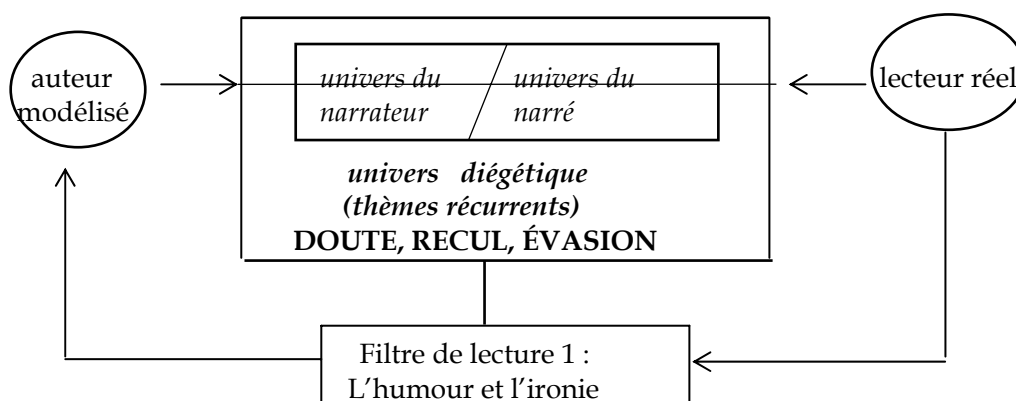
(Schéma 14 : La création de l'image d'un auteur modélisé à travers la diégèse)



Ce point de départ est en fait en partie faussé par le jeu des instances d'énonciation. En effet, l'image du personnage est elle-même manipulée soit par un narrateur hétéro-diégétique anonyme qui met en scène le protagoniste dans un milieu diégétique commun, soit par un écrivain précis, Marcel Thiry, qui l'a conçu et qui ajoute un implicite évident dans un discours auto-référentiel. Il nous faudra donc modifier ce schéma puisqu'il y manque l'expression de la modalisation récursive du discours fictif thiryen. Une telle modalisation est directement responsable de l'effet de déviations mentionné au début de la recherche et est essentiellement produite par deux éléments qui servent de filtres à l'acte de lecture et qu'il faudra ajouter au schéma, soit (1) l'humour et (2) la poésie.

Le premier "filtre", l'humour, est laissé à l'appréciation de chaque lecteur, mais nous avons montré à mainte reprise son importance. Il s'agit en quelque sorte de l'émergence plus ou moins explicite de la voix de l'auteur, voix auto-référentielle destinée au lecteur modèle. Nous avons vu que cette voix de l'auteur remplaçait éventuellement celle du personnage et se distinguait de celle du narrateur du fait d'une forte présomption d'allusion à des éléments contenus dans le moment d'écriture et à travers un jeu autocaricatural. Cet élément est omniprésent et modifie le schéma 14 par la simple addition d'un premier cadre symbolisant un filtre de lecture :

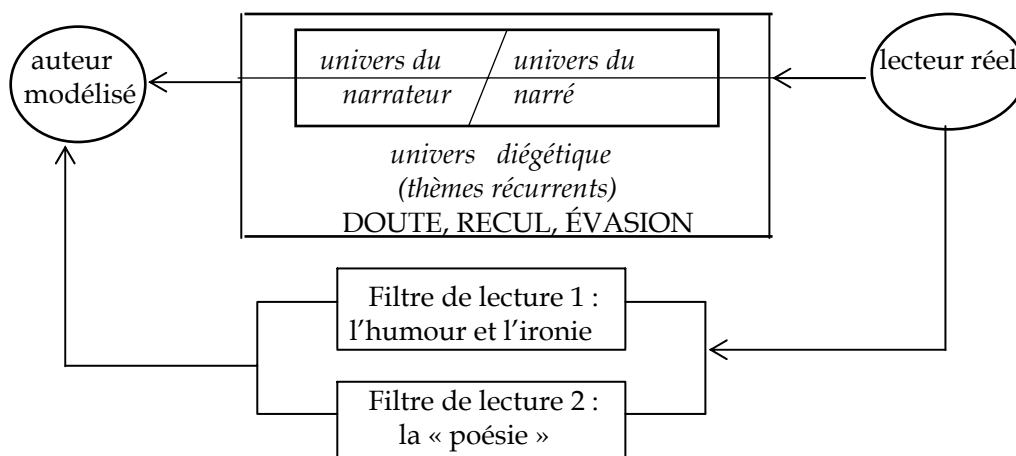
Schéma 18 : La création de l'image de l'auteur modélisé à travers la diégèse



Le second élément omniprésent dans toute recherche sur Marcel Thiry écrivain sera ici baptisé de manière générique « poésie ». Il ne s'agit pas vraiment de la définition pratique donnée par Thiry dans ses essais et ses contributions diverses sur la poésie, c'est-à-dire un regard permettant de mettre en cause la réalité quotidienne, mais d'un ensemble composite concret qui tient au phrasé thiryen et à son agissement sur le lecteur. Dans chacun des textes du corpus, l'intrigue est dans le fond traditionnelle même si elle est traitée de manière fortement originale. Le travail de poète consiste alors à décaler cette ligne de lecture par des moyens rhétoriques ou énonciatifs divers. Une telle définition peut s'appliquer à la création consciente de la duplicité, du recul et du rêve. Les exemples analysés possèdent une part « poétique » qui peut inclure une métaphore, une anomalie dans la syntaxe, dans le lexique, qui peut développer une sémiotique à partir d'associations inattendues ou une énonciation neuve avec l'émergence d'une voix décalée dans le contexte, par exemple celle d'un narrateur illogique (*La Pièce dans la pièce*) ou celle d'un narrateur proche de la paranoïa (*Nondum Jam Non*). Toute cette technique aboutit à une succession d'actes de création de points de vue neufs sur l'histoire narrée.

Au niveau de l'acte de lecture, cela demande un effort de réajustement à la logique du texte parcouru : le lecteur acceptera sans doute l'apparition inopportune de la neige dans un bureau (*Simple Alerte*) ou le fait que la couleur n'existe pas (*La Couleur*) et que les squelettes dominent l'espèce humaine traditionnelle (*Le Concerto pour Anne Queur*) au niveau de l'ensemble du texte de fiction appréhendé. Ce qui complique la compréhension repose plutôt dans la microstructure, celle du dit par le non-lu textuel, celle du suggéré par une rhétorique poétique, enfin celle de la mise en place d'un univers concrétisant l'idée thiryenne de création. Si la duplicité était de rigueur dans le filtre de l'humour thiryen, elle sera absente de ce deuxième filtre dans la mesure où ce qui est écrit appartient à un mode littéraire privilégié par l'auteur.

Schéma 19 : Conclusion de l'analyse thématique : L'acte de lecture et ses filtres



6.1.3.2 Le schéma de conclusion

Il reste deux transformations à effectuer. La première consiste à remplacer le terme "filtre" par celui de décalage. En effet, il ne s'agit pas d'un processus chronologique. Si le filtre permet de déduire une lecture à partir du texte, le décalage permettra diverses lectures parallèles. Chaque partie du discours thiryen du corpus pourra être lu simultanément à travers les jeux que représentent l'humour, l'ironie ou la poésie.

Par **décalage**, il faut entendre une dimension paradigmatique qui transforme une certaine "neutralité" du texte. Il peut s'agir d'une quête de complicité portant sur le "risible" involontaire des protagonistes⁴⁹⁵ et ce sera le cas de **l'humour** ou de **l'ironie** de l'écrivain ; il peut s'agir également d'une tentative d'intégration à l'imaginaire de l'auteur, ce qui conduit à l'acceptation de sa **poésie**.

Si le premier décalage s'inscrit parfaitement dans l'ensemble de l'analyse effectuée jusqu'ici, il faudra sans doute distinguer entre ses deux formes. **L'humour** possède deux dimensions :

sous le couvert de l'implicite, [il] donne l'occasion de faire ou de dire du mal sans s'exposer à des reproches, mais en suscitant au contraire l'encouragement des rieurs [...]. Inversement, l'humour, dans sa conception la plus noble, permet à l'individu suffisamment narcissique de triompher du malheur et de la malveillance, en les réduisant à des inconvénients dérisoires. (Jean-Marc Defays, 1996:11).

Adaptée au monde fictionnel de Marcel Thiry, une telle définition éclaire les diverses interprétations auxquelles elle a donné lieu. Il y a dans l'énonciation

⁴⁹⁵ Selon Jean-Marc Defays, le risible correspond à « tout stimulus intellectuel qui peut provoquer le rire ». S'il est involontaire, ce serait « le comique de la vie » (entre guillemets dans la citation)(1996:8). De telles notions s'appliquent parfaitement à l'univers des protagonistes de toutes les nouvelles dites du *Grand Possible* et à l'auto-ironie implicite des textes du corpus.

ludique qui colore l'ensemble du corpus un double objectif "risible", le personnage fictif et l'auteur modélisé. Il y a également pour chacun de ces objets une double conséquence, d'une part l'acceptation du lecteur et d'autre part son éventuelle commisération. Cela explique que le même texte soit approché depuis le ludique comme depuis le tragique, et que des interprétations philosophiques ou religieuses soient complémentaires d'une création basée sur le divertissement. On trouve dans l'humour thiryen une nouvelle forme de duplicité à l'intention des exégètes.

Malgré tout, l'humour n'est qu'une facette de cette voix ludique, il faut y ajouter l'**ironie**. Si l'humour concerne la moralité, l'ironie concernera le concept de vérité⁴⁹⁶. Dans le contexte d'une voix de l'auteur modélisé, il ne s'agira plus du "non-dit" ni du "non-vécu", mais du "contre-dit" : en effet, le texte écouté par le lecteur jouera sur l'ambiguïté du réellement dit. Deux intonations s'opposeront, celle d'un texte originel assertif et celle d'un texte bafoué subjectif⁴⁹⁷. Il est clair là encore qu'une telle duplicité aboutit à l'ambiguïté de l'interprétation unique et rejoint les trois thématiques de la recherche. L'ironie vengeresse de certains textes (*Comme si, Le Concerto pour Anne Queur, Nondum Jam Non*) est tellement apparente qu'elle semble parfois lever l'ambiguïté, mais celle-ci subsiste pourtant du fait d'une thématique permanente du recul inscrite, comme nous l'avons analysée, dans le corpus en son entier. La duplicité sera sans cesse confrontée à ce mouvement du refus de progression vers une dynamique trop agressive.

Reste à définir la **poésie**. La question qui se pose maintenant est de préciser les éléments du vaste ensemble composite qui constitue la poésie thiryenne. Il ne s'agira pas uniquement d'appliquer certaines lois stylistiques sur l'allitération, la métrique et la versification. Il faudra également inscrire le lexème "poésie" dans le cadre d'un texte de fiction qui comprend *a priori* une cohérence et une cohésion conduisant à l'acceptation par le lecteur d'un univers créé. Comme les récits thiryens du corpus obéissent aux normes de la narration traditionnelle, il faudra également distribuer la part de la "poésie" suivant les instances de la fiction, personnage compris.

La définition proposée sera pour le contexte de la recherche un ensemble stylistique et énonciatif véhiculant duplicité, recul et évasion et permettant de décaler une lecture simplifiée du texte.

Les éléments essentiels y sont :

- (1) les marques grammaticales qui prolongent l'état présent d'un moment privilégié, prolepses et analepses comprises (une sorte de « poétique de l'imparfait ») ;

⁴⁹⁶ Toujours d'après la synthèse effectuée par Jean-Marc Defays en introduction à son ouvrage *Le Comique* (Seuil, 1996:10-11). La troisième forme de comique, le grotesque, porterait sur l'esthétique et pourrait être incluse dans la mesure où certains textes en regorgent (*Le Concerto pour Anne Queur* en particulier).

⁴⁹⁷ L'assertion n'est bien sûr qu'un idéal de texte uniquement informatif de manière objective.

- (2) les sémiotiques sensorielles qui parviennent au lecteur à travers le décor du cadre diégétique, qu'il s'agisse de lecture directe ou de lecture subjectivée par un personnage ;
- (3) un ensemble de figures de style dominé par la métaphore et la comparaison, qu'il s'agisse de l'expression d'un narrateur omniscient ou d'une expansion de la perception du personnage ;
- (4) les marques d'une complicité dans l'imaginaire entre les instances d'énonciation qui conduisent à une philosophie particulière correspondant à l'image d'un univers parallèle souvent euphorisant⁴⁹⁸.

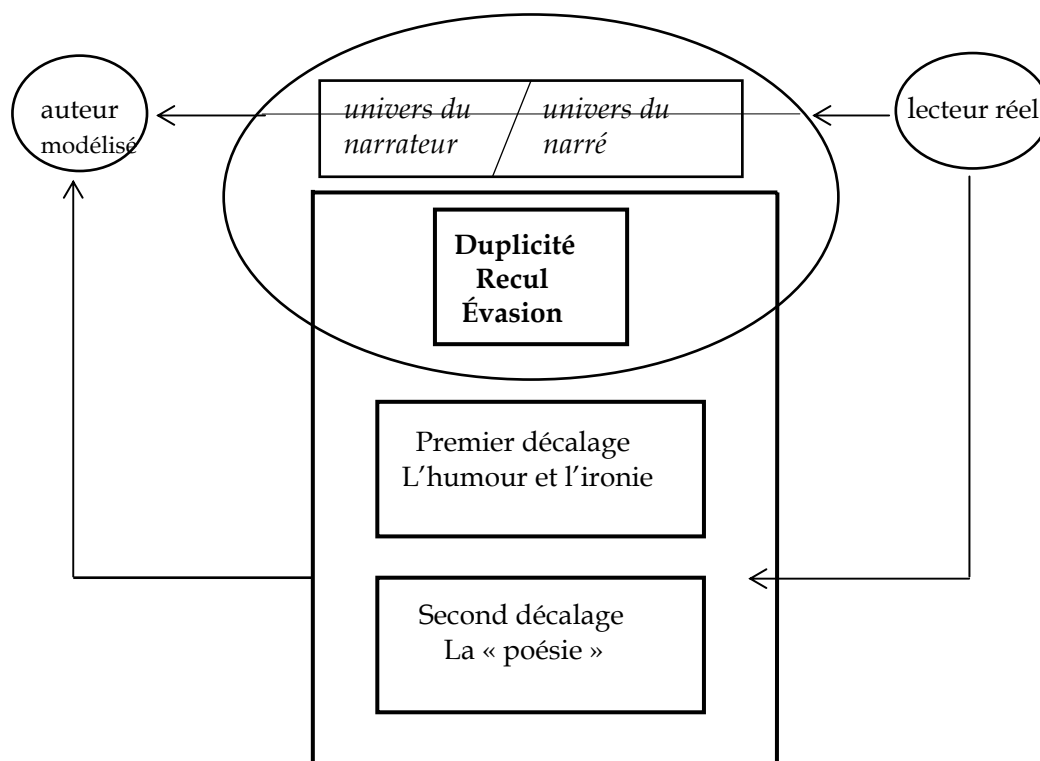
La conjonction de ces éléments conduit à une notion bien connue des lecteurs de Marcel Thiry, celle du Grand Possible⁴⁹⁹. La poésie pourrait dans ce contexte être définie comme un ensemble stylistique qui conduirait à un tel univers.

Le schéma 20 comprend ces définitions. Il permet de visualiser un nouvel ensemble groupant les thématiques et les décalages. La découverte de l'auteur modélisé passe ainsi chez le lecteur par la lecture de l'univers du narré et du narrateur, l'univers diégétique, lecture décalée par le rectangle qui s'incruste lui-aussi dans la perception de la diégèse. Il y a dans cette interprétation une dynamique sans fin, un cercle vicieux : si l'acte de lecture va traditionnellement du lecteur à l'auteur modélisé, il existe également un retour de la part de l'image de l'auteur. Le lecteur appréhendera l'inaboutissement du récit à partir des thématiques inscrites dans la diégèse, mais ces thématiques seront modifiées du fait de l'apport d'une part de l'énonciation humoristique ou ironique et d'autre part de la poésie telle que nous venons de la définir. En conclusion, l'inaboutissement naît de la lecture d'un jeu permanent entre les trois forces inscrites dans les petits rectangles : 1) la manifestation des thématiques ; 2) les déviations entraînées par l'énonciation de l'humour et l'ironie ; 3) les déviations entraînées par l'énonciation poétique.

⁴⁹⁸ Si ce dernier terme peut paraître archaïque, il reste l'heuristique essentielle de l'idéal politique, celui de Marcel Thiry compris. Même si le regard de l'écrivain est critique devant les utopies (*Le Concerto pour Anne Queur*), il y a quand même sans cesse chez Marcel Thiry l'optimisme du lendemain.

⁴⁹⁹ L'idée d'une fascination de Marcel Thiry envers la science est sans doute légèrement erronée : ce qui l'intéressait n'était sans doute pas tant l'abstraction que l'application technique, sensorielle ou poétique de références scientifiques à son travail d'écrivain. Cela expliquerait l'intérêt qu'il portait le cas échéant à l'automobile, au cinéma ou à la médecine par exemple.

Schéma 20 : la création de l'inaboutissement thiryen dans la communication narrative



Ce schéma 20 sert donc de conclusion interne à l'analyse du discours thiryen du corpus. Il reste à élargir l'importance de l'inaboutissement ainsi décrit : au-delà de la stylistique et des techniques narratives, nous allons en effet tenter d'inscrire un tel phénomène dans une optique plus large et plus libre et de proposer des supputations sur les raisons personnelles de Marcel Thiry qui l'ont poussé à dessiner les contours d'une telle philosophie existentielle.

6.2 Interprétations de l'inaboutissement

Au-delà de la notion d'inaboutissement dont nous venons de proposer une définition, une question essentielle demeure : que signifie-t-elle ? Pourquoi ce refuge dans la duplicité, le recul et l'évasion ? Y a-t-il des répercussions possibles sur l'image de Marcel Thiry et peut-on tenter des interprétations qui dépassent le cadre purement littéraire pour atteindre des dimensions politiques, philosophiques ou tout simplement humaines ?

