

LECTURE

de Pascal DURAND
Assistant à l'Université de Liège

Postface aux récits poétiques
d'un prosateur

VERS ET PROSE: LA DOUBLE ÉCRITURE

Un vers, admirable, aura fait connaître et méconnaître Marcel Thiry.

Si, en effet, l'auteur de *Toi qui pâlis au nom de Vancouver* (1924) demeure à juste titre l'un de nos plus considérables poètes (celui par qui «l'esprit moderne», en Belgique, est venu éventer les *salons calfeutrés*¹ de l'académisme), on peut cependant craindre que son éclatante consécration ait porté ombrage au remarquable prosateur qu'il fut aussi, et que Vancouver ait en quelque sorte escamoté les voies du Grand Possible. Sans doute, en Thiry, le poète a-t-il devancé — de peu² — le prosateur, sans doute aussi n'est-il *pleinement* parvenu à la pratique et à la jouissance de la pure fiction que dans les années trente (*Marchands*, premier volume de nouvelles, paraît en 1936): il n'en reste pas moins que ses proses rivalisent presque d'abondance avec ses poésies³ et que la notoriété plus réduite de celles-là par rapport à celles-ci ne se justifie aucunement par une qualité inférieure d'écriture ou d'invention: au contraire, il est permis de penser qu'une réévaluation globale de l'œuvre thiryenne, sous le double aspect de sa modernité et de son originalité, se prononcerait peut-être aujourd'hui en faveur de

sa part méconnue. Quoi qu'il en soit, l'enjeu d'une telle réévaluation (dont ce n'est pas ici le lieu) consisterait moins à renverser la hiérarchie reçue qu'à supprimer, s'agissant de cette œuvre, la possibilité même de la hiérarchiser, c'est-à-dire de la fractionner, de la cloisonner: le plus regrettable en effet, dans cette surestimation des poésies aux dépens des proses, n'est pas tant qu'elle occulte ou minorise des textes de première grandeur mais plutôt qu'elle porte à concevoir l'œuvre narrative de Marcel Thiry comme un simple supplément à son œuvre poétique, jugée plus essentielle, alors que la démarche de l'écrivain, évidente dès *Marchands* — recueil «mixte», alternant poèmes et nouvelles — est de rapprocher jusqu'à parfois les fondre ces deux productions d'une seule et même écriture. En sorte que, chez Thiry, proses et poésies constituent deux sous-ensembles ouverts et étroitement solidaires, entre lesquels se multiplient les échanges thématiques et les croisements formels.

Plus encore que d'une démarche, il conviendrait de parler à cet égard d'un projet, à l'accomplissement duquel Thiry s'est employé avant même d'aborder le domaine de la prose proprement dite. C'est qu'à bien y regarder, son expérience poétique — celle qu'instaure *Toi qui pâlis* — s'avère d'emblée inséparable d'une expérience du narratif, et même s'est déterminée, dans sa spécificité, en passant par cette dernière, qui lui aura notamment permis de rompre avec le néo-symbolisme célébratif dont ses premiers textes demeuraient de toute évidence tributaires. Aussi le poème thiryen, qui se veut d'abord chronique intime des moments et des impressions que restitue la mémoire ou que façonne l'imaginaire, emprunte-t-il volontiers le mode du récit, sans rien perdre cependant de la rigueur et de la force incantatoire requises par l'écriture poétique.

Mais c'est dans l'opération accomplie par le poète sur son matériel d'expression — dont ce «lyrisme narratif» constitue l'actualisation de surface —, que la démarche par laquelle l'écrivain cherche à articuler les deux genres qu'il pratique, trouve son plus profond répondant. Fondièrement duelle, l'écriture de Marcel Thiry tient en effet sa singularité (et son pouvoir, extrême,

de séduction) d'une alliance paradoxale, établie entre deux langages distincts et traditionnellement opposés: le poétique et le prosaïque. Alliance clairement affichée dans les «Proses en vers» de la maturité mais qui s'opéra, à l'origine, en un double mouvement de distance et d'adhésion: comme écart quant au «symbolisme décoratif»⁴ des poèmes de jeunesse (c'est-à-dire quant à l'artifice d'un discours *purement* poétique) et comme adéquation étroite du dire à ce qui serait désormais son seul objet — la vie même:

«C'est le plain-pied de la prose à la poésie
Et de la poésie à la prose, et le Temps
Qui érode et qui dédramatise les temps
Et bleute les grands rouges qui saignent: la Vie!»

Dans l'ordre concret du langage, un tel plain-pied se réalise comme une conséquence logique de la propension de Thiry à élargir en tous sens le champ de la représentation poétique, jusqu'à y intégrer des domaines qui paraissaient auparavant fort peu susceptibles d'un quelconque investissement lyrique (ainsi du monde du négoce et des transactions boursières): pour cette raison qu'on ne peut étendre l'univers de la référence sans du même coup étendre et diversifier celui même du discours. De là notamment que le lexique thiryen, cosmopolite et composite, ait annexé en foule des termes empruntés aux vocabulaires technique, scientifique, commercial voire médical, dénotant parfois même des réalités pénibles (cancer, artériosclérose, baxter, thrombose, etc.). Volonté de tout dire du monde, parce que «tout mérite d'être dit de ce que nous vivons tous les jours»⁶; démonstration en acte de la puissance transfiguratrice de la poésie, jamais aussi éclatante que lorsqu'elle s'exerce sur des motifs réputés apocryphes; quête, surtout, d'une parole totale et indivise, en quoi s'indique la pleine modernité du poète — héritier d'Apollinaire et de Cendrars — autant d'ailleurs que sa distance envers les avant-gardes de son temps. Qu'on ne s'y trompe pas en effet: à la différence des surréalistes ses contemporains, Thiry ne fixe à

pareille pratique aucun enjeu subversif ou révolutionnaire (une littérature, un discours sans «classes») : il la voue simplement à satisfaire l'exigence d'une réconciliation euphorique des langages.

Cependant, le dialogue noué entre les proses et les poésies n'est pas qu'affaire de langage : il tient également au fait que l'œuvre thiryenne prend ancrage sur un fonds thématique des plus cohérents, auxquels puisent tour à tour l'invention narrative et l'imagination lyrique. Aussi, quiconque la parcourt d'un bout à l'autre, de *Toi qui pâlis* (1924) à *L'Encore* (1975) et de *Marchands* (1936) à *Nondum jam non* (1966), en reçoit-il d'abord l'impression d'une extrême unité, comme d'un même discours, ininterrompu, qui se poursuivrait de texte en texte. Impression encore accentuée lorsqu'on s'avise que ce matériel de sujets, inlassablement repris et développés, s'organise autour d'un thème nucléaire, d'une «préoccupation» obsédante, sorte de basse continue toujours perceptible derrière la variété des modulations thématiques. Ainsi qu'on l'a maintes fois relevé — et Thiry le premier⁷ —, cette préoccupation a trait au temps et à la distance qui l'étire en durée, le divise en instants insaisissables, soumis à l'éloignement de la nostalgie comme à la rupture de l'oubli. Temps du vieillissement, qui est dérive de l'être. Temps régisseur des causes et comptable du destin.