Les interprétations qui suivent sont construites depuis la lecture non seulement du corpus mais aussi d'articles annexes. Il ne s'agira plus de prouver l'existence de la notion d'inaboutissement mais de considérer que cette dernière est partie prenante de l'oeuvre thiryenne et que Marcel Thiry avait besoin de l'exprimer dans sa fiction et dans son oeuvre. Aussi, après avoir élargi la notion défendue par la thèse à une analyse par Marcel Thiry de son propre personnage, le propos qui suit s'orientera-t-il vers une inscription plus large et

des interprétations aussi pertinentes que possible de l'inaboutissement portées au niveau de vastes concepts extra-littéraires.

6.2.1 L'inaboutissement comme philosophie thiryenne

L'écrivain a toujours fait preuve d'une grande clarté dans l'auto-analyse et dans l'expression de ses choix politiques et il ne faut surtout pas limiter sa personnalité à une seule image composite, celle de l'auteur modélisé qui se dessine aux yeux du lecteur du corpus. Les solutions proposées ci-dessus font certainement partie de l'univers intérieur thiryen, mais elles proposent sans doute à tort l'image d'un poète dépassé par sa création et utilisant celle-ci comme dérivatif à de graves problèmes personnels. Tout porte à croire en effet que la portée ludique de la fiction de Marcel Thiry est parfaitement contrôlée par son auteur. Plusieurs textes annexes nous orientent vers la conclusion que Marcel Thiry a toujours maîtrisé ses écrits et qu'il fait preuve d'une lucidité étonnante à son propre égard. Ces textes sont en premier lieu deux essais appartenant au corpus, *Falaises* (que nous avons abordé en 5.3.4.1) et *Le Pied*, une étonnante auto-analyse, et en second lieu une dernière interview parue dans *Forces wallones*, l'hebdomadaire du rassemblement wallon, en 1976.

6.2.1.1 *Falaises*

Les premières pages de *Falaises*, écrites en 1963, comprennent déjà les confessions d'un homme mûr. Marcel Thiry se réfère au cas célèbre de Jean-Jacques Rousseau pour indiquer les périls d'une altération dans la valeur littéraire de la rédaction de la vérité sur soi-même⁵⁰⁰ :

du côté art littéraire, le fait est que l'art implique la transposition, et que moins nos souvenirs sont transférés en fiction, moins ils valent en littérature ; leur valeur de document étant au contraire d'autant plus grande qu'ils sont livrés sans altération créatrice (1981:483).

Un tel préliminaire a pour objectif de parer à l'avance l'éventualité d'une argumentation contraire. Une fois cette première généralité établie, Marcel Thiry va émettre un aveu dont on peut difficilement nier la sincérité (malgré les

⁵⁰⁰ Marcel Thiry a montré son intérêt envers des personnalités littéraires attachées à une littérature française de valeur non sans changer d'ailleurs d'opinion à leur sujet (dans le cas de Baudelaire surtout). L'année où il publiait *Falaises* est aussi l'année de parution d'un article dans les *Bulletins de l'Académie Royale* et intitulé « Rousseau et son *Lévi* ». L'argument de cette contribution est basée sur les conséquences d'une lecture par le philosophe genevois du Livre des Juges. L'analyse commune à Rousseau et Thiry s'inscrit étrangement dans notre propos : « Pourquoi ces suspensions, ces retenues de l'intrigue ? Sans doute le procédé est bien connu de tous les conteurs, et ces faux-départs ne sont pas autre chose que les tentatives inespérées pour perdre le Petit Poucet ou pour faire périr Blanche-Neige. » (1963:74). Marcel Thiry concrétisera d'ailleurs à la fin de sa vie de telles remarques avec ses propos cataires qui présentent un jeu sur la fausse vérité et la moralité sécurisante des contes. En 1951, il s'était déjà intéressé au philosophe genevois et avait fait paraître dans les mêmes *Bulletins* une contribution sous le titre « Jacques et Jean-Jacques : Casanova, Rousseau et la fonction littéraire ».

précautions oratoires prises dans la formulation) du fait de la parution de *Comme si quatre ans plus tôt*, en 1959 :

Pour ma modeste part, je puis dire que chaque fois que j'ai utilisé directement dans mes livres l'événement vécu - et je m'accuse de l'avoir fait trop souvent - j'ai eu à le regretter, même à m'en repentir. (1981:483).

Il y a là clairement une nouvelle image de l'écrivain qui modifie l'apparence un tant soit peu agressive d'un auteur modélisé facilement enclin à l'ironie et au détachement. Il ne faut jamais oublier que l'homme réel qui se dissimule derrière l'écrivain est également l'un des lecteurs possibles de ses propres créations : il pourra alors émettre lui-même un jugement sur le double qui a conçu la fiction. La notion de recul peut être abordée pour l'acte d'écriture à travers un certain nombre de tabous qui conduisent à une autocensure raisonnée ou forcée. Pour Marcel Thiry, c'est justement la fiction qui permet le mieux de les contourner :

Ces défenses sont tournées si l'on emprunte le chemin de l'invention. C'est pourquoi les mémoires ni le roman autobiographique ne pourront jamais aller aussi loin dans la restitution de l'expérience intime que le récit parfaitement fictif en apparence et qui sait éviter tout rapprochement visible avec la vie de son auteur. (1981:484).

Il en résulte que le rôle de l'exégète est en partie de retrouver à travers l'invention imaginaire les interdits originels et de pénétrer ainsi à l'intérieur de « l'expérience intime » véhiculée par le récit. Cette formule semble tout indiquée pour la recherche actuelle.

6.2.1.2 *Le Pied*

Le deuxième extrait est issu du dernier texte de l'anthologie De Rache : dans *Le Pied*, Marcel Thiry cite Pol Vandromme à qui est venue l'envie d'expliquer l'écrivain liégeois « par la timidité, par la province, par quelques autres clés encore ». Une telle assertion était clairement intégrée au contexte politique belge de l'époque et à la personnalité de Marcel Thiry, poète non reconnu à l'extérieur de son pays d'origine. Elle n'est pas directement pertinente pour notre propos actuel⁵⁰¹. Ce qui importe plus ici est la réponse de l'écrivain alors âgé de 79 ans et qui mentionne un fait psychologique essentiel à la compréhension de son oeuvre :

Au trousseau de clés que Vandromme dit détenir (voilà qui est inquiétant tout de même), je me demande s'il y a **cette clé qu'est mon pied** ; sinon il la trouvera ici. Que ce **pied chronologiquement arriéré** ait de plus été provincial, j'en suis abondamment convenu plus haut. (1981:507).

Quel est ce « pied » qui sert de titre à ces quelques pages tardives de la production de l'auteur ? Il ne s'agit en fin de compte nullement d'une référence

⁵⁰¹ La question belge sera abordée ci-dessous en 6.4.2. Le fait de ne pas être reconnu en dehors de la Belgique implique bien sûr le monde de l'édition française.

anatomique (même si l'ironie est évidente), mais bien d'un pied symbolique que Marcel Thiry présente à l'aide d'un dialogue avec un médecin imaginaire :

Pour parler de « mon mal » comme les poètes de Rosa, disons que ce mal que j'aurais dans le sang aura été celui non pas d'un enfant du siècle, mais d'un enfant du siècle d'avant celui-ci.

Mon mal ?

- **Docteur, j'ai un pied dans le dix-neuvième siècle.**

- Est-ce de naissance, Monsieur ?

- Je suis né en 1897.

- Pied congénital ! Nous aimons mieux ça ! Il y a périodiquement, par vagues, des gens nés après 1900 et chez qui se déclare une dix-neuviémie à forme régressante. [...] D'autre part, 1897, ça ne peut pas vous faire un très grand pied. Nous restons dans les limites de l'archépode tolérable... (1981:505).

Un tel texte peut paraître artificiel et limité à un simple jeu sur des millésimes particuliers. A notre avis, il n'en est rien et ce qui pourrait apparaître comme une boutade est en réalité à prendre au sérieux. Dans le contexte de cette thèse, il s'agit d'une solution tout à fait raisonnable à la cause de la dynamique thiryenne. Il y a dans cette idée deux corollaires : celui d'un décalage de la pensée dû à ce « pied » et celui de l'acceptation d'une opposition entre un XIX^e siècle désuet et un XX^e siècle symbole de modernité.

Le poète s'est intéressé aux nouveautés techniques avec un certain retard dont il s'excuse par exemple quand il chante l'automobile alors que celle-ci est passée de mode dans l'art⁵⁰². Le fait de vivre au vingtième siècle impliquera l'idée de la nouveauté et d'un regard quelque peu hégélien visant un futur amélioré par le progrès humain. Marcel Thiry y est sans cesse porté vers l'avenir, le « Grand Possible », au-delà de la crainte de la mort qui se dessine derrière les écrans symbolisés par les trois thématiques envisagées dans cette recherche. Les trois années vécues par Thiry avant le siècle « moderne » appartiennent étrangement à une centaine d'années traditionnellement (et abusivement) unifiée par les historiens comme par les littéraires, ce qui permet d'associer des univers pourtant bien différents comme le monde napoléonien et des mouvements littéraires de la fin du siècle, symbolisme ou Jeune Belgique compris. Pour Marcel Thiry, le XIX^e siècle représente clairement une forme de désuétude et l'origine d'une « étrangéification » qui fait de lui un être imparfaitement situé dans son siècle. Il lui opposera le monde de la technique, des nouvelles formes d'art, de Guillaume Apollinaire et de Jean Cocteau (personnalités pourtant nées elles aussi au XIX^e siècle)⁵⁰³.

⁵⁰² en particulier dans la préface du recueil *Astrale automobile*.

⁵⁰³ Voir l'article paru en 1958 (BARLLF) et intitulé « Apollinaire Spadois ? » Dans ce texte rédigé sous forme d'une logique policière à la Dupin (le détective d'Edgar-Allan Poe), le point de vue ludique rappellera celui de la quatrième partie de la présente thèse : « Je confesserai d'ailleurs que dans cette discussion parfaitement vaine je chercherai surtout le plaisir de parler de cette jolie curiosité, divulguée au public non scientifique par Apollinaire, et que sont les perles de l'Amblève » (1958, 130-131). Ce mystère des "perles fluviales" fait l'objet d'une note détaillée de Thiry qui se penche également sur les connaissances du wallon dialectal chez le poète d'*Alcools* (BARLLF, 1958:133). Jean Cocteau est pour sa part le poète auquel Thiry pensait le plus à la fin de sa vie (voir Lise Thiry 1999:535 et l'unique note en bas de page ajoutée au *Pied*, 1981:508). Le cas du "dix-

Or, l'image donnée de Marcel Thiry par sa poésie est également celle d'une quête, celle de la prise sur le monde contemporain et celle du refus ludique du passé par delà l'auto-ironie marquée par de nombreuses références mythologiques et l'insertion de termes latins qui rappellent les souvenirs de l'enfance et de l'adolescence. Marcel Thiry est devenu le chantre optimiste d'un futur légèrement désuet. Le futur appartiendra au XX^e siècle alors qu'il restera ce « pied » du XIX^e siècle jusque dans son oeuvre, par une association avec une certaine lenteur, un certain classicisme, l'air d'un certain déjà-vu qui s'opposera à l'image recherchée par lui d'un moderniste et d'un créateur de neuf. On retrouve jusque dans le corpus tout un jeu qui oppose ainsi subtilement une distanciation "moderne" et une empathie "classique" du créateur envers ses personnages.

6.2.1.3 Marcel Thiry, poète et militant wallon

Une telle lucidité dans le propos est sidérante et elle se répète jusque dans la dernière interview écrite de l'auteur (*Forces wallones*, 13 mars 1976). Cette interview orientée politiquement est introduite par une courte approche autobiographique d'une grande pertinence pour notre propos. Le poète militant wallon y reprend l'image du pied en y ajoutant à l'idée de siècle le sème plus concret du contact tactile avec un sol bien précis dans la réponse à la question : *Qui est Marcel Thiry ?* :

né à Charleroi en 1897 ; habitant Liège, ou sa banlieue, depuis l'âge d'un an. Donc **un pied dans le XIX^e siècle, et les deux pieds sur le sol wallon le plus wallon** ; ce qui ne les a pas toujours empêchés d'être itinérants⁵⁰⁴.

Il rappelle l'idée analysée plus haut d'une incongruité (l'« étrangéification ») :

Pour ce qui me concerne particulièrement, j'ai senti quelquefois l'impulsion de dire des aspects de **ce siècle-ci** - la guerre, l'avion, l'auto, le commerce, le voyage - dans **le dépaysement, peut-être naïf, d'un débarqué de mon 1897 natal**⁵⁰⁵.

Nous avons souvent mentionné l'idée d'un Marcel Thiry "amateur" opposé à l'idée de toute réalisation d'une perfection professionnelle. La naïveté dont il est question dans le précédent extrait est expliquée dans la suite de l'interview :

La naïveté n'est d'ailleurs pas une mauvaise condition pour faire oeuvre d'art ; c'est même peut-être une condition nécessaire (« un poète doit être un peu bête »,

neuviémiste" Edgar-Allan Poe est original du fait de la présence d'une nouveauté encore intemporelle dans son écriture et en particulier de la structure des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Il est certainement pour Marcel Thiry dans la lignée des "pré-vingtiémistes".

⁵⁰⁴ On retrouve ici à la fois l'idée du lieu d'énonciation wallon de la presque totalité du corpus, lieu démenti aussitôt par un type d'évasion, celui du voyage. Comme nous l'exprimerons ci-après, la Wallonie paraîtra être à la fois une source et un refuge incertain pour Marcel Thiry.

⁵⁰⁵ Les thèmes choisis par Thiry sont plus pertinents dans sa poésie que dans le corpus analysé ici.

a dit je ne sais plus qui, et ce n'est pas si bête) ! Mais ce n'est pas une condition suffisante.

Enfin, cet étrange écartellement entre deux siècles et le besoin inassouvi de se dépêtrer de l'ancien et de créer du neuf aboutit à la réponse suivante à la question *En tant que poète, comment vous définissez-vous vous-même ?* :

“Me définir comme poète” : là, c'est plus que difficile, c'est impossible, et ce serait désagréable. Disons, peut-être, pour proposer non certes une définition, mais un signe, que pour certains poètes de ma génération, parmi lesquels il semble qu'on peut me compter, l'instinct de création poétique aura poussé, plus largement que chez les autres, à **faire servir l'invention par la tradition reçue - reçue notamment de ce XIX^e siècle auquel nous touchons** ; ce qui ne veut nullement dire, bien entendu, que nous nous soyons satisfaits de reprendre tels quels le vers et les techniques d'il y a cent ans : au contraire, un Robert Vivier démontre admirablement comme à chaque fois **“notre” vers classique peut et doit être un vers neuf, un vers jamais fait.**

L'inaboutissement a des causes et introduit des interprétations variées. L'idée avancée par Thiry lui-même d'un pied inamovible dans le siècle précédent est à la fois l'une des plus fortes et des plus originales que l'on puisse trouver sous la plume de l'écrivain liégeois. En outre, elle éclaire d'un jour nouveau les thématiques de la duplicité, du recul et du besoin d'évasion et est une marque indélébile de la lucidité d'un auteur en mal de siècle. La duplicité oppose sous cet angle le classique et le moderne, le recul invoque un retour au monde ancien et l'évasion est le produit d'un jeu entre deux univers littéraires.

6.2.2 L'implicite du propos d'inaboutissement

Si les trois exemples choisis ci-dessus sont suffisamment éloquents, il est pourtant, il est pourtant nécessaire de prendre quelque distance pour préciser des réalités de base qui pourraient être les sources du non-achèvement de ses propos ou de ses desseins. Hubert Juin met le doigt sur l'ambiguïté thiryenne dans ces propos repris par Pierre Halen :

Quelques [critiques] (A. Sempoux, F. Desonay) avaient certes aperçu auparavant le travail de « disqualification » et d'« écart » auquel se livrait l'écrivain : leurs hypothèses trouvent ici une orientation de lecture qui les englobe. Hubert Juin, en s'essayant comme Ch. Hubin à une approche globale de « MT le prosateur », confirme en partie cette orientation lorsqu'il parle d'une « **certaine contestation** ». Mais le sujet est trop vaste [...] (Halen, 1989:251).

S'il est un résultat concret aux diverses lectures concernant l'écrivain dans le cadre de cette recherche, c'est le fait établi que Marcel Thiry a toujours fait preuve d'une grande honnêteté humaine et intellectuelle. Il n'y a jamais quête de profit en lui. S'il est question de duplicité ou de recul dans notre orientation, ces termes n'impliquent nul calcul de sa part : ces concepts qui irradiant du corpus font partie de son personnage. Si elle peut sembler quelque peu en désaccord avec son refus marqué du *Donc*, toute la part didactique de ses contributions intellectuelles est tempérée par un humour sympathique et

libérateur. Pourtant, il y a clairement dans le jeu du dit et du non-dit une part d'implicite qu'il faut parvenir à mieux cerner pour approcher la portée finale de l'inaboutissement. C'est là que la formule d'Hubert Juin prend toute sa force quand il modalise son expression : il ne s'agit pas tant de « contestation » que d'une « certaine contestation ». En d'autres termes, quand Marcel Thiry défend ses thèses, il ne prend jamais totalement parti pour cette défense : il en résulte un double langage de l'inaboutissement basé sur le propos explicite et le propos tu, ou en d'autres termes une parole exhibée et une parole inhibée.

6.2.2.1 La parole exhibée

Nous avons maintes fois mis en opposition deux images de Marcel Thiry, celle d'un être engagé notoirement dans la politique et la propagation de la culture, et celle d'un écrivain plus secret qui diffuse un autre *ego* symbolisé par l'image de l'auteur modélisé. Si nous reprenons l'heureuse formule d'Hubert Juin, il en résulte un double niveau de compréhension, celui d'une contestation non seulement avouée mais exhibée (au début de l'essai *Le poème et la langue* par exemple) et celui d'un non-contestation dissimulée. Quand Marcel Thiry énumère les thèmes du XX^e siècle, il choisit le mouvement (la guerre, l'avion, l'auto, le commerce, le voyage). La parole exhibée sera justement celle d'un déplacement incessant, en d'autres termes le besoin d'une dynamique puissante⁵⁰⁶ qui intéressait les futuristes du début du siècle en Italie puis en Allemagne⁵⁰⁷.