Déjà, en dépit de leur cosmopolitisme affiché, les premiers poèmes laissaient entrevoir qu'il s'agissait moins, pour le sujet qui s'y livrait, de tenir le registre des lieux visités et des espaces parcourus que de fixer, par eux, les repères grâce auxquels, depuis l'immobilité vécue de l'instant, il pût concevoir sa propre temporalité, inexorablement fuyante, et tenter ainsi de ruser avec elle :

«[...] malgré la lenteur que tu veux pour ta vie
Tes ans vont descendre vers leur trentaine

Mais ton âme a fait halte à ce tournant suave
Où la durée est bleue, et lent l'espace,

Et, assise au bord de son propre fleuve,
Ton immobilité pense le temps qui passe⁸. »

Fût-elle inauthentique⁹, la remémoration y était aussi façon de mesurer l'écart entre soi et cet autre que l'on fut, façon de coïncider avec un soi pur et retrouvé, parce que «Ton souvenir est plus toi-même que toi-même»¹⁰. Même démarche dans les recueils de la maturité — *Agès* (1950), *Vie Poésie* (1961) ou encore *Songes et Spélonques* (1973) —, à ceci près que, s'il demeure anxieux de sa propre histoire, le je lyrique se fait plus encore attentif à l'immédiateté changeante du monde et soucieux d'y déchiffrer les signes d'une permanence qui ne soit pas figement :

«Avec des jours qui découvrent comme des mains
Jour après jour nous mettons au jour ton solide,
Vie, objet dur, idole étrangère, bolide
Engravé en montagne à travers nos chemins¹¹. »

Du côté des proses, un simple regard sur quelques titres suffirait pour se convaincre que le temps et ses avatars en constituent encore le motif privilégié : *Échec au Temps*, *Simul* (i.e. «en même temps»), *Nondum jam non* (i.e. «pas encore déjà plus» ou «pas encore jamais plus») jalonnent un parcours obstiné à suivre le même itinéraire. Mais s'il y a continuité entre l'ordre du lyrique et l'ordre du narratif, il n'y a pas réellement redite ni répétition. Et cela d'abord parce qu'à la différence des poésies, attachées à serrer du plus près le réel, à toucher (et retoucher) le vécu, les proses exploitent ce thème du temps dans une perspective *proche* du fantastique et avec un esprit empreint de ludisme, qui d'ailleurs n'exclut pas la gravité ni la hauteur de vue. C'est ainsi que, comme on aura l'occasion plus loin d'y insister, les *Nouvelles du Grand Possible* élèvent l'obsession temporelle au niveau d'un questionnement tout à la fois spéculatif et concret, poursuivi dans les méandres d'un récit qui montre sans démontrer.

Plus qu'elle ne le reproduit, la fiction s'inscrit en réalité dans le prolongement du poème, déployant ce que celui-ci ne peut dire qu'allusivement ou de façon éparse, dans la ponctualité sensible de son événement ou dans la dispersion rhétorique de son discours. De là qu'entre l'une et l'autre se produise une intense circulation de motifs et de figures emblématiques, sur lesquels s'exercent, de part et d'autre, diverses procédures de transformation. Il n'est pas rare en effet qu'un thème à peine esquissé dans tel poème — sous l'espèce, par exemple, d'une métaphore — reparaisse, pleinement développé, dans telle fiction (la figure originelle valant dès lors comme matrice rhétorique du récit) ou, à l'inverse, qu'un argument narratif se retrouve, dans quelque poème, condensé en métaphore. De ce réseau d'échanges ou de transactions, participent, parmi de nombreux exemples, l'extension narrative, dans «Distances» (1960), du motif des «années-lumières» invoquées au terme du recueil *La Mer de la tranquillité* (1938); symétriquement, le dialogue noué entre le roman *Simul* (1957) et le poème du même titre recueilli dans *Vie Poésie* (1961); ou encore la reprise, dans le roman *Voie-Lactée* (1961) puis dans la «Prose des Cellules HeLa» (1969), de la problématique de l'immortalité artificielle déjà rencontrée dans «Le Concerto pour Anne Qucur» (1949).

Concevoir de tels échos comme autant d'indices inévitables révélant la force et la cohérence d'un imaginaire serait de beaucoup réduire leur portée; bien davantage, ils résultent d'une organisation stratégique de l'œuvre, qui la fonde en espace dynamique, en vaste système où chaque texte s'enchaîne aux autres et leur répond.

Au cœur de ce système: les *Nouvelles du Grand Possible*.

LA FICTION DU POSSIBLE

Tel qu'il est aujourd'hui présenté au lecteur, le recueil des *Nouvelles du Grand Possible* constitue, en quelque sorte, un ouvrage posthume, dont la composition combine, en un ensemble

inédit, celles de ses deux précédentes éditions, fort dissemblables. Enclavée entre deux romans — *Comme si* (1959) et *Voie-Lactée* (1961) —, l'originale, parue en 1960, réunissait quatre nouvelles d'inégale ampleur, dont la publication préalable en revues s'était échelonnée entre 1947 et 1960. Soit, dans l'ordre de ce premier recueil, «Distances», «Je viendrai comme un voleur», «Le Concerto pour Anne Qucur» et «La pièce dans la pièce». (On remarquera au passage que la disposition des textes, non chronologique, y répondait en revanche à un évident souci d'architecture thématique, ménageant en particulier des équivalences positionnelles: ainsi, avec «Distances» d'une part et «La pièce dans la pièce» d'autre part, le volume était encadré par deux récits prenant argument d'une communication «entre» vivants et morts, le premier centré sur le destinataire (M. Cauche recevant les messages différés de sa fille défunte), le dernier sur le destinataire (le narrateur s'adressant, *post mortem*, à sa maîtresse). Double figure, inscrite dans l'espace matériel du livre, de l'impossible interlocution et de «la mort [qui] n'est pas autre chose qu'une très grande distance». Sept ans plus tard, la seconde édition, chez Marabout, perturbe considérablement cette subtile ordonnance en retranchant du volume initial «Je viendrai comme un voleur» et «La pièce dans la pièce», et en l'augmentant de deux nouvelles empruntées à *Marchands* — «Simple alerte» et «Récit du grand-père» — ainsi que de trois autres composées entre-temps — «De deux choses l'une», «Besdur» et «Mort dans son lit» — qui déjà avaient été reprises dans *Simul et autres cas* (1963). A l'exception des pièces détachées de *Marchands*, la présente édition articule ces deux états successifs du recueil et apparaît donc, à ce jour, comme la plus complète, respectant à la fois l'intégrité de l'originale et l'esprit anthologique de l'édition Marabout¹².

Que ce recueil «à géométrie variable» assemble en faisceau des textes dont la composition s'étale sur près de vingt années et qui, de surcroît, proviennent de deux ensembles déjà constitués, porte à croire que son unité est rien moins qu'incertaine. Et il est vrai qu'un parcours superficiel de l'ouvrage rencontre d'abord l'histoire émouvante d'un fantasme paternel («Distances») puis un récit

de guerre («Je viendrai comme un voleur»), passe ensuite par deux énigmes policières («Besdur» et «Mort dans son lit») et un suspense («De deux choses l'une») pour s'achever avec un récit d'anticipation («Le Concerto pour Anne Queur») et une nouvelle fantastique («La pièce dans la pièce»). Sans doute repère-t-on, ici et là, des récurrences thématiques et formelles, ponctuation d'un imaginaire et d'un idiome, mais qu'on retrouverait dès lors aussi bien dans n'importe quel texte de l'auteur. Est-ce à dire qu'en vertu d'un titre particulièrement évocateur et «élastique» — le Grand Possible —, toute licence a été donnée au composite et au disparate? En réalité, la cohérence du recueil gît à un niveau plus profond; elle tient notamment, à bien y 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 narratif.

Protocole et scénario

«D'un cours de logique un peu négligé, je crois n'avoir retenu qu'un adage, mais tout plein d'une dangereuse richesse. Du vrai, dit la sagesse scholastique, on ne peut tirer que le vrai; mais *ex falso quod libet*. Dès cet auditoire de philosophie, mon interprétation perfide avait condamné immédiatement ce vrai, si pauvre, si limité dans ses conséquences, et opté avec enthousiasme pour le faux, générateur des libertés infinies¹³.»

Choisir ainsi le faux *contre* le vrai, est-ce d'emblée s'interdire tout accès à la vérité ou serait-ce plutôt parier qu'il est, pour s'y acheminer, d'autres voies que celle des évidences communes et des certitudes immédiates? Avant d'en décider avec Thiry, écoutons, dans «Besdur», en écho à cette profession de foi du «grand-père» — ex-négociant —, tel propos d'un vieux magistrat:

«Maintenant [...] je t'avoue qu'à mon sens on s'interdit un bien vaste terrain de chasse quand en début d'enquête on décide tout d'abord de ne pas croire l'incroyable. De temps en temps relire Poe et Hoffmann, et faire honnêtement effort pour admettre que si ces choses-là n'avaient pas eu d'existence, ils n'auraient pas pu les inventer; c'est une hygiène qui n'est pas réservée aux seuls détectives des romans policiers.»

De part et d'autre, une même option, paradoxale, se prend en faveur de ce qui ne peut en principe faire l'objet d'aucune option: de même que la logique intime de repérer et d'exclure l'erreur, de même la raison n'admet pas qu'on admette l'incroyable. Sans doute ces deux gestes perdent-ils beaucoup de leur efficacité transgressive du fait qu'ils se légitiment en se donnant, d'un côté, pour la revendication d'une liberté (le droit, pour tout sujet, à l'imaginaire) et, de l'autre, pour une «hygiène» préalable à toute investigation. Mais il n'en reste pas moins qu'en se posant, même sans s'accomplir, ils mettent ne serait-ce qu'un instant le code en question, contestent sa validité, lui enlèvent de sa force et de son assurance.

Il n'est pas douteux que Thiry — qui fut avocat puis négociant — ait ainsi confié à deux porte-parole privilégiés le soin d'exprimer non seulement ses propres convictions — celles de l'auteur et peut-être celles de l'homme — mais encore l'argument essentiel de ses récits. 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. Relisons, sous cet angle, l'incipit de «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. Sans doute est-ce à l'intérieur des êtres organisés et de nos corps humains en particulier que se dénombrent en plus forte densité ces prodiges dont le parfait système de dépendances constitue la vie ; là ils s'ordonnent avec une invraisemblable impeccabilité en ces tissus, ces humeurs, cette respiration, cette circulation, ces productions, ces combustions, ces défenses, et cette enveloppe qui pourrait n'être qu'un sac et qui arrive à faire la forme de l'amour. Mais à l'extérieur des corps vivants, si les merveilles qui nous sont visibles s'observent plus espacées (de la même façon que les astres dans les régions entre les galaxies), ce n'en est pas moins encore le mécanisme incessant d'une succession de réussites contre lesquelles les lois de la prévision des hasards devraient faire parier. Qui de nous cependant s'étonne de sa propre confiance dans la répétition perpétuelle de ces victoires sur le probable, dans l'infaillibilité de cet engrenage de gageures chaque fois gagnées ? »

Page inaugurale, page protocolaire. Avec des accents presque pascaliens (*topoi* de l'humaine « précarité » et du corps-système, rapprochement entre le somatique et le cosmologique, choix de certains termes, quasi citatifs : « prodiges », « humeurs », « merveilles », « parier », etc.), 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 soutenue par un réseau d'innombrables possibles, qui peuvent à tous moments 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 cœur même de ce que nous croyons, en toute confiance, soustrait à son emprise. 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 appelée « Destin ». En conséquence, « toute logique est un leurre » (*Échec au Temps*), et opter pour le « faux » ou se disposer à croire l'incroyable, comme le font deux des plus subtils parmi les personnages thiryens, ce n'est pas renoncer à toute vérité ni à toute rationalité, mais se donner au contraire les moyens de penser adéquatement — et peut-être de déjouer — un monde foncièrement oblique et faussé : « Tout cela, je le comprenais dans un vertige, tout cela ne marchait, tous ces rouages ne s'engrenaient, tout ce monde ne vivait que sur une erreur. » (« Récit du grand-père »).

Au terme du recueil, en ce récit significativement intitulé « La pièce dans la pièce », la conception du monde qui vient d'être cernée reçoit le plus subtil et le plus saisissant des traitements. Hautement emblématique, ce dernier consiste, au plan de l'histoire narrée, à la concrétiser dans l'évocation d'un spectacle fait de successifs enchâssements et dont le fond, toujours dérobé, s'ouvre à perte de vue, en « couloir à l'infini ». Pièce gigogne qui, de la réalité truquée qu'elle figure, retient à la fois la dimension duelle, en se disposant comme un emboîtement multiple de scènes, et le caractère duplice, en tant qu'elle est ruse du mari trompé, stratagème mis au point afin de contraindre le couple adultérin à se trahir. De surcroît, à ouvrir *in fine* le noyau commun des *Nouvelles du Grand Possible*, « La pièce dans la pièce » remplit une puissante fonction métatextuelle. La suprême malice de l'auteur étant, d'ailleurs, de figurer à son tour celle-ci dans l'ordre de la fiction : le spectacle conçu par le magistrat soupçonneux ne s'organise-t-il pas en effet comme une brillante variation sur ce prototype avéré du texte spéculaire qu'est l'acte des comédiens de *Hamlet* ? Mise en abyme s'auto-désignant, « La pièce dans la pièce » établit ainsi la clôture du recueil en un point où celui-ci fait retour sur lui-même, et abandonne le lecteur, clés en main, aux portes du vertige.