Au tout début de son essai *Le poème et la langue*, Marcel Thiry a fait de la contestation la base de cette dynamique du mouvement. En dehors du cadre du récit de fiction, elle revêtra la dimension d'une voix thiryenne différente, adaptée à l'oeuvre dite poétique et à la politique par exemple. C'est ce dernier domaine qui illustre le mieux l'idée d'une parole exhibée. Un coup d'oeil sur les titres des éditoriaux parus dans *Forces wallonnes* suffit pour bien saisir la dichotomie des vues thiryennes à la lecture d'un style bien éloigné de celui que nous avons analysé à partir du corpus : *Une duperie tragi-comique: 3ter et les Fourons*⁵⁰⁸, *Le doigt sur la plaie*, *Pendant qu'ainsi l'on légifère (air du Petit navire)*⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ Il s'agit bien de « dynamique de mouvement » : la « dynamique de la staticité » existera dans le cadre de la parole inhibée.

⁵⁰⁷ Il ne faut surtout pas sublimer cet intérêt thiryen à la manière des fascismes italien et allemand. La préface du recueil de poèmes *Astrale automobile* rédigée pendant l'occupation en 1942 n'a paru qu'en 1985 dans les *Bulletins de l'Académie royale de langue et littérature françaises*. Elle contient toute une poétique de début de siècle : « La voiture, dès que je la considérais comme cet engin d'une lointaine libération, en était spiritualisée [...] La solitude que donne la vitesse, la rencontre de tels noms de ville qui se scandent spontanément en comptines, le dépaysement qui fait quelquefois qu'au cours d'une longue traite, on goûte la brève échappée d'avoir oublié d'où l'on vient et où l'on va, ces banales et assez minces impressions d'automobiliste se chargeaient d'un fluide de poésie [...] » (*Oeuvres poétiques complètes*, tome 3, 1997:363). Une telle poésie du mouvement mécanique montre bien à nouveau l'influence de Blaise Cendrars sur Marcel Thiry.

⁵⁰⁸ Le 3ter est la formule elliptique correspondant à l'article 3 ter de la Constitution qui, selon Thiry, « institutionnalise le carcan autour de Bruxelles et l'appartenance des communes des Fourons à la région linguistique flamande. » (*Forces wallonnes*, 27.06.70).

ou *Monsieur Chaos*⁵¹⁰. Un des derniers articles, intitulé *Le désordre*, s'oppose clairement à l'idée de contestation, mais il est vrai que les fauteurs de troubles font partie des adversaires politiques de la Wallonie défendue par Thiry :

A l'heure limite où doit s'écrire l'éditorial de FORCES WALLONES, ce dimanche, je ne sais encore ce qui se passe à Bruxelles, et si l'invasion de la violence flamande aura été coûteuse. (22 mars 1975).

D'autres titres marquent clairement l'idée d'une certaine violence verbale tout en exprimant une progression vers un aboutissement désiré : *Vers la fin ?*, *Et pourtant, on avance !* Certains, plus neutres, rappellent le rôle politique du sénateur et du secrétaire perpétuel de l'Académie de langue et de littérature françaises de Belgique Marcel Thiry : *LE MONDE ET LA LANGUE FRANÇAISE : une admirable nécessité !*; *L'EUROPE et nous (extraits de l'intervention de Marcel Thiry au Parlement Européen)*⁵¹¹.

Certains aspects de l'auteur modélisé sont ainsi clairement contredits par le personnage officiel : le jeu d'une confusion organisée, la non-conformation à l'image de groupe ou à l'état de conflit en particulier. Les personnages idéaux d'adolescents, d'amateurs ou de misanthropes opposés à la réalité présente disparaissent. Une remarque de Marc Quaghebeur prend maintenant toute son importance : « [Marcel Thiry] se contente d'être parmi le monde un personnage apparemment intégré dont l'oeil n'est point dupe mais qui consent à certaines apparences » (1998:207). A l'énoncé de cette citation, l'inaboutissement devient mode de vie pour un tel Marcel Thiry sociable mais mal à l'aise en société, ludique mais lucide, honnête homme parfois agressif. Il se conforme à l'inévitable et cet axiome de base lui donne toute liberté de jouer des rôles variés dans la vie, ceux du marchand, du poète, du sénateur et de l'académicien ; mais la question de savoir si une telle image s'étend à l'éditorialiste reste ouverte.

6.2.2.2 La parole inhibée

En introduction, il a été question d'un choix déontologique concernant les risques encourus par un observateur étranger dans l'analyse d'un écrivain-homme politique belge, compte-tenu des passions que cela suscite. Une telle précaution oratoire sur une subjectivité certaine due à la méconnaissance du

⁵⁰⁹ Alors qu'il était secrétaire perpétuel de l'Académie, Marcel Thiry a fait un discours sur les chansons des soldats belges de son unité sur le front russe (BARLLF, 1968: 5-15). L'image qui en résulte est celle d'un être sociable et ouvert à toute forme de communication populaire, image assez éloignée de celle que l'on peut se créer depuis le corpus. Nous avons également noté l'importance de son intérêt envers une paralittérature rejetée par la bienséance intellectuelle.

⁵¹⁰ Le titre est explicité comme suit : « Mais, mon pauvre monsieur le premier ministre, le chaos, c'est vous ; grâce à vous, nous y sommes en plein. On ne pourrait imaginer un état de la matière politique plus anarchique et plus désordonné que celui où nous voyons notre doux royaume depuis que vous avez triomphalement pris le pouvoir. » (*Forces wallones*, 23.06.73).

⁵¹¹ Se reporter à l'appendice 6 pour une liste datée de ces éditoriaux.

contexte belge est nécessaire puisque l'image donnée par un pays à l'étranger tient souvent de la stéréotypie. Malgré ce risque, nous allons tenter d'inscrire le propos de l'inaboutissement à l'intérieur d'un sentiment de malaise situé à plusieurs niveaux dans l'image obtenue de l'écrivain wallon à travers son texte. Un propos implicite y est semble-t-il sous-tendu, propos mêlant une appréhension de l'avenir à une double quête de solution, à savoir la quête d'un refuge et celle d'un tiers. Si ces deux domaines appartiennent assurément à la problématique de l'existence de tout un chacun, nous l'aborderons dans le cadre belge comme une des conclusions de l'idée d'inaboutissement véhiculée par le corpus.

La quête consciente d'un refuge : le malaise belge

La double quête est issue d'une problématique commune à de nombreux écrivains : pourquoi écrire de la poésie ou de la fiction quand il n'y a pas clairement de profit dans l'acte d'écriture ? Les raisons essentielles seront sans doute le besoin de création (laisser une trace de son passage) et celui de confession (expliquer son action). C'est de ce dernier point qu'il émerge de certains textes importants du corpus un malaise ressenti par le protagoniste, malaise porté à la connaissance du lecteur même s'il sera nuancé par l'apport de l'humour et de la "poésie".

C'est ainsi que Juste et Octave Servance (*Comme si*) seront sans cesse en quête d'un lieu géographique qui leur servirait d'asile. Une telle quête se traduit par un mouvement vers le sud. La thématique de l'évasion (que nous avons définie plus haut) les conduit plus ou moins concrètement vers un ailleurs blanc méridional, qu'il s'agisse de l'île de Leucé ou des Alpes. Cette quête symbolique de la pureté trouve en grande partie sa source dans le retour à la magie de l'enfance, mais un tel attrait du sud rappelle aussi le malaise ressenti par de nombreux écrivains belges qui ont fui leur terre natale pour des raisons diverses, dont l'une est sans doute celle de la sécurité apportée par la satisfaction de pouvoir s'exprimer pour un plus grand nombre⁵¹².

La Wallonie est sans cesse présente dans les récits analysés, elle est le noyau géographique de la majorité des textes comme nous l'avons déjà noté. Il n'en reste pas moins vrai que cette partie de la Belgique semble dominée par l'existence d'une zone de sécurité représentée par la France. Le malaise s'accroît quand cette zone forte ne semble pas vouloir s'adapter à des pays marginaux, francophones en premier lieu⁵¹³, et qu'il existe un étrange contencieux avec un hexagone qui ne répond pas aux attentes des communautés voisines. Les

⁵¹² Les raisons financières peuvent également jouer ici. Ce phénomène est largement commenté par les auteurs et les critiques belges. Les liens entre la Belgique francophone et la France paraissent quand même nuancés chez Marcel Thiry qui aurait pu connaître une notoriété bien plus importante en outre-Québécois mais qui est resté fidèle à sa région natale et à son métier de « marchand ». Un examen plus minutieux des documents du Fonds Marcel Thiry préciserait beaucoup mieux les inquiétudes de l'écrivain quant à la publication et la vente de ses ouvrages.

⁵¹³ Il est question ici de la France contemporaine telle qu'elle ressort des écrits de fiction de Thiry.

marchands du recueil vivent entre France et Pays-Bas, mais ne peuvent se fixer ; le résistant de *De deux choses l'une* vit dans un univers à part, dans un immeuble situé entre terre française et ciel pourrait-on dire : il ne touche jamais vraiment le sol français ; de même, Octave Servance et son ami se sentent des étrangers maladroits à Paris alors que Florence (la fille d'Octave) est parfaitement intégrée dans le milieu français ; le narrateur de *Nondum Jam Non* n'a comme partenaire qu'un étranger (un Norvégien) en Belgique et semble vivre en dehors de son cadre belge qu'il déforme à plaisir. Belgique comme France sont apparemment des pays qui rejettent le protagoniste thiryen.

La quête consciente d'un refuge : le malaise philosophique

S'il y a décalage culturel⁵¹⁴ dû à l'absence de refuge géographique, il y aura d'autre part un décalage individuel dont la source essentielle est une certaine pathologie sensorielle. Cette deuxième source de malaise conduit à un point de vue philosophique qui rappellera les théories de philosophes depuis le XVII^e siècle sur le refus de tout présumé et la perception d'un sentiment de dérégulation : l'homme, astreint aux seuls témoignages de ses sens, sera abandonné à lui-même. La découverte de l'attrait d'une telle « étrangéification » conduit le protagoniste à se réfugier de temps à autre dans l'imaginaire : un dialogue avec César Biroteau (*Une insomnie*), une certaine jouissance éprouvée à une perversion de la normalité sensorielle (*Nondum Jam Non*, *L'Homme sans lunettes*), une solution poétique à un malaise personnel (*Juste, Simul, Voie-Lactée, Falaises*) ou le dialogue avec une autre génération (*Récit du Grand-Père*) et le lecteur (*Échec au Temps*) appartiennent à cet ensemble qui offre un remède éventuel et le plus souvent ponctuel à une défaillance.

La découverte d'un milieu autre du fait d'une métamorphose du cadre n'est pas seulement un trait de l'univers diégétique ; c'est également le témoignage d'un certain vécu de l'auteur dont l'on sait à quel point il s'intéressait à la poésie et au fantastique, et qui d'autre part souffrait lui-même de troubles sensoriels. Le refus du présumé constitue une mise en cause permanente du monde et donc un des noyaux de l'inaboutissement ; c'est aussi, au-delà d'un mot d'ordre thiryen, le symptôme d'un malaise personnel auquel il peut servir de remède. Le refus du présumé et son corollaire, le recours à l'inaboutissement, sont ainsi autant une marque inscrite dans la diégèse qu'un signe d'un certain déséquilibre psychologique de l'instance d'écriture ; déséquilibre contrôlé par l'humour et le jeu lexical et syntaxique.

Il en résulte un deuxième refuge, celui offert à l'écrivain par la "poésie" : cette dernière est essentielle, non seulement comme marque de fonction de l'écrivain, mais aussi comme motivation dans un combat personnel de Marcel Thiry. Le poète sera ce personnage apparemment distrait, modeste, humoristique, ouvert sur les autres par une observation accrue, ouvert sur l'univers par la recherche d'associations de termes et de domaines considérés comme étrangers les uns envers les autres : un tel personnage vit à l'abri du

⁵¹⁴ Ce décalage concerne autant le soldat en pays étranger que le marchand qui lui aussi semble vivre dans un autre univers.

monde réel tout en le reconstruisant sciemment. Cela mène à une stase dans l'appréhension du réel (évasion) mais aussi dans le processus de vieillissement mental et physique (recul) et dans la prise de décision ponctuelle. Cela mènera également à une solution protéiforme aux diverses fonctions occupées par Marcel Thiry (duplicité). En un mot, cela conduira l'auteur comme ses créations au *Grand Possible*.

La quête d'un tiers : le Grand Possible social

Les deux formes de malaise présentées ci-dessus se rejoignent dans la formule thiryenne d'un Grand Possible : une utopie pour la société wallonne ou belge et une autre utopie, celle des retrouvailles d'un(e) disparu(e).

Si l'idée d'un monde meilleur se fait sans messianisme chez Thiry, elle est concrétisée par cette heureuse formule d'un Grand Possible dans la mesure où on ne peut parler de monde idéal dans l'absolu. Une telle image joint l'inachèvement à un aboutissement dans la mesure où ce qui est possible est faisable sans être malgré tout réalisé. L'image d'un tel univers est un tant soit peu ambiguë si l'on considère que, dans les nouvelles du recueil ainsi intitulé, le possible reste possible sans que l'on souhaite réellement sa réalisation. Le « simulisme » (*Distances*), une mutation quelconque au niveau de l'espèce humaine (*Besdur, Le Concerto pour Anne Queur*) comme du mystère de l'outre-tombe (*Mort dans son lit, La Pièce dans la pièce*), une mission (*De deux choses l'une, Je viendrai comme un voleur*) conduisent à l'échec dans la réalité. Il en sera de même dans les autres oeuvres, quand les marchands connaissent une sérieuse défaillance et que les jeunes recrues participent sans y participer vraiment à une guerre qu'ils ne comprennent pas. L'idéal attaché à l'idée de réussite sociale ou de création par la force d'un univers dominé par la paix (dans la mesure où la Grande Guerre devait être la dernière) fait également long feu. Il semble bien à la lecture du corpus que Marcel Thiry s'est donné pour tâche d'adapter la poésie à une réalité plutôt décevante pour créer un monde neuf. Mais le Grand Possible existe plus dans la poésie qu'il suggère que dans sa réalisation.

La quête d'un proche disparu

Le Grand Possible comprend au-delà d'une définition géopolitique (voire universelle) la recherche d'une solution à une quête plus poignante, celle d'un enfant, d'un parent ou d'une compagne dont la disparition réelle ou figurée hante la pensée du protagoniste. Il s'agit de la disparition réelle d'un enfant pour Monsieur Cauche (*Distances*), Lucien Queur (*Le Concerto pour Anne Queur*) et le narrateur de *Nondum Jam Non* ; il s'agira d'une disparition figurée quand l'enfant s'éloignera de l'univers paternel (*Distances, Récit du Grand-Père, Comme si*). Dans *Juste*, il sera question de la quête d'Hélène ; dans *Comme si*, la mutilation du frère d'Octave est vécue comme la création d'un second personnage qui a perdu les caractéristiques d'antan. Quant à la compagne des héros de *Voie-Lactée* comme de *Nondum Jam Non*, elle fait l'objet d'une quête qui dure toute une vie.

A la lecture d'autres oeuvres, le même phénomène se produit à partir de l'intrigue : Comment expliquer l'attrait morbide de Zacharie Simul pour le

journaliste Alexis Carrel si ce n'est par l'idée d'un compromis de résurrection ? Ne serait-il pas possible de retourner les deux univers de *La Pièce dans la pièce* et de considérer que le monde réel est celui du narrateur soi-disant défunt, alors que l'univers théâtral comprenant sa maîtresse serait le véritable monde imaginaire ?

L'angoisse de la communication impossible

Le monde thiryen trouve clairement par le biais de l'écriture un épanchement au besoin de communication de l'auteur. Le narrateur anonyme est souvent un simple intermédiaire qui dissimule mal l'emprise de l'écrivain pour qui il n'est guère en somme qu'un catalysateur. Ce besoin de contact social, cette quête d'un tiers à qui parler (et non plus seulement à observer), semblent bien être la motivation profonde de Marcel Thiry. Dans *Plis perdus*, Jean-Claude Pirotte mentionne un fait qui semble corroborer la remarque précédente :

Le matin où, levé tôt, il semble qu'on va soudain « abattre de la besogne ». On s'installe à sa table, on regarde autour de soi, on s'interroge. **L'Ange-à-quoi-bon (c'est le nom que donnait à ce diable Marcel Thiry) bat des ailes en silence autour de la pièce** (1994:24).

L'effort d'écriture possède sa motivation profonde. En premier lieu, il semble que Marcel Thiry n'ait peut-être pas tant besoin de se confesser à travers l'écriture que de communiquer son univers de création à un tiers. Le rôle de l'expression ludique comprenant la communication par l'humour, l'ironie et la poésie est alors surtout un moyen privilégié d'approcher le lecteur. L'inaboutissement constitué à des niveaux variés de communication narrative servira d'heuristique non seulement pour la constitution de l'image de Marcel Thiry, mais également dans le besoin chez ce dernier de produire de l'écriture. Il servira également de témoignages d'exorcisme à des problèmes personnels. N'est-ce pas en ce sens que le concept d'inaboutissement trouvera comme ultime illustration la principale angoisse de l'écrivain, un diable qui empêche la source d'inspiration de parvenir à son auteur, un tiers imaginaire thiryen baptisé l'Ange-à-quoi-bon ?

6.3 Le rôle de l'inaboutissement

Le résumé de ce qui précède permet de mieux cerner une interprétation possible de l'inaboutissement du propos. Il existe chez Marcel Thiry une contradiction de base, celle du besoin de se manifester malgré une tendance à se replier sur soi. Il en résulte un jeu entre l'exhibé et l'inhibé qui est relayé par l'écriture. La raison du besoin de manifestation est sans doute un double malaise (latent dans les œuvres de jeunesse mais qui se précisera par la suite) : d'une part un malaise existentiel dû surtout à son statut familial/professionnel et la situation géopolitique de la Wallonie ; d'autre part, le malaise dû au

problème des affects sensoriels qui le coupent en partie de son environnement immédiat.