Partant de cette idée-force d'un réel « à double fond », un scénario minimal s'embrace, dont chaque nouvelle propose une modulation particulière. Avant d'en dégager sommairement les étapes, on notera qu'il consiste pour l'essentiel à placer un sujet

dans une situation-limite, où tout à coup s'impose à lui la révélation de cette duplicité, suite à une rupture, un décalage, une distorsion dans le cours de son existence ordinaire. Notons encore que ce sujet s'avère généralement choisi dans la catégorie de ceux qui, *a priori*, paraissent totalement à l'abri d'une telle révélation, soit que leur vie routinière les préserve, semble-t-il, de toute expérience inhabituelle — ainsi M. Cauche, dans « Distances » —, soit que leur statut professionnel suppose chez eux un savoir positif et positiviste, propre à réduire tout écart, tout manquement à la loi — ainsi des magistrats, dans « Besdur » ou « La pièce dans la pièce », et du médecin de « Mort dans son lit » —, soit enfin que leur souci maniaque de tout préparer, dans ses moindres détails, et de tout prévoir, serait-ce même la modification ou la faillite éventuelles de leur plan initial, les prémunisse en principe contre l'inattendu — ainsi du résistant dans « De deux choses l'une ». Stratégie commune dans le genre de récit dont relèvent les *Nouvelles du Grand Possible*, où « l'irruption de l'étrange » n'a d'impact qu'au sein d'une réalité solidement ancrée et qu'auprès de personnages peu enclins au délire ou à la dérégulation.

1. **L'accident.** Au rebours de ce qui s'observe chez un Jean Ray par exemple, la déstabilisation du quotidien se produit chez Thiry sans coup de force ni catastrophe d'aucune sorte ; un écart minime y suffit, simple décalage qui met en conjonction soudaine l'ordre du réel et l'ordre du possible, suscitant à leur point de rencontre l'impossible et l'irréparable. A petites causes, grands effets. Ainsi, manipuler nerveusement le remontoir de sa montre conduit à l'échec le plus minutieux des plans et prendre sa voiture après une visite chez le dentiste fait d'un simple quidam un tueur en puissance. S'il en est tôt ou tard victime, le héros thiryen s'avère aussi plus ou moins directement responsable de ces accidents, qu'il semble provoquer tantôt par sa trop confiante adhésion à la norme, tantôt par son désir convulsif d'échapper aux contraintes du monde. Plus encore qu'à la technique d'immortalisation de Cham, qui enfreint très évidemment la loi naturelle, on songe ici à l'investissement fantasmatique du retard postal par M. Cauche (tué par un ultime retard imprévu), à la « démangeaison » du

résistant « de chipoter un mécanisme caché du Temps » (qui se retourne contre lui) ou à ce refus obstiné du juge d'instruction de mettre en série les faits comparables sur lesquels il mène l'enquête (il sera inclus à son tour dans la série). Comme si, en un singulier effet de boucle, l'ordre devait se rétablir par les voies mêmes qui l'ont transgressé.

2. **Le vertige.** 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 ». Vertige du « grand-père », comprenant qu'au fondement du monde se tient « l'erreur ». Vertige de la « dépersonnalisation » chez les conducteurs saisis par la « folie de Leeds », qui est perte de soi dans la pulsion libérée. Vertiges scandant cette course à l'abîme que décrit « De deux choses l'une », depuis la certitude du triomphe jusqu'à la fatalité de l'échec : « on le connaît, le vertige, un court instant : le vertige du triomphe. » ; « C'est un manque soudain ; un gouffre s'est ouvert ; instant de vertige. » ; « c'est le choc, l'arrêt sur place, le vertige, la sueur au front. » ; « On a été si bête qu'on en a le vertige. Le vertige. Cela existait, cela existe ! » 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.

3. **La mort.** Elle est l'issue logique de ce processus, le point ultime vers quoi porte ce destin. Syncope de M. Cauche et de l'amant démasqué (« La pièce dans la pièce »), exécution du Russe blanc (« Je viendrai comme un voleur »), double mort possible du résistant malchanceux (cyanure/exécution), accidents en chaîne (« Besdur »), chute fatale du jeune Deladhuyet-Pérouges (« Mort dans son lit »), suicide collectif des Secs : la mort est présente en chaque nouvelle, violente ou paisible, diffuse ou ponctuelle. Si présente même que les immortels du « Concerto pour Anne Queur » ont paradoxalement figure de squelettes décharnés, « morts-revivants », marionnettes savantes dont la survivance fac-

tic n'est rien d'autre que la macabre caricature d'une survie rêvée. Au terme du parcours narratif, la mort intervient généralement pour réprimer toute déviance et restituer au monde son cours normal, de façon d'autant plus saisissante qu'elle peut frapper même ceux-là qui ont pouvoir de s'y soustraire (les Secs acculés au suicide). Mais il faut cependant remarquer qu'en un cas particulier elle advient comme une soudaine délivrance. Ainsi M. Cauche *consent*-il à la syncope, parce que sa vie sans messages de Désirée ne serait plus que lente agonie et parce qu'il semble recevoir la carte ultime et fatale comme une confirmation de son fantasme, comme un appel à la rejoindre venu de sa fille défunte.

Une géométrie dans le temps

Connaissant la préoccupation obstinée de Thiry, on ne s'étonnera pas si les *Nouvelles du Grand Possible* apparaissent comme autant de variations sur la problématique du temps et si l'incident rupteur qui donne en chacune d'elles impulsion à l'intrigue consiste en un télescopage de deux temporalités concurrentes. C'est ainsi que, de façon très remarquable, la duplicité constitutive du monde ne s'y trouve pas figurée sous la forme attendue d'un emboîtement d'espaces «intercalaires» (comme c'est le cas chez Jean Ray, Arthur Machen ou Algernon Blackwood), mais sous celle, plus audacieuse et plus subtile, d'un enchaînement de temps «parallèles». Plus audacieuse et subtile parce qu'à la différence de l'espace, dont nous savons qu'il est susceptible de multiples anamorphoses, le temps nous paraît une donnée essentiellement abstraite (comme telle, intangible) et objective (mesurable au cadran des horloges): suite linéaire et continue d'états, pour tous identique et sur laquelle aucune intervention modifiante ne peut en principe s'exercer. De plus, dans une stricte perspective kantienne — où il constitue l'un des fondements *a priori* de toute intuition —, «le temps n'a qu'une dimension: des temps différents ne sont pas simultanés, mais successifs (tandis que des espaces différents ne sont pas successifs, mais simultanés)»¹⁴. Comment

dès lors la duplicité peut-elle venir au temps, et comment celui-ci peut-il se partager en niveaux non seulement contigus mais *coïncidents*?

Le temps du philosophe n'est pas celui du poète — «On ne peut tenir l'instant qu'il ne se divise»¹⁵ —, ni celui du «fantastiqueur» — à qui toute licence est donnée, voire ordonnée, d'altérer les conditions de la réalité — et sa conception abstraite s'accorde en fait assez peu avec l'expérience concrète que nous en avons, par laquelle nous connaissons que la durée est souple et changeante — tantôt lente, tantôt précipitée — et que son «rythme» peut varier selon les circonstances et selon les individus. Par une stratégie qui n'est pas rare dans les récits thiryens — conduire à sa limite une évidence commune —, c'est en radicalisant cette expérience subjective que les *Nouvelles du Grand Possible* soumettent la «donnée temps» à diverses manipulations qui lui permettent de glisser imperceptiblement vers le paradoxe et l'aberration.

Tout entière programmée, dès l'ouverture du recueil, par la figure des «années-lumières», une première altération porte sur la linéarité du temps, en perturbant la distinction passé/présent, soit que le passé anticipe le présent, soit que des faits appartenant au passé se produisent ou se reproduisent dans le présent. Ainsi, des signes ou des messages, venus d'époques ou d'êtres disparus, continuent de se transmettre («Distances») et même de s'émettre («La pièce dans la pièce»); ainsi, dans «De deux choses l'une», le vasistas aisé à forcer «semblerait [avoir été] prévu par le XIX^e siècle pour faciliter l'exécution de Sasimir en 1941». On aura remarqué qu'en ces trois nouvelles, la même distorsion se trouve exploitée à trois degrés et selon trois modes différents: simple trait d'humour ou d'ironie dans «De deux choses l'une»; phénomène objectif (lié au décalage postal), dans «Distances», mais qui débouche sur l'irrationnel par «l'interprétation délirante» qu'en fait M. Cauche; argument fantastique dans «La pièce dans la pièce» puisqu'un mort (ou une vie révolue, conservée par la mémoire) est censé parler.

Entées sur une conception relativiste du temps, les *Nouvelles du*

Grand Possible font valoir, par ailleurs, que les sujets vivent ou éprouvent des temporalités distinctes et fluctuantes (accélération, ralentissements, stagnation): le temps de M. Cauche, employé besogneux et esclave consentant de sa propre routine, n'est guère comparable à celui du résistant contraint d'accomplir sa mission dans le bref intervalle d'une nuit. De telles variations ne procèdent pas seulement de l'expérience individuelle ou circonstancielle d'une durée qui resterait, à l'échelle collective ou sociale, homogène et plaine; bien davantage elles attestent que les individus (ou certaines micro-sociétés, comme celle des Secs) peuvent se situer sur des plans différents du temps et donc, en quelque sorte, de la réalité. Très emblématique à cet égard est «Le Concerto pour Anne Queur», où l'éternité inhumaine des Secs — c'est-à-dire un temps suspendu, aboli — voisine avec le temps «normal», fugace, des êtres de chair. Cas isolé dans le recueil, où l'écart temporel reçoit le plus souvent un traitement «réaliste» et tient moins à des positions distinctes occupées, dans l'espace du temps, par deux individus ou deux communautés qu'à la faculté, souvent tragique, qu'ont certains de vivre une double vie et d'appartenir, simultanément, à deux temps distincts. De ce «simulisme» cher à Thiry, «Distances» fournit deux bons exemples. C'est d'abord le conservatisme de M. Cauche, imité de son patron qui, tout à la fois, entend «vivre avec son temps» et perpétuer les usages d'une époque révolue:

«La maison vivait avec son temps, ses voyageurs couraient les routes en deux-chevaux et ses agents principaux en DS, on correspondait par télex avec les succursales des autres provinces. Mais c'était l'entêtement de M. Ambert de ne travailler qu'en bonnet grec [...]; et c'est pour se conformer à son symbolisme conservateur que M. Cauche utilisait un porte-plume sans réservoir, et le portait fiché derrière l'oreille, comme un emblème cocardier, quand il circulait parmi les calculatrices électriques et les dactylos émaillées de fard.»

A cette ubiquité «idéologique» de l'employé-modèle, s'ajoute l'ubiquité fantasmatique du père, présent dans le temps réel — celui de ses tâches professionnelles, auxquelles il s'astreint malgré son deuil — et absenté dans ce temps fictif et illusoire où Désirée, toujours vivante, continue de correspondre avec lui. Idéologique aussi le simulisme éprouvé par ce Russe blanc mis en présence, dans «Je viendrai comme un voleur», d'une Soviétique en fuite: «Le temps où il vivait lui apparut à nouveau, inhumain, incroyablement distant de l'âge auquel il continuait à appartenir.»

Ce dédoublement du temps trouve à s'inscrire dans les *Nouvelles du Grand Possible* selon diverses figures, qui vont de la coïncidence à l'enchâssement 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 donnent lieu à deux interprétations successives (dont la première s'efface peu à peu au profit de la seconde). Ainsi, dans «Mort dans son lit», les indices isolés par le médecin qui mène l'enquête (lacérations du corps, odeur de giroflée) le portent à construire deux histoires distinctes, d'une part celle d'un règlement de comptes, d'autre part celle d'une intrigue amoureuse, soldée par la fuite de l'amant et sa chute mortelle à travers une véranda. Un signifiant pour deux signifiés: les lacérations sont perçues dans un cas comme autant de coups de couteaux et dans l'autre comme occasionnées

par les éclats du verre; et l'odeur de giroflée révèle tantôt le lieu du crime (le talus des Terrasses), tantôt celui de l'accident (la véranda fleurie).

— *deux versions d'un même temps*: «De deux choses l'une». Annoncée dès le titre, la question des bifurcations soudaines qu'emprunte le destin ponctue l'ensemble du récit, posée régulièrement par un personnage qui suppute ses chances et entend bien ne laisser aucune ouverture au hasard:

«De deux choses l'une: demain la substitution aurait eu lieu, Sasimir se serait fait à lui-même une injection foudroyante de cyanure. Ou bien tout serait manqué, et ce serait lui peut-être qui aurait croqué entre ses dents la petite capsule de verre qui ne le quittait pas dans les expéditions de ce genre.»