La solution interne à Thiry est de trouver un exorcisme à ces malaises, c'est-à-dire de visualiser un idéal, qu'il s'agisse de défendre politiquement la Belgique francophone pour éventuellement parvenir à une Wallonie exempte de menaces extérieures, ou qu'il soit question d'un jeu intellectuel consistant à se reconstruire une vie par l'intermédiaire de la poésie et de la fiction (solution qui comprend la réécriture du souvenir). Le problème posé alors à Thiry est d'arriver à introduire cette quête dans le texte sans pour autant l'explicitier trop clairement au lecteur. En d'autres termes, il s'agit de dire sans le montrer, ce qui correspond tout à fait à l'image traditionnelle de Marcel Thiry, celle d'un homme à la fois modeste et pudique mais poussé par le désir de raconter.

C'est là, dans ce souci d'honnêteté, que se situe à notre avis le fond pragmatique de l'inaboutissement : il s'agirait alors d'une formule intermédiaire qui permet à l'écrivain la communication discrète d'un exorcisme personnel sous le couvert de la fiction. Cette dernière n'est-elle pas au fond la garantie de la semi-vérité avec le présupposé littéraire d'un mensonge admis et un jeu communicatif entre instances ? Le refus du mensonge expliquerait alors que le propos fictif soit en partie compensé par la manifestation de l'ironie devenant auto-ironie et de l'impuissance marquée du narrateur et des personnages à l'accomplissement. L'inaboutissement de la fiction ne pourrait dans ce cas être transféré à l'écriture politique du fait de la différence marquée entre les actes de discours que sont la poésie-crédation interne de fiction et l'éditorial dont les finalités sont (au-delà de la prise de position politique) le besoin de convaincre son auditoire. L'inaboutissement thiryen est une solution personnelle de l'auteur qui lui permettra plus de vingt ans après sa mort de communiquer la réalité de son for intérieur à un lecteur même lointain dans le temps et l'espace.

YHTEENVETO

Väitöskirja perustuu belgialaisen ranskankielisen kirjailijan Marcel Thiry'n (1897-1977) koko kertomustuotantoon. Mukana on 40 eri tekstiä, joista lyhyin on kahden sivun mittainen ja pisin noin 250-sivuinen romaani. Nämä tekstit ovat kiehtovia ja vielä tänään hyvin omaperäisiä. Suurin osa teksteistä löytyy Jyväskylän Yliopiston frankofonia-kokoelmasta.

Marcel Thiry tunnettiin ennen kaikkea runoilijana. Hän toimi Belgian Kunninkaallisessa Akatemiassa pääsihteerinä vuosina 1960-1972. Hän oli myös poliitikko ja senaattori. Tämä tutkimus on ensimmäinen Marcel Thiry'n tuotannosta tehty väitöskirja.

Tutkimuksen perusidean näkökulma on semioottinen: korpuksen teksteistä löytyy eräänlaisia merkkejä sekä tyylin että merkityksen tasoilta. Nämä implisiittiset merkit viittaavat kirjailijan salattuun viestintään, jonka vallitseva piirre on "epätoteuttaminen" (*inaboutissement*).

Näkökulma on myös pragmaattinen, koska fiktion lukeminen luo sekä kirjailijasta että lukijasta eräänlaisia kuvia. Lukija luo oman kuvan kirjailijasta tekstin kautta. Teksti välittää kirjailijan ajatukset, suorasti tai useimmiten epäsuorasti, jopa ironian kautta. Lisäksi teksti on jonkinlainen interaktiivinen peli: kirjailija voi manipuloida lukijaansa ja lukija saattaa pelata mukana.

Väitöskirjan taustana on laaja kokonaisuus, jossa on sekä nykykielitieteen, stilistiikan, enunsaation että perinteisen tematiikan elementtejä. Näistä elementeistä rakentuu *inaboutissement*-käsite.

Inaboutissement-käsite on niin laaja, että sitä voi käyttää yleisemminkin kirjallisten tekstien tutkimuksessa. Marcel Thiry'n kirjoituksista löytyy monia piirteitä, jotka voivat liittyä Thiry'n esseetuotantoon (esim. *imparfait*-muodon ihailu, *donc*-termin torjuminen), omaan elämään (esim. värisokeus) ja ennen kaikkea omiin teoksiin. Päämäärän torjumisesta tulee tavoite, joka ilmenee yhtä hyvin tyyliässä (esim. modalisaatio, sanojen valinta) kuin kertomuksessa (esim. epävarmat henkilöt, epäaito ympäristö).

Inaboutissement-käsitteen kautta voi lukea koko Thiry'n tuotannon uudella tavalla. Tekstien implisiittisena kirjailijan äänenä on omaperäinen leikki, josta ilmenee fiktion epätotuus, jossa fiktion henkilöt epäilevät itse omaa olemassaoloaan ja jossa kirjoittajan ironia puree hänen "omaan" luomakuntaansa.

Mistä johtuu tämä kirjailijan halu viestittää toteutumisen mahdottomuutta? Miksi hänen täytyy viestittää tämä "negatiivinen" piirre? Väitöskirjan viimeinen osa antaa muutamia mahdollisia vastauksia näihin kysymyksiin ja laajentaa edelleen pohdintaa filosofiaan ja geopolitiikkaan.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Marcel Thiry utilisées dans le corpus (ordre chronologique de parution) :

- Nativité. 1921, mai. Bruxelles : La Renaissance d'Occident N° 5.
 Le Goût du malheur. 1922. Bruxelles : La Renaissance d'Occident.
 L'imparfait en poésie. 1950. In : Bulletin de L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. Bruxelles : fascicule 1, 4-12.
 Second métier. 1957. In : Bulletin de L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. Bruxelles : fascicule 2 : 96-107.
 Simul et autres cas. 1963. Bruxelles : Éditions du Large.
 Le poète et la langue. 1967. Bruxelles : La Renaissance du livre.
 Toi qui pâlis au nom de Vancouver. Œuvres poétiques (1924-1975). 1975. Paris : Seghers.
 Quatre textes inédits. 1980, décembre. Bruxelles : Marginales N° 197.
 Romans Nouvelles Contes Récits. 1981. Bruxelles: Éditions André de Rache.
 Mains d'œuvre. 1982, mars. Bruxelles : Revue Générale N° 3.
 Échec au temps. 1986. Collection Passé-Présent. Bruxelles : Éditions Jacques Antoine.
 Nouvelles du Grand Possible. 1987. Bruxelles : Editions Labor
 Passage à Kiew. 1990. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
 Marcel Thiry. 1993. Bruxelles : Le Cri.
 Œuvres poétiques complètes (trois tomes) . 1997. Bruxelles Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
 Marcel Thiry. Traversées. Anthologie poétique. 2000. Bruxelles : Éditions Labor.

Ouvrages de référence :

- Adam, J.-M. 1984. Le Récit. Paris : Presses Universitaires de France.
 Adam, J.-M. 1989. Le texte descriptif. Paris : Nathan.
 Ajzenberg-Karny, M. & Rochette-Russe, L. 1990. Introduction et choix éditorial pour Marcel Thiry. Lettres aux jeunes Wallons, Collection Écrits politiques wallons N° 3. Mont-sur-Marchienne : Institut Jules Destrées.
 Ajzenberg-Karny, M. & Rochette-Russe, L. mars 2001. Notice « Marcel Thiry » in Encyclopédie du mouvement wallon, sous la direction scientifique de Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon, Charleroi. Tome 3, 1525-26. Mont-sur-Marchienne : Institut Jules Destrées.
 Alphabet des lettres belges de langue française. 1982. Association pour la promotion des Lettres belges de langue française. Bruxelles.
 Alphabet illustré de l'Académie. 1995. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
 Aron, P. et Halen P. 1990. Marcel Thiry écrivain politique. In : Textyles n°7. Bruxelles : Textyles-éditions. 73-84.
 Aron, P. et Soucy P.-Y., 1998 : Les revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours. Édition revue et augmentée. Collection Archives du futur. Bruxelles : Éditions Labor.
 Arrivé M., Gadet F. et Galmiche M. 1986. La grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de langue française. Paris : Flammarion.
 Ash, B. 1977. The Visual Encyclopedia of Science Fiction. London/Sidney : Pan Books.
 Austin, J.L. 1962. How to Do Things with Words. Oxford : Clarendon Press.
 (Les) Avant-gardes littéraires en Belgique. 1991. Jean Weisgerber (dir.). Collection Archives du futur. Bruxelles : Éditions Labor.
 Aveline, C. 1963. La marche de l'escalier. Réflexions autour d'une oeuvre. In : Marginales n° 89-90. Bruxelles. 132-137.
 Balmas E. et Ferrari S. 1994. Espaces francophones. 17 écrivains belges d'expression française. Milan : Lib. Cuem.
 Barthes, R. 1970. S/Z. Collection Points no 70. Paris : Éditions du Seuil.
 Barthes, R. 1997. Théorie du texte (originellement 1973) In : Dictionnaire des genres et notions littéraires. Paris : Encyclopædia Universalis, Albin Michel. 811-822.

- Beckers, A.-M. 1987. Lire les écrivains belges. (Tome 2)
- Bertin, C. 1978. Esquisse pour le portrait d'un grand poète. In : Revue Générale N°1. Bruxelles. 13-28.
- Bertin, C. 1982. Ostende dans l'œuvre de Marcel Thiry. In : Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. Tome 60, n°1. 60-88.
- Bertin, C. 1997. Marcel Thiry. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
- Bertin, C. 2000. Entrée « Marcel Thiry 1897-1977, élu le 10 juin 1939 » de l'Annuaire 1996-2000 de l'ARLLF. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. 163-222.
- Birmbaum A. 1997. En voir de toutes les couleurs... L'expérience du visible dans « la couleur » de Marcel Thiry. In : Textyles N° 14. Bruxelles : Textyles-éditions. 173-179.
- Bodart, R. 1964. Marcel Thiry. Collection Poètes d'aujourd'hui. Paris : Seghers.
- Bonnot, J. et Barreau, J. 1974. L'Esprit des mots, Traité de linguistique française, tome I, Grammaire, Paris : L'École.
- Cahiers Wallonie - Marcel Thiry 1986. 1986. Mont-sur-Marchienne : Institut Jules Destrées.
- Caillois, R. 1975. Obliques précédé de Images, images... Paris : Stock.
- Caillois, R. 1986. Remarques sur le récit irréel. En préface à Échec au Temps. Collection Passé-Présent. Bruxelles : Éditions Jacques Antoine.
- Cassin, B. 1997 : Discours. In : Dictionnaire des genres et notions littéraires. Paris : Encyclopædia Universalis, Albin Michel. 191.
- Champagne, E. 1963. Les premières oeuvres en prose de Thiry. In : Marginales n° 89-90. Bruxelles. 119-125.
- Chenet, F. 1990. La carte postale et sa fiction. In : Textyles n°7. Bruxelles : Textyles-éditions. 163-172.
- Chevalier J.-C., Blanche-Benvéniste C., Arrivé M., Peytard J. 1989. Grammaire Larousse du français contemporain.
- Clemeur, M. 1960. L'oeuvre poétique de Marcel Thiry. Du symbolisme à l'école du regard. Vieux-Virton : La Dryade.
- Compère, G. 1993. Préface à Marcel Thiry : Comme si, Voie-lactée, Nondum Jam Non. Collection les Évadés de l'oubli. Bruxelles : Le Cri.
- Culioli, A. 1990. Pour une linguistique de l'énonciation. Options et représentations. Paris : Ophrys.
- Cels, J. 1995. 1920-1945 : la confiance et le soupçon. 1920-1995 : Un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. 39-66.
- de Bueger, A. 1990. Nouvelles réflexions sur le Récit du Grand-Père dans le manuscrit de Marchands. In : Textyles n°7. Bruxelles. Textyles-éditions. 117-128.
- De Decker, J. 1981. Article sur Marcel Thiry publié dans Le Soir du 3 novembre.
- De Decker J. 1995. 1945-1970 : les exils et le Royaume. 1920-1995 : Un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. (67-91).
- Defays, J.-M. 1996. Le Comique. Collection Mémo n° 24. Paris : Éditions du Seuil.
- Delcourt, C. 1997. Corrections et variantes en postface aux 3 tomes de Marcel Thiry. Œuvres poétiques complètes. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
- Delmez, F. 1990. Marchandages et contrebande. Notes sur l'économie de Marchands. In : Textyles n°7. Bruxelles : Textyles-éditions. 17-29.
- Delmez, F. 1991. Compte-rendu de la réédition de 1990 de Passage à Kiew. In : Textyles N°8. Bruxelles : Textyles-éditions. 361-362.
- Delsemme, P. 1995. Cent cinquante ans d'histoire littéraire. In : 1920-1995 : Un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. 143-195.
- Delvaille, B. 1997. Avertissement en préface à Marcel Thiry. Œuvres poétiques complètes. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. Tome I, 7-42.
- de Nola, J.-P. 1990. Éléments d'une éthique du prosateur Marcel Thiry. In : Textyles n°7. Bruxelles : Textyles-éditions. 85-98.
- de Nola, J.-P. 1992. Marcel Thiry entre Vancouver et les ailleurs possibles. Paris, Nizet : Università di Palermo.

- Desnoues, L. 1980. Pour Marcel Thiry. *Bulletin de L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*. Fascicules 3-4 : 275-280.
- Desonay, F. 1963 (avril). Le culte du mot chez Marcel Thiry poète. In : *Marginales* n° 89-90. Bruxelles. 59-84.
- Destatte, P. 1997. L'identité wallonne. Essai sur l'affirmation politique de la Wallonie (XIX-XX^{ème} siècles). Mont-sur-Marchienne : Institut Jules Destrées.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires. 1997. Paris : Encyclopædia Universalis, Albin Michel.
- Dirkx, Paul. 1990. Marcel Thiry, échec au genre ? In : *Textyles* n°7. Bruxelles : Textyles-éditions. 31-45.
- Ducrost, O. et Todorov, T. 1972. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris : Éditions du Seuil.
- Ducrost, O. et Schaeffer, J.-M. 1995. Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris : Éditions du Seuil.
- Durand, P. 1987. Lecture. Postface aux récits poétiques d'un prosateur. In : Marcel Thiry. *Nouvelles du Grand Possible*. Collection Espace Nord n° 39. Bruxelles : Éditions Labor.
- Eco, U. 1985. Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset.
- Encyclopédie du mouvement wallon, Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir). (1998-2001). Mont-sur-Marchienne : Institut Jules Destrées.
- Engel V. 1995. 1970-1995 : Littérature et fonctionnement idéologique. In : 1920-1995 : Un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. 93-122.
- Fabre, J. 1992. Le miroir de sorcière (Essai sur la littérature fantastique), Paris : Librairie José Corti.
- Foulon, R. 1969. Marcel Thiry poète. Gilly : Institut Jules Destrées.
- Genette G. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette G. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- Genette G. 1989 (avril). Le statut pragmatique de la fiction narrative. In *Poétique* n° 78.
- Greimas, A.-J. et Courtès, J. 1979. *Sémiotique*. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Série Langage, Linguistique, Communication. Paris : Hachette.
- Gobbers, W. 1991. Résonances futuristes. in *Les Avant-gardes littéraires en Belgique sous la direction de Jean Weisgerber*. Collection Archives du futur. Bruxelles : Éditions Labor. 173-204.
- Goosse, A. 1995. Histoire cavalière de la philologie française en Belgique. In : 1995. 1920-1995 : Un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. 123-141.
- Grice, H.P. 1975. *Logic and Conversation*. In : A. Duranti & C. Goodwin (Eds.) *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge University Press, Cambridge. 151-189.
- Guillaume, G. 1937. Thèmes de présent et système des temps français. *Journal de philosophie* 15 mars-15 avril 1937, repris dans *Langage et Science en langage*, 1964. Paris : Nizet.
- Halen, P. 1985. Marcel Thiry. Collection Auteurs contemporains N° 3. Bruxelles : Didier/Hatier.
- Halen, P. 1990a. Marcel Thiry Une poétique de l'imparfait. Bruxelles : Éditions Ciaco.
- Halen, P. 1990. Deux inédits : Déserteurs et Avec Semenov (présentation des textes). In : *Textyles* n°7. Bruxelles : Textyles-éditions. 129-134.
- Halen, P. 1990. Ostende, un port sans départs. In : *Les Quais sont toujours beaux, textes réunis par R. Antoine et G.A. Jaeger*. Thonen : Édition L'Albaron.
- Halen, P. 1993. Compte-rendu de la réédition de Marcel Thiry *Comme si, Voie-lactée, Nondum Jam Non*. In : *Textyles* N° 10. Bruxelles : Textyles-éditions. 338-339.
- Halen, P. 1995. Ces lettres d'un pays qui voyage. In : *Textyles* N° 12. Bruxelles : Textyles-éditions. 7-19.
- Halen, P. 1997. Compte-rendu de la réédition des Œuvres poétiques complètes. In : *Textyles* N° 14. Bruxelles : Textyles-éditions. 276-280.
- Halliday, M.A.K. 1973. *Explorations in the functions of language*. Londres: Arnold.
- Hallin-Bertin, D. 1981. Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
- Hallin-Bertin, D. 1990. Préface à la réédition de *Passage à Kiew*. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. 5-23.

- Hamburger, K. 1957. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart : Ernst Klett Verlag.
- Hamon, P. 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Série Langage, Linguistique, Communication. Paris : Hachette.
- Hénaut, A. 1983. *Les enjeux de la sémiotique (volume 2): Narratologie*. Sémiotique générale.. Paris : Presses Universitaires de France.
- Hasquin, H. 1996. *Historiographie et politique en Belgique*. Institut Jules Destrées. Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Hellens, F. 1963 (avril). *Portrait de Marcel Thiry*. In : *Marginales* n° 89-90. Bruxelles. 7-9.
- Hommage à Marcel Thiry. 1963. in *Marginales* N° 89-90. Bruxelles.
- Hoyet, M.J. 1990. *Marcel Thiry dramaturge et scénariste. Une première approche*. In : *Textyles* n°7. Bruxelles : Textyles-éditions. 151-162.
- Hubin, C. 1986. *Marcel Thiry, un autre espace de la fiction*. Liège : Institut Jules Destrées.
- Jacquemin, G. 1973. *Marcel Thiry conteur*. Vieux-Virton ; La Dryade.
- Jakobson, R. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit.
- Juin, H. 1963. *En lisant Marcel Thiry*. In : *Marginales* n° 89-90. Bruxelles. 111-117.
- Juin, H. 1981. *Préface à Marcel Thiry, Romans, nouvelles, contes, récits*. Bruxelles : André De Rache.
- Kerbrat-Orecchioni, C. 1986. *L'implicite*. Collection Linguistique Paris : Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. 1996. *La conversation*. Collection Mémo n° 25. Paris : Édition du Seuil.
- Klinkenberg, J.-M. 1982. *Marcel Thiry et le langage*. In *Marcel Thiry, l'homme et l'oeuvre*.. Liège : Éditions Le Grand Liège. 25-30.
- Klinkenberg, J.-M. et Gauvin, L. 1985. *Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*. Bruxelles : Collection Dossier Média. Labor.
- Klinkenberg, J.-M. 1987. *Un pays né d'une côte*. In : *La revue nouvelle* N° 7-8. Tournai.
- Klinkenberg, J.-M. 1990. *Lettres belges : trop d'espaces pour une histoire*. In : *Écritures* n°36. Liège. Réédité en 1998 dans *Bulletin Francophone de Finlande. Spécial Belgique*. Publication de l'Institut des Langues romanes et classiques de l'Université de Jyväskylä. 25-31.
- Klinkenberg, J.-M. 1991. *Le phénomène « Jeune Belgique » : un accident historique ?* In : *Les Avant-gardes littéraires en Belgique*. Sous la direction de Jean Weisgerber. Collection Archives du futur. Bruxelles : Éditions Labor. 91-99.
- Klinkenberg, J.-M. 1991. *Liège*. In : *Les Avant-gardes littéraires en Belgique*. Sous la direction de Jean Weisgerber. Collection Archives du futur. Bruxelles : Éditions Labor. 153-167.
- Klinkenberg, J.-M. 1992. *Lectures du « Manifeste du groupe du lundi » (1937)*. *Lettres de Belgique en hommage à Robert Frickx*. Cologne (Köln) : Janus. 98-124.
- Lambert, V. 1998. *Paix fouronnaise*. In : *Bulletin Francophone de Finlande. Spécial Belgique*. Publication de l'Institut des Langues romanes et classiques de l'Université de Jyväskylä. (75-77).
- Larroux, G. 1994 (avril). *Mise en cadre et clausularité*. In *Poétique* n° 98.
- Lectures du « manifeste du groupe du lundi »*. 1992. *Lettres de Belgique en hommage à Robert Frickx*. Cologne (Köln) : Janus. 1992.
- Lemaître, H. 1985. *Dictionnaire Bordas de littérature française*. Collection les référents Bordas. Paris : Éditions Bordas.
- Leurs occupations. L'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature de Belgique*. 1997. Numéro spécial de la revue *Textyles* dirigé par Aron P., De Geest D., Halen P., Vanden Braembussche A.. Bruxelles . Textyles-éditions.
- Leys, M. 1967. *Le cinéma dans l'oeuvre poétique de Marcel Thiry*. In : *Écritures*. Liège. 21-24.
- Lits, M. 1990. *Au travers du miroir des apparences. Lecture de Mort dans son lit*. In : *Textyles* n°7. Bruxelles : Textyles-éditions. 47-58.
- Lobet, M. 1971. *Marcel Thiry, reflets et réflexions*. Collection *Le miroir des poètes*. Tournai : Unimuse/Upf.
- Logiques et écritures de la négation*. 2000. Sous la direction de Ginette Michaux et Pierre Piret. Articles de C. Van Vaerenbergh, M. Lisse, P. Piret, G. Hauzeur & C. Hayez. Paris : Éditions Kimé.
- Mabille, X. 1986. *Histoire politique de la Belgique, Facteurs et acteurs de changement*. Bruxelles : CRISP 1986.
- Maingueneau, D. 1991. *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris : Hachette.

- Maingueneau, D. 1996. Les termes clés de l'analyse du discours. Collection Mémo n° 20. Paris : Éditions du Seuil.
- Malherbe, J.-Y. 1996. Marcel Thiry et la communication par l'inachevé. In : Actes du XIII^e Congrès des romanistes scandinaves. Publications de l'Institut des Langues romanes et classiques de l'Université de Jyväskylä. Tome 1. 397-403.
- Malherbe, J.-Y. 1998. L'incipit du texte thiryen. In : Bulletin Francophone de Finlande. Spécial Belgique. Publication de l'Institut des Langues romanes et classiques de l'Université de Jyväskylä. 43-53.
- Marcel Thiry. L'homme et l'œuvre. 1982. Édition Le Grand Liège. Liège.
- Marcel Thiry - prosateur. 1990. Numéro 7 spécial de la revue Textyles. Bruxelles : Textyles-éditions.
- Métayer, M. 1986. Prose et poésies chez Marcel Thiry. In : Aspects de la littérature française de Belgique. in La Licorne N° 12 (P. Gorceix, dir.). Publications de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers. 159-170.
- 1920-1995 un espace-temps littéraire . 75 ans de littérature française en Belgique. 1995. Bruxelles : Académie royale de Langue et de Littérature Française.
- Moeschler, J. et Reboul A. 1994. Dictionnaire encyclopédique de pragmatique. Paris : Éditions du Seuil.
- Mortier, R. 1979. La Genèse du poème selon Marcel Thiry. Glose sur Le Poème innommé. In : Études de littérature française de Belgique (M. Otten, éd.). Bruxelles : Jacques Antoine. 279-285.
- Mortier R. 1986. Le Poète et la Demoiselle. Bulletin de L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. Fascicule 1 : 28-39.
- Perret, J. 1959. Préface à la traduction de Charles Baudelaire des Aventures d'Arthur Gordon Pym. Paris : Librairie Générale Française.
- Perrin, F. 1990. Préface à Marcel Thiry. Lettres aux jeunes Wallons. Collection Écrits politiques wallons N° 3. Mont-sur-Marchienne : Institut Jules Destrées. 3-6.
- Petit Robert des noms propres 1999.
- Petit Larousse illustré 2000.
- Piret, P. 1990. Marcel Thiry, explorateur du grand parfait. Une lecture du Récit du Grand-Père. In : Textyles n°7. Bruxelles : Textyles-éditions. 99-115.
- Piron M. et Bronne C. 1977. Allocution à l'occasion de la mort de Marcel Thiry. Bulletin de L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. Fascicule 2 : 173-179.
- Pirotte, J.-C. 1994. Plis perdus Paris : La Table Ronde.
- Propp, V. 1973. Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux et de l'analyse de E. Méléntinski L'étude structurale et typologique du conte. Traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Collection Poétique/Seuil. Paris : Éditions du Seuil.
- Quaghebeur, M. 1990. Lettres belges entre absence et magie. Collection Archives du futur. Bruxelles : Éditions Labor.
- Quaghebeur, M. 1998. Balises pour l'histoire des lettres belges. Postface de Paul Aron. Bruxelles : Éditions Labor.
- Ricoeur, P. 1983-85. Temps et Récit (3 tomes : 1. L'intrigue et le récit historique, 2. La configuration dans le récit de fiction, 3. Le temps raconté). Collection Essais/Points n°s 227-229. Paris : Éditions du Seuil.
- Riegel M., Pellat J.-C. et Rioul R. 1994. Grammaire méthodique du français. Collection linguistique nouvelle. Paris : Presses Universitaires de France.
- Roth-Mascagni, P. 1982. Marcel Thiry et la tentation valéryenne. In : Marcel Thiry, l'homme et l'œuvre. Liège : Édition Le Grand Liège. 51-60.
- Rouche, L. 1966. La gageure de Marcel Thiry. In : Écritures n° 66. Liège. 7-12.
- Rouche, L. 1994. Compte-rendu de Marcel Thiry entre Vancouver et les ailleurs possibles (de Nola). In : Textyles N° 11. Bruxelles : Textyles-éditions. 315-16.
- Saarinén, E. 1985. Länsimäisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin. Porvoo-Helsinki-Juva : WSOY.
- Sabby, R. 1997 (avril). La mise en fable d'un silence éloquent. In : Poétique n° 110.
- Sadoul, J. 1973. Histoire de la Science-Fiction moderne. Tome 2 : Le domaine français. Paris : Albin-Michel.
- Scheinert, D. 1963. Le calepin et la lime de Marcel Thiry. In : Marginales n° 89-90. Bruxelles. 99-110.
- Schurmans, P. 1990. Introduction à la collaboration intellectuelle en Belgique francophone. Mémoire de licence, ULG (Liège).

- Searle, J.R. 1969. *Speech Acts*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Sempoux, A. 1978. Marcel Thiry. Directions de recherche. In : *Études de Littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse pour son 75^e anniversaire, publiées par Michel Otten avec la collaboration de Roland Beyen et Pierre Yerles*. Bruxelles : Éditions Jacques Antoine. 279-285.
- Sempoux, A. 1980. Courbe de l'écriture thiryenne. La prose. In : *Bulletin de L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*. Fascicule 2 : 177-204.
- Sempoux, A. 1981. Marcel Thiry, de la chronique au roman. In : *Littératures en Wallonie*. Louvain-la-Neuve : Publications de l'Institut de Littérature (n° 6). 65-76.
- Silingardi, G. 1990. Le Poème et la Langue. In : *Textyles n°7*. Bruxelles : Textyles-éditions. 5-15.
- Sion, G. 1961 (janvier-février). Marcel Thiry, poète et prosateur. In : *Héna*. Mons. 6-8.
- Soncini Fratta, A. 1993. Le fantastique ou la langue rêvée. In : *Textyles N° 10*. Bruxelles : Textyles-éditions. 33-45.
- Steinmetz, R. 1990. La carte postale de Jacques Derrida à Marcel Thiry. Correspondances autour de Distances. In : *Textyles n°7*. Bruxelles : Textyles-éditions. 173-182.
- Tadié, A. 1997 (juillet). La fiction et ses usages. In : *Poétique n° 113*.
- Thinès, G. 1979. Discours de réception au fauteuil de Marcel Thiry. In : *Bulletin de L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*. Fascicule 1 : 38-50.
- Thinès, G. 1994. La face cachée. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Thiry, L. 1980. Présence de la science chez Marcel Thiry. In : *Bulletin de L'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, Fascicule 3-4 : 267-274.
- Thiry, L. 1986. Biobibliographie en postface à *Échec au Temps*. Collection Passé-Présent. Bruxelles : Éditions Jacques Antoine.
- Thiry, L. 1990. La science apprivoisée par la bohémienne aux pieds nus. In : *Textyles n°7*. Bruxelles : Textyles-éditions. 59-72.
- Thiry, L. 1999. *Marcopolette. Mémoires 1921-1977*. Bruxelles : Les éperonniers.
- Todorov, T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Tordeur, J. 1960. Marcel Thiry, héritier et inventeur. In : *Le Thyrses n° 11*. Bruxelles. 433-434.
- Tordeur, J. 1977. Hommage à Thiry. Article paru dans *Le Soir* du 6 septembre.
- Trekker, A.-M. & Vander Straeten J.-P. 1982. Cent auteurs. Anthologie de littérature française de Belgique. Bruxelles : Éditions de la Francité.
- Trousson R. 1995. Vingt ans de luttes pour une Académie. In : *1920-1995 : Un espace-temps littéraire. 75 ans de littérature française en Belgique*. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. 11-38.
- Trousson, R. 1999. *Petite histoire de l'Académie*. Collection Histoire littéraire. Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
- Van den Heuvel, P. 1984. *Parole, mot, silence, pour une poétique de l'énonciation*. Paris : Corti.
- Vivier, R. 1987. (Réédition d'un texte de 1960) Préface. Introduction aux récits en prose d'un poète. In : *Marcel Thiry. Nouvelles du Grand Possible*. Collection Espace Nord. Bruxelles : Éditions Labor.
- Vivier, R. 1966 (juillet). Les thèmes poétiques de Marcel Thiry. In : *Revue Générale*. Bruxelles. 25-42.
- Vuillaume, M. 1990. *Grammaire temporelle des récits*. Collection propositions. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Webster's Encyclopedia unabridged Dictionary of the English Language, édition 1994.
- Weinrich, H. 1964. *Tempus. Besprochene und erzählte Zeit*. Stuttgart : Verlag W. Kohlhammer . Traduit en français par M. Lacoste sous le titre *Temps. Le récit et le commentaire*. 1973. Paris : Éditions du Seuil.

APPENDICES

1 : Corpus dans l'ordre alphabétique	336
2 : Les incipits du corpus dans l'ordre alphabétique	337
3 : Les clauses du corpus dans l'ordre alphabétique	341
4 : L'univers diégétique des personnages	344
5 : Le paratexte thiryen : les épigraphes et les notes de l'auteur	348
6 : Bibliographie annexe : Articles divers de Marcel Thiry	350

APPENDICE 1 : Corpus dans l'ordre alphabétique avec date de première parution et date des rééditions (en gras rééditions utilisées pour la thèse)

- Alibiste (L')* (1936 ; recueil *Marchands* 1936, réédition **1981**)
Avec Semenov (**1981**, édition posthume)
Belle de nuque (**1981**, édition posthume)
Besdur (1963 ; recueils *Nouvelles du Grand Possible*, 1967, **1987**)
Carabas et la Tourtour (**1981**, édition posthume)
Ces années-là (**1980**, édition posthume)
Chat et l'autre fièvre (Le) (**1981**, édition posthume)
Chelpaki (**1981**, édition posthume)
Comme si (1959 ; réédition **1993**)
Concerto pour Anne Queur (Le) (1949 ; recueil *Nouvelles du Grand Possible* 1960, 1967, **1987**)
Contrat Chat (Le) (**1981**, édition posthume)
Couleur (La) (1936 ; recueil *Marchands* 1936, réédition **1981**)
De deux choses l'une (1961 ; recueils *Nouvelles du Grand Possible* 1967, **1987**)
Déserteurs (**1981**, édition posthume)
Distances (1960 ; recueils *Nouvelles du Grand Possible*, 1960, 1967, **1987**)
Échec au temps (1945 ; rééditions 1962, **1986**)
Extrait de Chat (L') (**1981**, édition posthume)
Falaises (1963 ; réédition **1981**)
Fin d'une ère chat (1975 ; réédition **1981**)
Le goût du malheur (**1922**)
Homme sans lunettes (L') (1958 ; réédition **1981**)
Insomnie (Une) (1936 ; recueil *Marchands* 1936, réédition **1981**)
Je viendrai comme un voleur (1947 ; recueil *Nouvelles du Grand Possible* 1960, **1987**)
Juste ou la quête d'Hélène (1953 ; réédition **1981**)
Mains d'œuvre (**1985**, édition posthume)
Marchands (1936 ; recueil *Marchands* 1936, réédition **1981**)
Mort dans son lit (1963 ; recueils *Nouvelles du Grand Possible*, 1967, **1987**)
Nativité (**1921**)
Nicodème (1976 ; réédition **1981**)
Nondum jam non (1966 ; rééditions 1981, **1993**)
Nuée (La) (1970 ; réédition **1981**)
Palmyre ou la soumission (**1963**)
Passage à Kiew (1927 ; réédition **1990**)
Pièce dans la pièce (La) [1960 (premier recueil des *Nouvelles du Grand Possible*), **1987**]
Pied (Le) (**1981**, édition posthume)
Piquet dans la grotte (Le) (1959 ; réédition **1981**)
Récit du grand-père (1935 ; recueil *Marchands* 1936, **1981** ; recueil *Nouvelles du Grand Possible*, 1967)
Simple alerte (1936 ; recueil *Marchands* 1936 et **1981**, rééditions 1967 in *Nouvelles du Grand Possible*, 1967)
Simul (1957 ; réédition **1981**)
Voie-Lactée (1961 ; rééditions 1981, **1993**)

Note : (pour l'ordre chronologique de parution des œuvres de Marcel Thiry, se référer au tableau 1, pages 38-40).

APPENDICE 2 : Les incipits du corpus dans l'ordre alphabétique

Alibiste (L')

Si la banque sonne, dites que je suis en voyage.

[L'Alibiste commence sa journée ; neuf heures sonnent, il a le chapeau sur la tête, il va quitter ce bureau où sa présence nécessaire l'excuse de n'être pas partout ailleurs.]

Avec Semenov

« Mon cher ami, je me suis permis de te désigner comme témoin. J'espère que tu me pardonneras le dérangement que je te cause. C'est mardi prochain à neuf heures. Bien cordialement, Lavilette. Bruxelles, 13/3/23-».

Belle de nuque

Comme je descendais non pas les fleuves impassibles, mais l'escalier funèbre qui conduit, *ogni speranza* laissée, à l'hypogée bananiforme de cette gare centrale-là, je vis, alors que je me trouvais encore à trois marches d'altitude au-dessus du pavement sale du quai, je vis une nuque, très près de moi, un peu en-dessous de moi, en avant, latéralement, à ma droite, à deux heures, aurait dit la signalisation militaire. [...]

Besdur

Que nos secondes soient une chaîne de miracles, que nous n'existions que par le perpétuel accrochage l'une à l'autre de chances instantanées mathématiquement improbables, c'est à quoi, par une crainte de connaître notre précarité, nous aimons autant ne pas réfléchir. [...]

Carabas et la Tourtour

C'est un destin, être né d'un conte ; en être né adulte, à une autre vie que la sienne propre. [...]

Ces années-là

Voici que nous avons cessé de les maudire, et que nous nous retournons vers elles comme vers une jeunesse perdue. [...]

Chat et l'autre fièvre (Le)

Que Madame de Némone allât si tôt mourir, et qu'elle ne le savait pas, ni personne des courtisans sauf un seul, quand elle m'apparut dans un rayon de lune au bal de Chat botté, c'est l'énigme en trois points de cette nuit fatale. [...]

Chelpaki

Dans un petit livre où l'on raconté, parfois à la première personne, des histoires irréelles, quel signe faut-il mettre au pronom *je* pour certifier que cette fois c'est l'auteur qui parle, et non plus quelque Marquis de Carabas ? Ceci n'est pas un conte [...]

Comme si

« Tel est le fait : tout se passe comme si, quelque part, un compte m'était tenu de ma vieille promesse protestée. Quelque part - disons : là-haut, allons ! N'ayons pas peur des mots ; façon de parler, bien sûr, localisation qui nous est venue il y a seulement une minuscule fraction d'année-lumière, sans doute tout simplement de ce que les yeux légèrement révoltés favorisent la sérénité contemplative... [...]