Plus loin, après l'accident, l'alternative se reformule en d'autres termes:

«Alors, de deux choses l'une: si c'est le cyanure qui repose dans la valise l'entreprise aura réussi malgré l'arrestation, justice sera faite, et tandis qu'on subira son premier interrogatoire, Sasimir se fera sa dernière piqûre; si c'est l'insuline, du moins aucun soupçon ne se sera fait jour, un autre pourra reprendre l'expédition et la mener à bien.»

pour reparaître, au terme de la nouvelle, complètement transformée:

«Si c'est du cyanure dans l'ampoule qu'on va croquer, le saura-t-on? Mourra-t-on conscient qu'on est vaincu et que Sasimir va vivre? Ou bien sera-t-on supprimé, aboli, avant d'avoir pu savoir quel destin prévaut?»

L'ultime ruse, vers quoi porte l'ensemble du récit, est de laisser le dilemme en suspens: «On va savoir ou ne plus jamais rien savoir», si bien que le lecteur, quant à lui, ne saura pas au profit duquel de ses termes l'alternative va se résoudre (aussi le titre de la nouvelle paraît-il, *a posteriori*, ironique). La fiction s'enraye,

bute sur un secret inconnaissable, confine au silence¹⁶.

Les jeux de l'écriture

Que les *Nouvelles du Grand Possible* s'inscrivent en faux contre notre commune conception du monde; que chacune d'elles relate l'expérience-limite vécue, souvent jusqu'à la mort, par un sujet dont les certitudes se défont l'une après l'autre, incite à rencontrer, au moment de conclure, la question toujours ouverte de leur appartenance générique. Non qu'il s'agisse, au risque de perdre sa différence, de soumettre l'œuvre à l'épreuve du classement (on verra qu'elle y résiste obstinément), mais au contraire parce que la rencontrer permet de cerner deux de ses propriétés essentielles: son indétermination générique et le traitement parodique qu'elle réserve aux différents modèles convoqués. Un premier signe d'un tel jeu — flottement et ludisme mêlés — apparaît dans le fait qu'on a pu inscrire le recueil en deux genres différents, voire divergents. D'un côté, la critique académique s'est accordée, sur la suggestion (d'ailleurs hésitante) de Vivier, à greffer ces récits sur le corpus du fantastique; de l'autre, les responsables de la réédition Marabout, bravant l'interdit prononcé par le même Vivier, ont cru pouvoir les placer à l'enseigne de la science-fiction. Aussi convient-il d'y regarder de plus près.

1. **Le fantastique.** Que l'on se réfère à une définition large du genre (récits dans lesquels intervient un événement d'ordre surnaturel) ou, en toute rigueur, à la définition restreinte proposée naguère par Tzvetan Todorov¹⁷ (récits ambivalents, dans lesquels une hésitation se maintient, jusqu'au terme, entre une explication rationnelle et une explication irrationnelle), on doit bien reconnaître que les *Nouvelles du Grand Possible* reçoivent fort peu du fantastique. Deux d'entre elles seulement reposent sur une donnée surnaturelle: «La pièce dans la pièce» et «Le Concerto pour Anne Queur». Or, dans le premier cas, cette donnée n'est en fait qu'un pur artifice de l'énonciation — «Je suis mort et je te parle» — cependant que l'histoire narrée par cette voix posthume demeure dans l'ordre strict du réel. Quant au «Concerto» — dont

l'argument de base ressortit plutôt au domaine de la science-fiction —, il ne pourrait que décevoir l'amateur du genre : par sa narration froide et distanciée (chronique très postérieure aux faits), désarmorçant l'effet d'angoisse et compromettant toute identification du lecteur à l'un des personnages ; par sa portée nettement allégorique qui fait de la fiction le simple support d'une thèse humaniste (sur l'indissoluble lien du corps et de l'esprit) ; enfin par une faible voire inexistante exploitation de la dimension macabre inhérente au sujet traité : monstres déchus de leur « pouvoir d'effroi »¹⁸, les Secs évoquent davantage l'univers lucide et glacé de Paul Delvaux — le peintre des squelettes pensifs — que les brumes et ténèbres d'un Bosch ou d'un Goya. Pas d'ombre dans ce texte, d'aucune sorte (ni propre ni figurée), les seules zones d'incertitude y tenant aux lacunes des documents allégués par le chroniqueur anonyme. Sous pareil angle, Thiry apparaît comme l'anti-Jean Ray, et le *Grand Possible* comme l'envers du *Grand Nocturne*.

Ce fantastique évité dans le « Concerto pour Anne Queur », deux autres nouvelles l'abordent de façon ironique et même parodique. C'est le cas dans « Distances » où le spiritisme, pratiqué par une vieille fille en mal d'esprits familiers et perturbé par les « interventions saugrenues » d'un ectoplasme à « l'humeur salace », est tourné en ridicule — et d'ailleurs dédaigné par M. Cauche — ; ce l'est aussi dans « Besdur » où l'hypothèse surnaturelle, formulée du reste par un magistrat passablement sarcastique, se trouve complètement refoulée, au terme du récit, au profit d'une explication des plus démonstratives, qui ne laisse ouvert aucun champ à l'irrationnel, nonobstant la pharmacologie pour le moins insolite qu'elle invoque.

Si elles échappent de toute évidence au fantastique canonique, les *Nouvelles du Grand Possible* n'en tombent pas pour autant dans le domaine des récits réalistes ou psychologiques. C'est qu'elles occupent, entre ces deux genres rivaux, un espace mitoyen qui leur permet de retenir, du premier, un enjeu et, du second, une technique. Aussi a-t-on parlé, à leur sujet, de « fantastique réaliste » et les a-t-on placées, par opposition à la

veine « gothique » représentée notamment par Jean Ray ou Ghelderode, dans la lignée d'un Franz Hellens et de ses « réalités fantastiques ». Comme celle d'Hellens, la démarche de Thiry consiste en effet à conduire le naturel au surnaturel et le quotidien à l'insolite, essentiellement par une attention aiguë aux choses et aux êtres, capable d'y repérer et même d'y introduire l'écart. De là que les *Nouvelles du Grand Possible* abondent en descriptions longues et analytiques, si minutieuses que l'objet décrit y perd son poids de réalité. Peut-être est-ce d'ailleurs sur ce point crucial que le prosateur rejoint au plus près le poète : l'un comme l'autre « modifient » ; l'un fait glisser le réel vers l'irréel, l'autre transgresse le code de la langue ; tous deux exercent, sous la concrétion des stéréotypes, un patient travail de sape.

2. La science-fiction. « Juger *Anne Queur* comme de la science-fiction serait un contre-sens. » Sans appel et reprise telle quelle par la plupart des commentateurs, la condamnation de Vivier prenait prétexte¹⁹ de ce que le « Concerto » ne serait qu'une « fausse anticipation », le moment de la narration s'y révélant postérieur à celui de l'histoire narrée. Pareil argument ne résiste guère, et cela pour deux raisons. D'abord, l'anticipation s'y avère effective puisque les faits qui font l'objet de la chronique se situent bien, quant au lecteur, dans le futur ; ensuite, il n'est pas rare que les auteurs de science-fiction aient recours à ce procédé qui consiste à placer le narrateur au-delà des événements relatés, selon une stratégie de crédibilisation de la fiction prospective, par quoi celle-ci acquiert la vraisemblance du récit historique²⁰. Cela dit, tout, dans la nouvelle, invite à la « juger comme de la science-fiction », depuis l'invention du savant Cham jusqu'à la dimension allégorisante du texte (la SF pratique volontiers la parabole, où le demain n'est qu'une figure souvent transparente de l'aujourd'hui).

Si l'appellation « science-fiction » s'impose aisément s'agissant du « Concerto pour Anne Queur », il semble de prime abord peu licite de l'étendre à l'ensemble du recueil, comme ce fut le cas lors de la réédition Marabout. Pourtant, par son intitulé même, il paraît circonscrire assez exactement le champ exploré par la

science-fiction: celui du Possible. De surcroît, la dimension conjecturale des textes thiryens et l'accent qu'ils portent sur les aberrations du temps comme sur les pouvoirs du virtuel, les associent, même de loin, au registre des fictions anticipatrices — l'anticipation n'étant en somme, selon l'heureuse expression de Blaise Bargaic, qu'une «actualisation du virtuel»²¹. Mais, à bien y regarder, c'est par leur figuration de la modernité technologique et scientifique que les *Nouvelles du Grand Possible* s'apparentent aux récits de science-fiction: les médias dans «Distances» (poste aérienne, télévision) et dans «Le Concerto pour Anne Queur» (où le «Vase», «Pur cerveau régnant sur les ondes mentales» est métaphore évidente de l'ordinateur); la recherche scientifique et pharmaceutique dans «Besdur» et «Le Concerto». Évocations directes ou latérales, accompagnées chaque fois d'une mise en garde elle aussi plus ou moins explicite, passant de l'aversion marquée de M. Cauche envers la T.V. (objet frappant de laideur, indécent, dispensateur de spectacles triviaux), à l'appel lancé par le juge d'instruction à «nous protéger contre nos inventions» («Besdur»), pour culminer enfin avec l'auto-destruction des Secs.

De ces deux genres dont il ne participe pas pleinement mais entre lesquels il oscille, le recueil ne reprend donc ni des clichés ni des sujets archétypaux, mais simplement, de l'un comme de l'autre, un protocole élémentaire de fonctionnement: du fantastique, l'érosion progressive du réel; de la SF, l'expérience de la temporalité et la «représentation fantasmée du faire scientifique»²². Une telle oscillation, sensible dans l'ensemble du recueil, se trouve amplifiée en certaines nouvelles qui, relevant de plusieurs genres à la fois, se dérobent à tout classement univoque: ainsi, dans «Besdur», le fantastique et la science-fiction se disposent en contrepoint d'une intrigue policière; ainsi, dans «Distances» le récit psychologique, relatant les différents moments d'un délire paternel, débouche au terme de la nouvelle sur un faux fantastique (l'ange-facteur, la missive venue de l'au-delà); ainsi, dans «Le Concerto pour Anne Queur», l'anticipation prend l'allure et le ton d'une chronique historique (avec

note en bas de page) et s'enclenche sur une formule figée, renvoyant à la rhétorique évangélique («En ce temps-là»)²³. Comme si l'articulation de formes, nouée au sein de l'œuvre globale entre la prose et la poésie, se reproduisait en abyme dans les *Nouvelles du Grand Possible*, infléchie en pluralité générique.

Outre qu'elles combinent volontiers deux ou plusieurs genres distincts, les nouvelles soumettent fréquemment le modèle générique auquel elles renvoient à un traitement parodique, consistant tantôt à dévoyer, tantôt à systématiser de façon outrancière, hyperbolique, ses marques et ses règles constitutives. On n'en prendra que deux exemples, particulièrement saisissants. A tous égards, «De deux choses l'une» emprunte le mode du «thriller», conçu comme un récit à suspense scandé par une série d'incidents, qui relancent l'intérêt du lecteur, et tout entier orienté vers sa fin, qui scelle le destin (positif ou négatif) du héros et vient apaiser la tension suscitée par les avatars de l'histoire. Or, ainsi qu'on l'a vu, la nouvelle contrevient à cet impératif du genre, en ce que l'histoire s'y interrompt sur une fin ouverte, éminemment déceptive, laissant en quelque sorte le suspense en suspens. Sous-titrée «Exercice pour la T.V.», «Mort dans son lit» dévoie quant à elle le schéma du récit d'enquête. Pour l'essentiel, elle en pousse à l'extrême, d'une part, la tendance behavioriste, en s'interdisant tout accès dans la sphère mentale du personnage («Il fait deux ou trois pas sous le toit de verre, la tête levée, vers ce qui paraît le surprendre et qu'on ne voit pas. Puis a-t-il senti qu'il était regardé, a-t-il entendu un bruit? Il se retourne.»), et, d'autre part, la démarche indicielle, ici radicalisée puisqu'elle n'est plus seulement celle du détective mis en scène mais celle aussi du narrateur lui-même («Le jeune médecin se lave les mains au lavabo. Énergiquement: les mèches de sa belle chevelure en dansent.»; «Le docteur doit être là depuis un moment, à en juger par le cendrier.»).

Nombreuses, ces distorsions témoignent de la dimension fondamentalement ludique de l'écriture thiryenne, jouant de différents genres et les déjouant, attachée à susciter des formules neuves à

partir d'anciens modèles. Mais ce ludisme se répand aussi en autant d'évocations empreintes d'humour ou de malice, qui font en quelque sorte concurrence à la gravité des textes qu'elles ponctuent. C'est l'émotion amusée, dans «Distances», avec laquelle le narrateur décrit tout à la fois les vaines tentatives du père anxieux de conclure une trêve avec la mort et la routine vaguement ridicule de l'employé «trotinant son trotton laborieux»; c'est, dans un récit qui dénonce les dangers de la recherche pharmaceutique, telle remarque bouffonne («Une femme enceinte ne peut plus prendre un calmant sans accoucher d'un phoque.») ou ce calembour, à peine déguisé, d'un nom de médicament (baise-dur) dans la composition duquel entre un «Elément Q» propre à libérer, dit-on, les pulsions sexuelles; c'est enfin, dans «Le Concerto pour Anne Queur», le personnage de Lucien Queur, «le roi des choucroutes garnies», pathétique dans sa culpabilité et grotesque dans ses interventions tonitruantes.