Concerto pour Anne Queur (Le)

En ce temps là, un savant noir laissa publier qu'il avait rendu la vie à un cadavre. Il y avait des années qu'entre deux guerres les laboratoires des nations scientifiques avaient entrepris sans résultat la résurrection des morts ; la nouvelle ne causa pas beaucoup plus d'émotion que lorsqu'on eut appris, à la fin du siècle précédent, que deux postes situés de part et d'autre de la Manche avaient communiqué sans fil. L'opinion mondiale se montra surtout déçue lorsqu'elle sut qu'à vrai dire le Docteur Cham, recteur d'une université belgo-américaine sise dans la province congolaise du Kivu, n'avait fait qu'animer un squelette.

Contrat Chat (Le)

J'aurais pu écrire : le contrat cataire, puisque l'adjectif existe : Mais on ne l'emploie guère que dans deux cas, pour l'appliquer soit à la vibration ronronnante, *frémissement cataire*, que l'auscultation peut percevoir dans les lésions cardiaques ; soit, en le substantivant, à la cataire ou herbe aux chats. [...]

Couleur (La)

Il y a encore une magie de minuit. On dit que minuit n'existe plus ; mais pourtant décrocher le téléphone endormi, à minuit, dans un bureau habitué depuis trois grandes heures à la veillée d'un homme seul qui calcule, tourne à petit bruit les pages d'un dossier, consulte des barèmes, - oser parler dans ce silence qui ne croyait plus finir ..

De deux choses l'une

La complice l'avait poussé dans la lingerie. La porte vivement ouverte et refermée admettait dans la chambre étroite et longue, habitée par l'odeur textile des draps empilés, une bouffée d'une autre fragrance : ce fort arôme de femme brune qu'il avait suivie dans l'escalier en spirale lui resterait pour lui tenir compagnie. [...]

Déserteurs

Tout le restaurant n'était qu'une grande vérandah donnant sur la rade. Quand les trois Belges y entrèrent, seuls deux officiers stationnaires anglais et un groupe d'ingénieurs américains y déjeunaient déjà, il n'était guère plus de midi, l'heure de l'obiet des Russes n'avait pas encore sonné. [...]

Distances

En même temps, ce deux juin, il était sept heures du soir à Liège et midi sur la Californie. C'est à la fin de cette journée, mardi, que Désirée arriverait au but de son voyage de noces, à Santa Barbara, sur la côte de Los Angeles, où les dattiers aux fruits blonds et les coulées de fleurs croulent des rochers roses jusque dans la vague pacifique ; du moins son père M. Cauche imaginait ainsi ce beau rivage [...]

Échec au temps

Je ne sais si vous aimez les histoires qu'on raconte d'une prison. Depuis *Carmen*, le récit du prisonnier fait figure de genre littéraire ; c'est un procédé de narration bien commode pour s'assurer l'intérêt du lecteur, curieux de savoir ce qu'on achète au juste au prix de la liberté. Par là l'intrigue se détache sur sur une teinte de fond très convenablement pathétique, et l'auteur peut placer de temps en temps une interpellation directe du plus bel effet de sincérité [...]

Extrait de Chat (L')

Au parloir des avocats, le détenu se racontait d'abondance.

Falaises

Raconter sa vie, c'est le roman suprême et c'est le témoignage qu'on doit, c'est à la fois la tentation et l'impératif que tous les écrivains sans doute connaissent quelque jour, sur le tard. Tant comme roman que comme témoignage, le dessein est démesuré. [...]

Fin d'une ère chat

Veille de mon départ en campagne contre les Brêtes. Ordonné mon plaisir, un peu tardivement. Néanmoins tout avait été réglé à ma satisfaction. Je n'ai pas réussi, par ma faute, par mes fautes. J'y touchais pourtant. Mais n'ai-je pas réussi ?

Goût du malheur (Le)

Quand la bonne m'eut débarrassé de mes musettes dont les courroies étaient coupantes à mes épaules et de ma capote alourdie par la pluie, j'entrai dans le sa-

lon vert et blanc dont le goût de ma tante avait orné de fleurs artificielles les nombreux guéridons.

Homme sans lunettes (L')

Un voyage qui commence si bien, il faudrait s'en méfier : la catastrophe est embusquée.

Insomnie (Une)

Dans les semaines qui précéderent ma première faillite, je m'éveillais vers deux heures du matin, après un grand coup d'un sommeil plus noir qu'un vin de terrassier. Je savais que c'était fini, qu'il ne fallait plus penser dormir ; et j'avais pris l'habitude de ne pas rester étendu dans mon lit, en proie aux tourments commerciaux décuplés par la nuit. [...]

Je viendrai comme un voleur

La guerre n'est pas autre chose qu'une irruption de l'étrange.

Juste ou la quête d'Hélène

Dans l'histoire de Faust racontée en 1599 par Widmann et telle que la cite Henri Heine, il est dit que le magicien vit naître de ses amours avec Hélène de Sparte d'abord un monstre, puis un fils qu'il appela Juste et qui lui donna de grandes satisfactions. Mais, à la mort de Faust, la mère et l'enfant disparurent.

Mains d'œuvre

Je débutais ce matin-là, et débuter comme patron, c'est une hasardeuse première. [...]

Marchands

Comment pourrais-je avoir le temps de tout dire ?

Mort dans son lit

Le jeune médecin se lave les mains au lavabo. Energiquement : les mèches de sa belle chevelure en dansent. [...]

Nativité

Depuis qu'au front l'armée, rongée du désir de la paix, fraternise avec les Autrichiens et qu'on ne se bat plus, nous logeons à trois dans cette ferme misérable ; et tu rirais de voir l'étonnement des habitants - nos ennemis, puisque la Russie ne commence qu'au prochain village - devant ces soldats étrangers à la bizarre coiffure, qui ne parlent ni le polonais, ni le russe, ni l'allemand, qui se lavent tous les jours et qui ont si vite transformé la grande pièce nue où ils se sont installés. [...]

Nicodème

Je l'appellerai par son vrai nom. Il est mort depuis si longtemps, et sans descendance... [...]

Nondum jam non

Attentif aux signes, inquiet des signes comme m'avaient rendu depuis longtemps les clémences de l'étrange quand elles s'étaient montrées à moi dans leur nudité offensante, appliqué que j'étais à prévenir le sort par des appréhensions volontaires et à contreminer l'événement futur par des conjectures à toutes fins qui pussent désamorcer l'imprévu, efforcé d'attendre toujours avec vigilance ce qui doit venir, dans la demi-croyance que d'être attendu ce qui doit venir ne viendrait peut-être pas, informé, enfin, jusqu'aux moelles, que mon compte n'est pas réglé pour solde et qu'un Mémoire m'est encore tenu préparé, j'étais en garde, ce soir-là, ou en état d'accueil. J'avais pressenti un avertissement dans cette grande charge-là des chars des pompiers.

Cet événement qui tient des météores est bien loin de l'exceptionnel [...]

Nuée (La)

Comment s'est formé le lexique alpestre, le vocabulaire des hautes neiges ? D'où viennent les noms de sérac, de névé, de moraine ? Des linguistes le savent et quelquefois, grâce à eux, le dictionnaire aussi. Heureux savants qui savent ! [...]

Palmyre ou la soumission

Dès que, juponné de blanc depuis les épaules et désagréablement cravaté de papier de soie, je fus renversé dans les cuirs et nickels basculants du fauteuil, avant même de m'avoir appliqué sur les joues la crème mousseuse le garçon coiffeur entre dans le vif de son sujet :

- Il m'en est arrivé une belle. On m'avait volé ma moto.

Passage à Kiew

Si j'écris sur la Russie, ce n'est pas pour sacrifier à une mode. [...]

Pièce dans la pièce (La)

Tu le sais, Nathalie, ceci n'est pas un message de l'au-delà. Qui l'enverrait ? Je suis mort, moi Pierre ton amant ; je suis devenu un mort, ma conscience est défaite comme mon corps et bien incapable d'une volonté, donc d'un message. [...]

Pied (Le)

Sur une époque de mon enfance régnèrent des puissances bienfaisantes en forme de mots abstraits, qui rimaient entre elles en lourde somptuosité. [...]

Piquet dans la grotte (Le)

Le hasard des marées commerciales m'échoua ce matin, en attendant le flux exhaussant d'un train vers Paris, dans cette anfractuosité baignée d'une clarté vitreuse qui s'appelle le café de l'Hôtel de ville. [...]

Récit du grand-père

- Vers quatre heures de l'après-midi, un jour de mars, il me manquait quatre-vingt mille francs. Je résolus d'aller les chercher à Rotterdam.

Simple alerte

Ce n'est pas seulement à cause de la pente assez raide, et de la tiédeur moite de cette matinée, que le pas de Vitale se ralentit quand il fut au bas de la rue ; c'est aussi parce qu'il essayait d'arrêter un plan, de décider ce qu'il allait dire. [...]

Simul

- Un bain. Le bain. Le sens variable du bain. Son caractère à travers les âges. La critique du bain comparé... Ton bain froid, Walter, aujourd'hui 30 juillet 1914, au retour du tennis, après ton ballet de raquettes et de toiles blanches sur la brique pilée, et avant une séance de corps à corps avec la Question d'Orient. [...]

Voie-Lactée

A Skalat, maigre villette de la Podolie autrichienne occupée depuis trois ans par l'armée russe en guerre, vers la fin de 1917 il y avait une fille de légende. On savait que ce n'était pas une créature facile, et pourtant on savait aussi qu'elle avait le corps vêtu d'un tel semis de grains de beauté qu'on ne la nommait que Voie-Lactée dans les contes incertains qui se propageaient à propos d'elle entre les lignes et la frontières. [...]

Note explicative : L'unité choisie pour limiter ces incipits est le paragraphe. Si celui-ci est très long ou si son intérêt n'est pas essentiel à la thèse, une ellipse typographique entre crochet termine la séquence citée. Si, au contraire, le paragraphe est très bref et qu'une opposition ou une explication se crée dans la suite directe du texte, celle-ci est mentionnée entre crochets. Le même principe sera adopté pour les clausules.

APPENDICE 3 : Les clausules du corpus dans l'ordre alphabétique

Alibiste (L')

Et il [...] referme [les yeux] avec un grand soupir, où il y a peut-être, tout de même, (car l'esprit souffle où il veut) une aspiration confuse vers le seul Ailleurs où il ne soit jamais, celui qu'il a quitté pour toujours . lui-même.

Avec Semenov

C'est comme le souvenir très adouci d'une exquise maîtresse aux seins fatigués qui nous aurait été commune.

Belle de nuque

Je n'ai plus rêvé d'elle.

Besdur

- Mais oui. Seulement, le dernier degré de la certitude est chose lointaine. Bess-Durrall aurait bien pu piquer dix mille chiens ; du moment qu'aucun ne conduisait une voiture...

Carabas et la Tourtourie

En souriant au vin de Tourtourie, je pensai qu'il aurait alors manqué au cortège un porteur d'écriveau pour mon pilori : « Attenté au Blason ». Mais non : c'était une petite cérémonie de confirmation pour mon entrée en envoûtement.

Ces années-là

[...] Celui qui enseignait que tout est vanité se trompait s'il croyait ainsi nous détacher des biens du monde. Car si tout est vanité, il faut admettre que la vanité est tout; et tout, ah! Tout, c'est bien quelque chose...

Chat et l'autre fièvre (Le)

Ma mère du moulin, entre tant d'assertions, pratiquait celle-ci, que les chats sentent la fièvre et la fuient. Peut-être qu'ils sentent aussi la mort, et veulent qu'on la fuie.

Chelpaki

Quand neigerait-il ?

Comme si

Puis il reganta sa main bien nue, et libre de terreur il reprit dans la brume sa marche en montée.

Concerto pour Anne Queur (Le)

En lettres de vapeur pâle, non plus fulgurantes comme l'impérieuse ordonnance de la nuit précédente, mais d'une douceur tendre et persuasive et si sereines qu'on lessentait provenues du fond de la mort la plus définitive, le testament des froids se lisait au ciel comme une dernière aurore :

Que la chair continue

Contrat Chat (Le)

Le chat qui passe notre seuil pour entrer dans la riche nuit fait le grand oeuvre de dérélition pour connaître. Une société qui pense à quitter ses trésors acquis pour chercher plus haut pourrait se mettre à l'école de ce maître d'éthique.

Couleur (La)

Ô Arthur Gordon Pym!

De deux choses l'une

On va savoir ou ne plus jamais rien savoir

Déserteurs

Les Belges regardaient [le soldat rouge à la recherche de l'officier américain] avec la pitié méprisante qu'ils avaient pour leur propre passé.

Distances

Un pan de son peignoir touchait la carte postale à demi consumée sur ses bords, le groseille du tissu entraînait en collision avec l'or et l'amarante de la casquette et avec l'azur traumatique du ciel américain, et ce hurlant hasard était le paroxysme de l'intolérable. Mais il ne pouvait retuer Monsieur Cauche.

Échec au temps

Et c'est pourquoi la prison m'est si douce ; car, du matin au soir, et la nuit sur mon lit de sangles dans mes légers sommeils sans fatigue, inlassablement, inépuisiblement, j'espère.

Extrait de Chat (L')

Il se leva, se tourna vers les rayons où livres, brochures, dossiers s'entassaient en apparent désordre. Il se pencha en avant pour fouiller dans les piles et retrouver cette revue. Ainsi il me présentait une nuque fragile, issue du col lâche de la blouse. Sous ses touffes de cheveux gris, qu'il devait tailler lui-même aux ciseaux, la base du crâne se localisait très bien. Je me levai aussi. Entre nous deux, appuyée contre le mur à portée de ma main, était la barre de fer qui servait à bloquer la porte.

Falaises

[Une petite existence toute droite, c'était simplifier beaucoup. Mais me voir chef de bureau en fin de vie, ce n'était pas bête. Mon ami Géo Libbrecht a bien raison de croire à toutes les chiromancies.

Fin d'une ère chat

Rien n'a dit dans la chronique si [la Princesse] eut plus jamais d'autres chats.

Goût du malheur (Le)

A ce moment, Marie entra, rose de s'être hâlée dans le premier brouillard d'octobre. Et son visage était grave et beau comme l'Avenir.

Homme sans lunettes (L')

Une autre fois, je saurai où [mes lunettes] se cachent ; je ne resterai plus jamais deux jours sans lunettes.
J'en fais mon deuil.

Insomnie (Une)

Mais déjà la croisée commençait à bleuir, et bientôt l'aurore d'une journée d'échéance grandirait à toute vitesse.

Je viendrai comme un voleur

Il fut fusillé en avril comme complice du meurtre d'un officier allemand.

Juste ou la quête d'Hélène

mais j'oublie ici qu[e Juste] a retrouvé [Hélène] au ciel, qu'il y monta porté par le double galop des chevaux blancs des Dioscures, et qu'il y règne heureux avec sa mère Hélène, dans l'Ile Blanche devenue étoile. Car même les fautes contre la folie seront pardonnées.

Mains d'œuvre

Je suis sûr que sans une main capable de signer les chèques massifs, le financier doit se sentir aussi misérable que les soixante-dix rois dont Adoni Bézek* avait fait trancher les poignets et les chevilles et qui sous la table cherchaient à prendre avec la bouche, à même les tapis, la nourriture que leur vainqueur leur jetait dérisoirement.

Et comme sa mutilation est moins noble, je ne crois pas qu'il ait comme Cendrars la consolation de reconnaître, tous les soirs d'hiver, dans la constellation d'Orion, la forme de sa main perdue et montée au ciel.

(* Le nom laissé en blanc par Thiry a été ajouté par Charles Bertin)

Marchands [*Rappel de l'incipit* : Comment pourrais-je avoir le temps de tout dire ?]
Mais comment voulez-vous que j'aie le temps de tout dire ?

Mort dans son lit

Le docteur écrit ; Et en écrivant il a la vision, parmi les fauteuils en housse blanche, de Suzanne d'Auby dans l'encadrement de la porte et qui lui fait signe d'entrer.

Nativité

[...] Et il y a quelque chose d'affreux dans ce chagrin de vieille aveugle dont on sait pas si elle pleure de ne pas voir le fils de sa fille, ou si c'est de ne pas apercevoir enfin, au fond de cette nuit où regardent ses yeux vides, le spectre libérateur de la Mort...

Nicodème

Au revoir à Courcelles, au revoir à Nicodème...

Nondum jam non

Voici que je sens derrière moi la présence de la promeneuse de chaque soir, celle dont je n'ai jamais voulu voir que les attaches fines et la jambe noble et maigre de vieillesse... Où est Fête si elle n'est pas morte ? Je n'oserai plus jamais me retourner.

Nuée (La)

Penser la fin de l'avion fait venir la fin du vol. Depuis très loin de l'arrivée le régime des réacteurs baisse. On découvre leur bruit parce qu'il ne s'entend presque plus. Relevé le rideau du hublot, bientôt ce sont les premières chevelures de la brume qu'on traverse en silencieuse descente, avec la surprise de ne pas sentir sur la face ces mollesse blanches qui frôlent la vitre. Très bas, bien visible, la côte frangée par l'océan. Elle est d'un vert brun de tortue, avec des lignes en creux, ruisseaux, fossés, valleuses ? qui font assez bien le dessin d'une écaille. Oui, une tortue ; au-dessus d'elle, semblant la poursuivre de nos neuf cents kilomètres à l'heure, nous sommes un peu l'Achille immobile à grands pas. Elle est aussi déserte que le ciel dont on descend ; infiniment plus triste. Couleur du but.

Palmyre ou la soumission

[...] [Jeanne] essaye de rire de sa méprise. Et puis, elle pleure. Elle se met à pleurer si bien que maintenant elle a beau mordre son mouchoir, ses sanglots débordent et ne s'arrêtent plus ; si bien que Marguerite, qui l'a prise dans ses bras, à son tour pleure tout en riant.

Passage à Kiew

Et déjà, bien que nous eussions devant nous soixante jours de chemin de fer, nous avons quitté la Russie.

Pièce dans la pièce (La)

Non, je ne sais si tu seras consolée de savoir que notre amour était bien éternel. Car ta solitude de ce soir l'est donc aussi.

Pied (Le)

Mais quoi ? Vaut-il pas mieux s'émerveiller tard que pas du tout ? Ma quatre-vingtième année m'absout donc allègrement de la tentative, quel qu'en ait été le succès.