Tour de force, chaque fois tenté et remporté par Thiry: dire la comédie du monde en rendant sensible sa charge de tragédie; dire la dérive de l'instant et l'irréversible fatalité de la mort en conservant cette distance ironique qui rend acceptable le message et cependant en accuse l'urgence. Peut-être est-ce là, dans ce contrepoint incessant du dérisoire et du tragique, que gît en définitive toute la saveur des *Nouvelles du Grand Possible*.

1. Telle est notamment sa dette, jamais reniée, envers le poète d'Alcool: «Quelle vie nouvelle tout à coup, quand Guillaume Apollinaire ouvre les fenêtres calcitrées du salon symboliste pour y faire entrer à pleines bouffées les quatre vents du Hasard!» («Introduction» aux *Trois proses en vers*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Seghers, 1975, p. 114).
2. Avant le coup d'éclat de *Toi qui pâlis*, par quoi Thiry lui-même fait commencer sa carrière, avaient parus, en 1919, *Le Cœur et les Sens* (poèmes) et, en 1922, *Le Goût du Malheur* (roman), deux ouvrages jamais republiés depuis (hormis quelques pièces du premier recueil poétique, en appendice aux *Œuvres poétiques*).
3. Pour ce qui est de la prose narrative, on ne dénombre pas moins de six romans — *Le Goût du Malheur* (1922), *Échec au temps* (1945), *Juste ou la quête d'Hélène* (1953), *Comme si* (1969), *Voie-Lactée* (1961) et *Nondum jam non* (1966) — et quatre recueils de nouvelles, contes ou récits — *Marchands* (1936), *Nouvelles du Grand Possible* (1960), *Simul et autres cas* (1963) et *De chats et d'hommes seuls* (posthume).
4. L'expression est de Thiry, dans son entretien avec Marcel Lobet.
5. «L'œuvre», dans *Vie poésie*, O.P., p. 267.
6. «Marchands», dans *Romans, nouvelles, contes, récits*, Bruxelles, De Rache, 1981, p. 19.
7. «La poésie est liée à la lutte contre le temps.»
8. *Toi qui pâlis*, O.P., pp. 42-43.
9. «[...] n'être plus que cet assis/A mettre en vers les vieux récits/Presque authentiques de ses frasques.» Ibid., p. 54.
10. O.P., p. 42.
11. «Vie», dans *Vie Poésie*, O.P., p. 245.
12. Il importait, avant d'entrer dans le vif des textes, d'insister sur ces avatars éditoriaux du recueil, non par un souci de rigueur philologique, mais parce qu'ils attestent que, dans une production vouée pour l'essentiel au public restreint des lecteurs de poésies, les *Nouvelles du Grand Possible* jouissent d'un statut institutionnel doublement privilégié. Hormis *Echec au Temps*, il s'agit d'abord de l'unique ouvrage narratif qui ait connu une réédition du vivant de l'auteur. Mais le plus remarquable est assurément que cette seconde édition lui ait enfin permis de déborder le cercle électif des pairs pour atteindre la vaste audience d'une collection de grande diffusion. Signe éloquent du succès de l'œuvre et d'une première reconnaissance du prosateur.
13. «Récit du Grand-Père», dans *Romans, etc.*, op. cit. p. 60.
14. KANT, *Critique de la raison pure*, Paris, Garnier-Flammarion, 1976, p. 90.

15. «Simul», dans *Vie Poésie, Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 247.
16. Encore que le blanc qui suit la dernière phrase du texte puisse figurer la mort foudroyante du résistant, auquel le cyanure n'aura pas laissé le temps de «savoir».
17. Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
18. M. THIRY, «Roger Caillois et le fantastique», dans *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, LII, 3-4, 1974, p. 257.
19. On peut penser en effet que l'interdit prononcé par Vivier s'apparente à un réflexe institutionnel, déterminé par le fait, qu'en 1960, la SF est encore un genre non légitimé (au rebours du fantastique, illustré par de nombreux auteurs reconnus).
20. Ainsi, le film *Star Wars* s'ouvre sur l'inscription: «Il y a très longtemps dans une lointaine galaxie».
21. «L'actualisation du virtuel», dans *Arguments*/3, «La pensée anticipatrice», Paris, 10/18, 1978.
22. Jacques DUBOIS, «Indicialité du récit policier», dans *Actes du Colloque Narration et Interprétation*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1984, p. 117.
23. C'est ici le moment de souligner que le nom du savant noir — Cham — est emprunté au fils de Noé, maudit pour avoir porté le regard sur la nudité de son père. Avec cette origine biblique, le nom s'inscrit, dans la nouvelle, en liaison avec tout ce qui connote la religiosité (claustration monacale des Immortels, vêtue en cape, dédain du corps comme source de toute erreur, etc.) et désigne la malédiction de celui qui a transgressé l'ordre naturel.

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

- 1897: Le 13 mars, naissance à Charleroi de Marcel Thiry. Milieu familial: moyenne bourgeoisie. Le père est négociant en bois et charbon. Dès l'année suivante, la famille se fixe à Liège.
- 1909-1914: Études secondaires à l'Athénée de Liège. Premiers poèmes publiés dans la revue *Belgique-Athénée*. Le jeune poète, adepte d'un symbolisme feutré, est présenté à Verhaeren, Destrée et Mockel.
- 1915-1918: Thiry interrompt ses études pour s'engager dans l'armée belge, qu'il rejoint en Hollande. Affecté, avec son frère Oscar, au corps expéditionnaire des auto-canons. Départ pour le front russe. Équipée eurasiatique: Archangel, Galicie puis, après la Révolution d'octobre, Kiev et Vladivostok. Embarquement pour San Francisco. Séjour à New-York, puis retour en Europe. A l'armistice, retour à Liège. Thiry s'y inscrit à l'Université, en Faculté de Droit.
- 1919: Premières publications en volume: *Le Cœur et les sens* (poèmes) et, en collaboration avec Oscar Thiry, *Soldats belges à l'armée russe, Récit de campagne d'une auto-blindée en Galicie*.
- 1920: Épouse Marguerite Kemna.
- 1921-1922: Naissance de sa fille Lise, futur brillant chercheur en médecine. Docteur en droit, Thiry s'inscrit au Barreau de Liège.
- 1924-1927: Première phase d'intense activité poétique, où le symbolisme conventionnel des premiers poèmes cède le pas à une inspiration moderniste et cosmopolite, plus ou moins directement liée à l'expérience vécue de la guerre et des voyages, mais où transparait surtout l'influence esthétique d'Apollinaire et de Cendrars: *Toi qui pâlis au nom de Vancouver* (1924); *Plongeantes proues* (1925) et *L'Enfant prodigue* (1927).
- 1928: Mort du père. Thiry quitte le barreau pour reprendre les affaires paternelles. Ralentissement de l'activité littéraire.