Piquet dans la grotte (Le)

Quand ils laissent enfin leurs cartes éparses pour faire tinter la monnaie et quand je m'arrête d'écrire, leur ouvrage et le mien accomplis s'égalisent ; proprement nous avons d'un même stade progressé vers la mort.

Récit du grand-père

Et le dur Lebec, qui [...] serre [Benoîte] en ce moment contre son baudrier de cuir fauve, lui dit des paroles plus menteuses que n'était menteur le moins réel des effets de commerce, au temps de la banque et de l'argent facile, parmi les richesses qu'on tirait du goût hollandais pour les sépultures bourgeoises et de toutes les autres fécondes aberrations de la civilisation suprême.

Simple alerte

- Ne nous tracassons plus pour ce fumiste, dit-il. As-tu vu la hausse du fret ? N'est-il pas temps de passer contrat pour le prochain trimestre ?

Simul

Il aurait peut-être été celui qui viendra bien quelque jour... Mais il choisit de partir à la place de Walter et il en mourut, le laissant vivre pour l'ambition, la haine, la gloire, la trahison et la mort par fusillade, laissant Zulma pleurer sur ses vaiselles et Nausicaa condamnée au chant XIII.

Voie-Lactée

Et maintenant il n'y a plus qu'une chose qui compte, c'est de prolonger quelques instants une observation où plus rien ne peut s'observer à travers cette buée, c'est d'éviter de parler tout de suite, c'est de faire effort et d'écarquiller les paupières pour que ce brouillard se dissipe, que cette humidité se résorbe, que ces deux larmes ne coulent pas.

APPENDICE 4 : L'univers diégétique des personnages**1. L'onomastique thiryenne**

Titre	Prénoms et noms	Remarques diverses
(1) <i>Nativité</i>	Guinchy, Rangeaud (militaires)	(narrateur anonyme)
(2) <i>Le Goût du malheur</i>	Jacques (narrateur) Maxime (cousin), & Aline. Marie (cousine)	
(3) <i>Passage à Kiew</i>	Daniel, Wassili, Dacha, Livie	(narrateur anonyme)
(4) <i>Récit du grand-père</i>	Grand-père anonyme. Lebec. Benoîte, Léopolde, Adolphine	Les trois Parques (référence lointaine)
(5) <i>La couleur</i>	Henri, Chaguinet.	(narrateur anonyme)
(4) <i>Marchands</i>	Narrateur anonyme	(Simple présentation)
(7) <i>Simple alerte</i>	Vitaile, Juliat, Nautte	
(8) <i>Une insomnie</i>	Je, César Biroteau, Cayron, Roguin, Anselme Popinot, Constance, Césarine, etc.	Personnages balzacien
(9) <i>L'alibiste</i>		l'Alibiste (fonction)
(10) <i>Échec au temps</i>	Gustave Dieujeu, Mlle Orbus (chef de bureau), Zéphyr (garçon), Binot (agent de change), Leslie Hervey, Jules Axidan, Lisa (conci- erge), Macarie (représ.)	(Hervey n'existe plus et les personnalités d'Axidan et de Binot ont changé)
(11) <i>Je viendrai comme un voleur</i>	(Personnages anonymes)	
(12) <i>Le concerto pour Anne Queur</i>	Dr Cham, Lucien Queur, Dr Mandingue, Anne Queur, Eva Drayton, Matayot-Theiss (minotier-ministre), Joseph Ma- chek (pianiste), Gabriel (leader ouvrier).	(le groupe des Secs, et les dénominations di- verses p.210)
(13) <i>Juste ou la quête</i>	Juste, Hélène de Sparte, Faust,	Nombreuses références

<i>d'Hélène</i>	Christophe Wagner, le chien Praestigiari, les juifs Mosès et Bethsabée, le singe Aùrhahn, le curé de Stadkyll, Mathias et Maria (bûcheron), Wolfram le manchot, Marguerite (Greta), Lithuanien borgne, Albrecht et Adalberte (camarades), Sachs (notaire)	intertextuelles : Léda, Thésée, Alexandre, Europe, Alcmène, Io, Pâris, Castor, Pollux, etc. Goethe, Widmann, Heine, Marlowe, Luther, Homère, Virgile, etc. Tristan, Perceval, Visages d'Hélène (137)
(14) <i>Simul</i>	Zacharie Simul (203), Walter de Hutier (210), Jeanne Philippe, Zulma.	Histoire du XIX ^e (Armand Carrel, etc.) et du XX ^e (Mme Caillaux, etc.) Choix des prénoms expliqué (204)
(15) <i>L'homme sans lunettes</i>	(alter ego de Marcel Thiry)	(noms réels)
(16) <i>Comme si</i>	Octave Servance (avocat) et Juliette Damicis (sa femme), Françoise (sa fille), Nathalie Foureau (sa soeur, veuve de Jean), Brigitte Wasselon (sa maîtresse), Pierre et Alberte Foureau (ses neveux), Jean Gogeorges (ami notaire), Émilie (sa servante), Maurice Servance et Jeanne Damicis (sa femme), Patricia de Cromyngues (bru de Nathalie), Basile Simonovitch Axellone, adjudant Nectare, Fleur, Lambert Servance (le père), Strutmeyer (avocat moscovite), les "résistants" (Van Pee, Firmin Falcoz, Carraciola), Mme Valérie (pseudonyme), Debolet (agent de change), collaborateurs (Verstrute, duc d'Ange), MM Gymphre et Vanvolvoet	Roman à clé. Dans le contexte diégétique, nous n'en tiendrons pas compte.
(17) <i>Le piquet dans la grotte</i>		(narrateur anonyme)
(18) <i>Distances</i>	M. Cauche, Désirée (sa fille), M. Ambert et sa fille Mlle Ariadne (ses associés), Harry-George Man (son gendre), Madeleine (sa femme décédée au loin), Augustine (femme de ménage), M. Sohet (chef du personnel?), Lées (directeur d'entreprise)	(Décor : château Barbichu) (noms propres historiques du temps de Charles le Téméraire)
(19) <i>La pièce dans la pièce</i>	Pierre (amant narrateur mort), Nathalie (amante), Francis (son mari) et Philippe (son fils) Brémaire, couples invités Tyange (dont Alice), Duthieu, Blum	(Pas de nom de famille pour les principaux personnages)
(20) <i>De deux choses l'une</i>	Annette, Vignaud, Sasimir (chef du contre-espionnage), Koen (l'homme à tuer)	(Héros anonyme)
(21) <i>Voie-Lactée</i>	Jacques (héros), Guerchaine, Maître (militaires belges en Galicie), Lisa-Rachel, Véra/Voie-Lactée/Elsbeth Arnim Ivan Matvéievitch (personnage inventé?), Kroeger (tailleur) Pierre (fils de Jacques), Bob (collè-	

	gue chercheur), Dupont, Kurt Albrecht (virologues)	
(22) <i>Besdur</i>	Jacques (juge), Martens, Latour (agresseurs), Kirchhoffer (dentiste), Bess-Dural et Piccioli (chercheurs)	Oncle procureur sans nom. Héros connu par son seul prénom. Titre dérivé.
(23) <i>Palmyre ou la soumission</i>	Narrateur anonyme Marguerite (sa femme) Palmyre, Jeanne (fille) Monsieur Louis (Wallon)	
(24) <i>Mort dans son lit</i>	Georges Deladhuyet-Pérouges (victime), ses parents dont sa mère Agnès, Suzanne d'Auby (fiancée), Mme D'Auby née Alicante (amante), Saucier (boucher)	(Le héros, le docteur enquêteur, reste anonyme)
(25) <i>Falaises</i>		(Noms réels : Oscar Thiry, etc.)
(26) <i>Nondum jam non</i>	Fête (compagne du narrateur) Monsieur Non (pseudonyme)	Le narrateur et son fils dont anonymes
(27) <i>La nuée</i>		(Autobiographique)
(28) <i>Fin d'une ère chat</i>	Les Brêtes, Mme de Némone, Mme d'Aliquavis, Carabas.	(Marquis de Carabas, personnage du conte)
(29) <i>Nicodème</i>	(Nicodème, Courcelles : personnages au nom double)	Autobiographique (?)
(30) <i>Ces années-là</i>	Chadourne	(narrateur anonyme)
(31) <i>Chelpaki</i>		(noms réels, selon Marcel Thiry)
(32) <i>Carabas et la Tourtour</i>	Les Tourtours	(narrateur propriétaire du Chat)
(33) <i>Le chat et l'autre fièvre</i>	(Mme de Némone = Mme Est-ce que personne)	(mêmes personnages que dans les premiers contes cataires)
(34) <i>Le contrat Chat</i>	Manmouth, Pompidou, Gorgoulov, Quinette (chats)	(noms réels)
(35) <i>L'extrait de Chat</i>	(Anonymes)	
(36) <i>Belle de nuque</i>		(narrateur anonyme)
(37) <i>Le pied</i>		(Noms réels)
(38) <i>Mains d'œuvre</i>		(narrateur anonyme)
(39) <i>Déserteurs</i>	(Semenov)	
(40) <i>Avec Semenov</i>	Semenov, Lavilette, Daubrec, Kiemzikovsky, Broussilov	(Noms de militaires)

2. Le narrateur thiryen

Dans le tableau qui suit, les oeuvres citées en ordre chronologique sont tour à tour définies selon la catégorisation bien connue de Gérard Genette entre narrateur homodiégétique (*je*) et hétérodiégétique (*il/elle*) (colonne 2). Suivent des exemples d'interaction entre narrateur et lecteur modélisé (colonne 3). Dans la deuxième colonne, la catégorie autodiégétique marque les récits dans lesquels Marcel Thiry parle clairement de lui-même, en insistant d'ailleurs souvent sur le fait qu'il ne s'agirait plus de fiction. Dans la troisième colonne, des lecteurs modélisés marqués dans le texte contiennent des dédicataires et des destinataires particuliers.

	Cas de narration	Exemples
(1) <i>Nativité</i>	homodiégétique	Elle a dix-sept ans, - dix-sept ans, ton âge quand je t'ai quittée...
(2) <i>Le Goût du malheur</i>	homodiégétique	(long récit en forme de flashback)
(3) <i>Passage à Kiew</i>	homodiégétique	« Je vous l'avais dit : c'est à peine une histoire » (142)
(4) <i>Récit du grand-père</i>	homodiégétique (ton de conteur amateur)	« Va donc dormir, vieil homme » (62)
(5) <i>La couleur</i>	hétérodiégétique (ton de conteur professionnel)	Auditeur pris à témoin par inférences.
(6) <i>Marchands</i>	homodiégétique (ton de conférencier)	« Mais, dit le lecteur... » Vous en clausule (25)
(7) <i>Simple alerte</i>	hétérodiégétique (conteur très discret)	« Ai-je dit que... » (70)
(8) <i>Une insomnie</i>	homodiégétique	Pas d'appel à lecteur
(9) <i>L'alibiste</i>	hétérodiégétique (liens entre alibiste et narrateur)	« J'ai connu l'Alibiste » « Comprenez- vous ? »
(10) <i>Échec au temps</i>	homodiégétique	« Je ne sais si vous aimez .. »
(11) <i>Je viendrai comme un voleur</i>	hétérodiégétique	Unique « Je » dans le titre
(12) <i>Le concerto pour Anne Queur</i>	hétérodiégétique (conteur distancié par le futur)	« Nous ne connaissons plus... » (209) Dedicacé à Jean Hubaux
(13) <i>Juste ou la quête d'Hélène</i>	hétérodiégétique (conte)	« Ajoutez que »(101), On
(14) <i>Simul</i>	hétérodiégétique (narrateur omniscient dans le futur)	Pas d'appel direct au lecteur. Symbiose avec personnage.
(15) <i>L'homme sans lunettes</i>	autodiégétique	Pas d'appel direct au lecteur
(16) <i>Comme si</i>	hétérodiégétique	On ambigu
(17) <i>Le piquet dans la grotte</i>	autodiégétique	Pas d'appel direct au lecteur, dédié à Roger Caillois
(18) <i>Distances</i>	hétérodiégétique	Pas d'appel direct au lecteur
(19) <i>La pièce dans la pièce</i>	homodiégétique	Tu (Nathalie)
(20) <i>De deux choses l'une</i>	hétérodiégétique	On de clausule
(21) <i>Voie-Lactée</i>	hétérodiégétique	(notes explicatives)
(22) <i>Besdur</i>	hétérodiégétique	Nous et vous en introduction
(23) <i>Palmyre ou la soumission</i>	homodiégétique	Je fréquent, récit en forme de confession
(24) <i>Mort dans son lit</i>	hétérodiégétique	Pas d'appel direct au lecteur « Exercice pour la T.V. »
(25) <i>Falaises</i>	autodiégétique	« Direz- vous ... » (487)
(26) <i>Nondum jam non</i>	homodiégétique	« Vous le reconnaissez » (369)
(27) <i>La nuée</i>	autodiégétique	« Nous-mêmes qui ne savons pas » (445)
(28) <i>Fin d'une ère chat</i>	hétérodiégétique (fragment de journal en introduction)	« On sait quelle lacune... » (dans l'univers du conte)
(29) <i>Nicodème</i>	auto/homodiégétique	Dedicacé à Robert Vivier
(30) <i>Ces années-là</i>	homodiégétique	Nous générique
(31) <i>Chelpaki</i>	autodiégétique affirmé	Nous générique
(32) <i>Carabas et la Tourtour</i>	homodiégétique	(Univers du conte)
(33) <i>Le chat et l'autre fièvre</i>	homodiégétique	(Univers du conte) Dedicacé à Thomas Owen
(34) <i>Le contrat Chat</i>	autodiégétique	Nous générique
(35) <i>L'extrait de Chat</i>	homodiégétique	(Univers différent du conte)
(36) <i>Belle de nuque</i>	homodiégétique	(Remarques mysogynes)
(37) <i>Le pied</i>	autodiégétique	Pas d'appel direct au lecteur
(38) <i>Mains d'œuvre</i>	homodiégétique	« Ce malaise de contenance

		qui vous vient chez le photographe »
(39) <i>Déserteurs</i>	hétérodiégétique, mais aussi autodiégétique (références précises)	Pas d'appel direct au lecteur
(40) <i>Avec Semenov</i>	homodiégétique	« Il faut vous dire que » (148)

APPENDICE 5 : Paratexte divers

1. Les épigraphes de Marcel Thiry

L'inaboutissement est souvent explicite dans les épigraphes choisies par Marcel Thiry et situées devant un petit nombre de ses oeuvres de fiction. L'interprétation de ce choix ne peut jamais ignorer la voix ironique et dominante de l'écrivain liégeois.

Le Goût du malheur : exergues aux chapitres I (vers du protagoniste Jacques sur un thème russe), II (*Vasta silentio*), III (deux vers de Verlaine), V (vers de Jacques commençant par *Le nord, le gel, les toits tout en or* d'Archangel), VI (citation de l'Écclésiaste et trois quatrains de Jacques commençant par *Je t'aime encor, puisqu'en nos rêves tourmentés*), VII (*Deus ex machina*), VIII (cinq quatrains de Jacques : *De longs nuages sont tendus / Sur ..*) et IX et dernier (Apollinaire : *Homme, je te le jure, tu espères trop en la pourriture*).

Échec au Temps (ensemble intitulé : ÉPIGRAPHES *d'avant et d'après l'espérance*) :

La nouvelle de ce qui ne peut plus ne pas être arrivé : car rien ne peut faire qu'une chose accomplie ne soit pas. (Sophocle)

Ce qui est fait ne peut pas ne pas être fait. (Shakespeare)

(Note : l'ironie de ces deux épigraphes est en particulier visible dans le fait que le roman qui suit défend en surface le point de vue du narrateur et qu'il en résulte la réalité d'une défaite napoléonienne à laquelle personne n'aurait cru dans le monde originel du récit).

Quand je relis la dernière campagne de Napoléon, il me semble souvent, dès la cessation de la pluie, à l'aube du dimanche 18 juin, que la bataille, cette fois, va se dérouler dans le bon sens... Aujourd'hui Blücher, le féroce Vorwärts, restera bloqué à Wavre, et Grouchy l'apathique, du pavillon dans le jardin du notaire de Walhain où il écoute la canonnade à l'ouest, Grouchy va se précipiter au canon... (Louis Delattre)

J'ai beau savoir cette cruelle suite de désastres : Il m'est impossible de ne pas espérer, à chaque instant, *qu'ils n'arriveront pas*. Je veux me persuader qu'à Ligny d'Erlon obéira à son empereur, que Ney lui obéira aux Quatre-Bras... que Grouchy enfin daignera, à Wavre, écouter ses officiers et ses soldats... Si tout le monde s'était trompé, cependant ! Si la bataille de Waterloo durait encore ! (Léon Bloy)

Comme tout cela (Waterloo) est loin et près ! Va-t-il retentir sous ce noble crépuscule, au-dessus des ossements innombrables, le « oui encore une fois » promis par Frédéric Nietzsche aux circonstances, grandes et petites, de l'existence ? (Léon Daudet)

Le Concerto pour Anne Queur

Le seul rire encore logique,
C'est celui des têtes de mort.
(Paul Verlaine)

Fin d'une ère chat (et autres propos cataires) (L'auteur est sans doute Marcel Thiry)

Et pour marquisat final
Où des chats bottés soient maîtres,
La route énonce : « Épinal,
Quatre-vingt-dix kilomètres.

Nondum Jam Non :

Tout ceci me paraît un songe, mais la vie humaine est-elle autre chose ? Je rêve plus extraordinairement qu'un autre, voilà tout. (Cazotte)

Heureux, dit-elle avec une moue, heureux l'auteur qui sait des histoires simples !
- Certes, lui fis-je, heureux les simples. (Aliquis)

Le Pied :

Toutes bonnes choses rient (Nietzsche)

... et les testaments.

Simul :

On n'avait pas agréé le sacrifice. (Paul Verlaine)

(Interprétations possibles sur la nature du sacrifié : le héros Zacharie Simul, les victimes de la Grande Guerre et surtout une voix ironique sur l'inutilité de la quête de Simul à la suite d'une substitution de *on* au narrateur-auteur.)

2. Les dédicaces de Marcel Thiry

Elles sont adressées à des littéraires intéressés à la Grèce (Marie Delcourt dans *Juste ou la Quête d'Hélène*), à la littérature fantastique (Thomas Owen pour *Le chat et l'autre rêve* et Roger Caillois pour *Le piquet dans la grotte*) ou à la poésie (Robert Vivier pour *Nicodème*). *Le Goût du malheur* est dédié à Madame V. Riès, en hommage respectueux et pour la remercier de l'indulgence qu'elle a témoigné à ce petit livre qui en avait tant besoin. Madame Vicky Riès est sans doute May Gérard, la future seconde épouse de Marcel Thiry (déduction en référence à Lise Thiry, 1999: 30).

3. Les notes explicatives de Marcel Thiry (ordre chronologique de parution)**Échec au Temps**

Une note préliminaire à la réédition de 1962 précise les raisons pour lesquelles l'auteur s'est refusé à modifier un texte écrit avant guerre et légèrement démodé du fait de la transformation subie par certaines villes comme Ostende ou Charleroi. La dernière phrase est une preuve supplémentaire de l'humour thiryen : « Dans une fiction qui spéculé sur les grands espaces de la durée, ce petit décalage supplémentaire de la perspective temporelle a semblé tolérable et peut-être utile. »

Voie-Lactée (en fin de récit dans l'original) :

la note 1 propose un bref historique de l'aventure du corps belge d'autos blindées détaché à l'armée russe en 1915 ; la note 2 explique brièvement la situation politique en Ukraine entre juin 1917 et février 1918 ; la note 3 reprend à l'intention du lecteur l'idée de l'expérience du docteur américain Gey concernant la culture cancéreuse He La.

Fin d'une ère chat (source d'un nom de pays fantaisiste) :

« Babilan », dit Henri Martineau dans sa préface à l'*Armance* de Stendhal, « est un mot d'origine italienne, emprunté au président de Brosses et au *Voyage en Italie* de Lalande, et que l'on a proposé de traduire ainsi : amoureux platonique par décret de nature. »

Le pied

Une longue note consacrée aux revues populaires et aux journaux des années de première guerre mondiale s'achève sur le souvenir d'un poème qui y était inséré et dont l'auteur était sans doute Jean Cocteau.

Enfin, la date et le lieu de composition des premiers textes seront parfois précisés : *Nativité* (Frontière autrichienne, octobre 1917), *Ces années-là* (octobre 1923), *Le Goût du malheur* (Routes de Flandre, novembre 1918 ; Liège, janvier-mars 1921).

4. Document complémentaire : extrait de lettre manuscrite envoyée à Marcel Thiry le 13 décembre 1959 à l'occasion de la sortie de *Comme si* (Fonds Marcel Thiry de la bibliothèque Chiroux-Croisiers de Liège)

Je sais qu'il est de mode, aujourd'hui, que les romanciers, voire les dramaturges ou cinéastes, ne concluent pas ; qu'ils en laissent le soin au lecteur ou au spectateur. Pour moi, je ne puis que blâmer ce qui m'apparaît comme une démission devant la difficulté, une défaillance immotivée... [...] Or je suis forcé de constater que *Comme si* ne finit pas, que son principal personnage s'éclipse, se résorbe dans un brouillard de neige sans qu'on discerne très bien ce qui l'attend. Ayant relu le dernier chapitre, je me demande si vous n'avez pas voulu indiquer le suicide de cet homme qui, en abandonnant son sac, préfère la mort. [...] Et, en ce faisant, il fausse la solution de son problème intime, il empêche son débat le plus profond de parvenir à une conclusion véritable ou valable (comme on dit aujourd'hui) [...]

Octave n'a pas joué son rôle jusqu'au bout.

(Signature) Paul (nom illisible) (note : il ne s'agit sans doute pas de Paul Dresse)

APPENDICE 6 : Bibliographie annexe (articles littéraires et politiques)

Articles de Marcel Thiry parus dans le Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises (1946-77)

Bibliographie par année des articles de ou sur Marcel Thiry parus dans le Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises. Les parenthèses indiquent soit des renseignements complémentaires, soit des différences minimales dans les divers intitulés (concernant le titre lui-même ou le titre donné dans la Table générale des matières). Tous ces articles ont été consultés pour la thèse :

- 1946** (Tome XXIV) : Discours de Charles Bernard, alors Secrétaire perpétuel, à l'occasion de la réception de Marcel Thiry à l'Académie le 15 avril (fascicule 1, pp. 16-39) ;
Réponse de Marcel Thiry et son hommage à Louis Delattre son prédécesseur (fascicule 1, pp. 40-57) ;
Rapport sur l'attribution du Prix quinquennal de Littérature française (période 1940-1944) (fascicule 2, pp. 139-?).
- 1947** (Tome XXV) : Discours de réception de Lucien Christophe (fascicule 3, pp. 133-153).
- 1950** (Tome XXVIII) : L'imparfait en poésie (fascicule 1, pp. 4-12).
- 1951** (Tome XIX) : Discours de réception de Robert Vivier (fascicule 1, pp. 22-39) ;
Réponse de Robert Vivier, pp. 40-55) ;
Jacques et Jean-Jacques : Casanova, Rousseau et la fonction littéraire (fascicule 4, pp. 171-183).
- 1954** (Tome XXXII) : Discours de réception de Robert Goffin (fascicule 3, pp. 169-180) ;
Salut à l'Académie Canadienne Française (fascicule 3, p. 209-?) ;
Où va le roman ? (fascicule 4, pp. 252-254) ;
Hommage à Colette et à Édouard Montpetit (fascicule 4, pp. 289-?).
- 1956** (Tome XXXIV) : Définir la Poésie ? (fascicule 2, pp. 98-?) ;
Définir la Poésie ? (Épilogue sans conclusion)(fascicule 2, pp. 133-?).
- 1957** (Tome XXXV) : L'événement poétique. Note de Marcel Thiry (fascicule 1, pp. 39) ;
A propos d'un Prix de Poésie (Lauréat : Jean Tordeur)(fascicule 1, pp. 56-61) ;
Second Métier (fascicule 2, pp. 96-107).
- 1958** (Tome XXXVI) : Apollinaire Spadois ? (fascicule 3, pp. 125-135)
(Hommage à) Étienne Hénau (fascicule 3, pp. 152-161).
- 1960** (Tome XXXVIII) : Hommage à Louis Delattre (fascicule 2, pp. 90-93) ;
Le cinéma, poésie (fascicule 4, pp. 137-149)
Rapport sur les Prix académiques 1960 (fascicule 4, pp. 162-163)
- 1961** (Tome XXXIX) : Hommage à Thomas Braun (fascicule 3, pp. 139-143) ;
Sur Simenon (fascicule 3, pp. 167-174) ;
Hommage à Charles Bernard (fascicule 4, pp. 183-186) ;

- Rapport sur les Prix académiques 1961 (fascicule 4, pp. 259-260) ;
Le souvenir de Luc Hommel (fascicule 4, pp. 269-275).
- 1962** (Tome XL) : Avant une lecture d'« Intérieur ». Causerie au Théâtre National, le 27 octobre 1962 (fascicule 4, pp. 340-344).
- 1963** (Tome XLI) : Rousseau et son *Lévite* (fascicule 1, pp. 71-80) ;
(Discours en) Hommage à M. Joseph Calozet (fascicule 2, pp. 171-177) ;
(Hommage à) Jean Cocteau (fascicule 3, pp. 183-185) ;
Discours prononcé à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Jules Destrées (Discours adressé au Roi de Belgique)(fascicule 4, pp. 267-?) ;
Rapport sur les Prix académiques 1963 (fascicule 4, pp. 307-308) ;
Discours prononcé lors de la remise du Prix international de la Paix à Roger Caillois, le 30 novembre 1963 (fascicule 4, pp. 330-335).
- 1964** (Tome XLII) : A propos d'une correspondance déposée à l'Académie par le Vicomte Davignon. Lecture faite à la Tribune radiophonique de l'Académie, le 24 juin 1964 (fascicule 2, pp. 122-125)
Discours prononcé à l'occasion du 150e anniversaire de la mort du prince de Ligne (fascicule 3-4, pp. 131-143)
Rapport sur les Prix académiques 1964 (fascicule 3-4, pp. 161-162)
- 1965** (Tome XLIII) : Résumé et commentaires de l'échange de vues qui suivit la communication de la Duchesse de La Rochefoucault sur « la poésie politique en France » (fascicule 1, pp. 34-36)
Allocution prononcée lors de la création d'un « Centre de l'Ethnie française » à Paris (11 mai 1965)(chronique)(fascicule 2, pp. 149-151)
Le poète et la langue. (Communication faite à Namur, lors de la première session de la Biennale de la langue française) (fascicule 3, pp. 263-284)
Rapport sur les Prix académiques 1965 (fascicule 4, pp. 337-338)
- 1966** (Tome XLIV) : Une expérience de spiritisme relatée par Albert Mockel (fascicule 1, pp. 47-57)
Les sites de Verhaeren. Allocution prononcée lors de l'inauguration de l'exposition Verhaeren, à Namur (fascicule 3-4, pp. 222-226)
- 1967** (Tome XLV) : Le Larron : Apollinaire et la voix ligure (fascicule 1, pp. 5-18)
Introduction à la note de David Scheiner à propos de « La Littérature belge vue par M. Vernon Mallinson » (fascicule 1, pp. 34-35)
Rapport sur les Prix académiques 1967 (fascicule 4, pp. 310-311)
- 1968** (Tome XLVI) : Chansons de guerre, chansons de soldats (fascicule 1, pp. 5-15)
Au Collège poétique de Menton : « Poésie et vie actuelle ». Compte-rendu des débats fait à la Tribune radiophonique de l'Académie (fascicule 2, pp. 119-?)
- 1969** (Tome XLVII) Sauver César ? (fascicule 1, pp. 37-54)
Rapport sur les Prix académiques 1969 (fascicule 4, pp. 190-191)
Discours prononcé, à Floreffe, lors de la journée d'hommage à Henri Kistemaekers et à Joseph Hanse (fascicule 4, pp. 243-251)
- 1970** (Tome XLVIII) Une secte littéraire : les anti-Waterloo (fascicule 1, pp. 8-21)
- 1972** (Tome L) Cinquantième anniversaire de l'Académie. Séance publique du 26 avril 1972. Discours (fascicule 1, pp. 15-22)
Les publications de l'Académie (fascicule 1, pp. 41-44)
De Marcel Thiry à Georges Sion (fascicule 3-4, pp. 137-143)
Fonction du poème. Séance publique du 9 décembre 1972. Discours (fascicule 3-4, pp. 145-159)
Juste ou la Quête d'Hélène de Marcel Thiry. Un essai d'interprétation. Article de Dominique Bertin (fascicule 3-4, pp. 201-217)
- 1973** (Tome LI) Marcel Thiry, Prix Camille Engelmann 1973 (fascicule 1, pp. 56-59)
- 1974** (Tome LII) Les Midis de la Poésie ont 25 ans. Allocution de Marcel Thiry le 28 janvier 1974 (fascicule 1, pp. 59-63)
Robert Vivier et le bonheur (fascicule 1, pp. 156-174)
Roger Caillois et le fantastique. Séance publique du 30 novembre 1974. Discours (fascicule 3-4, pp. 249-259)
- 1975** (Tome LIII) Pour fêter Marcel Thiry. Europalia 1975. (fascicule 3-4, pp. 188-205).
Allocutions de Charles Bertin (pp. 188-194), Pierre de Boisdeffre (195-199), Pierre Seghers (200-201), Remerciement de Marcel Thiry (pp. 202-205)
Fin d'une ère Chat (fascicule 3-4, pp. 232-244)
- 1976** (Tome LIV) Marcel Thiry, Prix Valéry Larbaud [Remerciement] (fascicule 2, pp. 105-108)

1977 (Tome LV) Les 80 ans de Marcel Thiry. (fascicule 1, pp. 149-155). Allocution de Maurice Piron (pp. 149-152). Réponse (pp. 153-155)

Articles posthumes sur Marcel Thiry parus dans le BARLLF (1977-86)

- 1977 Ceux qui nous quittent. Discours de Maurice Piron, directeur de l'Académie, aux funérailles de Marcel Thiry à Vaux-sous-Chèvremont le 7 septembre 1977. (fascicule 2, pp. 170-172)
Ceux qui nous quittent : Marcel Thiry. (fascicule 2, pp. 173-179). Allocutions de Maurice Piron et de Carlo Bronne à la séance mensuelle du 10 septembre 1977
- 1979 (Tome LVII) Éloge par Georges Thinès (fascicule 1, pp. 38-50)
- 1980 (Tome LVIII) Courbe de l'écriture thiryenne. La prose. Article d'André Sempoux (fascicule 2, pp. 177-204)
Présence de la science chez Marcel Thiry. Article de Lise Thiry (fascicule 3-4, pp. 267-274)
Pour Marcel Thiry. Article de Lucienne Desnoues (fascicule 3-4, pp. 275-280)
- 1982 (Tome LX) Ostende dans l'oeuvre de Marcel Thiry. Communication de Charles Bertin (fascicule 1, pp. 60-88)
- 1985 (Tome LXIII) Marcel Thiry présent, (introduction à) Préface à *Astrale automobile*. Un inédit de Marcel Thiry (fascicule 1, pp. 58-77)
Marie Delcourt, Alexis Curvers et un poème. Article d'André Sempoux
- 1986 (Tome LXIV) Le Poète et la Demoiselle. Communication de Roland Mortier (fascicule 1, pp. 28-39)

Titres des éditoriaux de Marcel Thiry parus dans l'hebdomadaire du rassemblement wallon *Forces Wallones* (1970-76)

(Tous ces articles ont également été consultés pour la thèse. L'origine des articles non éditoriaux sera précisée entre parenthèses ; d'autre part, la politique de typographie d'origine a été si possible recopiée)

14 mars 1970	Deux ans après...
27 juin 1970	Une duperie tragi-comique: Le 3ter et les Fourons
14 novembre 1970	Vers la fin ?
26 décembre 1970	Et pourtant, on avance !
20 février 1971	Le plus tôt sera le mieux
1 ^{er} mai 1971	Le doigt sur la plaie
26 juin 1971	Pendant qu'ainsi l'on légifère... (air du Petit navire)
18 septembre 1971	LE MONDE ET LA LANGUE FRANÇAISE : une admirable nécessité !
18 septembre 1971	Le FDF - RW solidaire et solide
25 novembre 1972	L'EUROPE ET NOUS (Extraits de l'intervention de Marcel Thiry au Parlement Européen)
9 décembre 1972	Une heure grave !
17 février 1973	Les Fourons escamotés (Extraits de l'intervention de Marcel Thiry)
3 mars 1973	Pas de « croissance zéro » pour la région wallonne
17 mars 1973	La lenteur stratégique
8 septembre 1973	Les sursitaires
23 juin 1973	Monsieur Chaos
27 octobre 1973	La cassure du 16 octobre
30 mars 1974	Le seul danger
20 juillet 1974	L'autre acquis...
28 septembre 1974	L'opposition
23 novembre 1974	Les paroles et les actes
25 janvier 1975	Avoir raison trop tôt ?
22 mars 1975	Le désordre
4 septembre 1975	« Un ancien Belge » (Rubrique <i>À distance</i>)
13 mars 1976	Marcel THIRY poète et militant wallon : "Il faut d'abord que nous soyons vraiment un peuple libre..." "...Une condition :

- 19 JUIN 1976 *nous unir pour constituer un rassemblement de tous les Wallons*
 (article de trois pages sous forme d'entrevue)
 NOUVELLE LETTRE AU ROI POUR UN <VRAI
 FEDERALISME>
 (Texte d'une lettre signée de six personnalités francophones dont
 Marcel Thiry et rappelant dans le contexte la lettre de Jules De-
 strées au roi Albert ; cette nouvelle Lettre au Roi a été rédigée à
 l'occasion du 25^e anniversaire du règne)

Deux articles signés Marcel Thiry publiés dans *Le Soir* :

- 1er janvier 1960 Fugue à Ostende
 23 juin 1964 Mort d'Ostende.

Les documents retenus dans *Marcel Thiry. Lettres aux jeunes Wallons.*

- 25 février 1918 extrait (p. 181-182) de *Soldats à l'Armée russe. Livre de bord d'une auto-blindée belge en Galicie*. Signé de O. et M. Thiry et publié par G. Thone en 1923.
- 31 juillet 1921 *Voir Grand.* (La Gazette)
- 27 novembre 1927 *Vae Victis* (La Défense wallonne)
- 13 juin 1936 *A celui qui vota "Rex"* (L'Action wallonne)
- 15 mai 1937 *Rex a vaincu* (L'Action wallonne)
- 10 octobre 1938 *Frontière* (Le Soir)
- 1940 *Hitler n'est pas "jeune"* (Amitiés françaises des jeunes)
- 20 mai 1940 *Évacués* (La Meuse de Paris)
- 15 juin 1940 *Lettre à Georges Thone* (depuis Montpellier)
- Décembre 1940 *Brouillon de lettre à Albert Mockel*
- Janvier 1943 *Chronique d'un occupé. La crise d'absurde* (adressée à Georges Thone)
- Janvier 1945 *La France constante* (La Wallonie libre)
- 22 juin 1949 *La Wallonie en alerte* (pétition adressée par 53 Académiciens aux Présidents des deux chambres)
- 1960 *Lettre aux jeunes Wallons. Pour une opposition wallonne.* (Éd. de La Nouvelle Revue wallonne)
- 27 janvier 1961 *La pierre portée* (Le Soir)
- 20 février 1962 *Lettre ouverte à mon bourgmestre* (Éd. André Renard)
- 2 juin 1962 *Une méprisable petite affaire* (Le Soir)
- 12 décembre 1962 *Ton visage, André Renard* (La Wallonie)
- 28 mars 1968 *Bruxelles-Wallonie* (Le Soir)
- 28 février 1969 *Niamey* (Le Soir)
- 1^{er} mai 1971 *Le doigt sur la plaie* (Forces wallones)
- Février 1972 *La Francophonie et la Francité* (Bulletin du Grand Liège, n° 77)
- 5 au 7 octobre 1973 *2^{ème} Conférence des minorités ethniques de langue française, discours de clôture* (p. 108-117, Liège).