

**"D'UN ETIAGE POETIQUE ASSEZ BAS"
OU: LA QUESTION DES GENRES CHEZ MARCEL THIRG**

Pierre Halen
Université Catholique
de Louvain

La question des genres littéraires intéresse aujourd'hui nombre de critiques, pour la plupart comparatistes. Il ne s'agira pas ici d'entrer directement dans leurs débats, ni de prendre parti pour telle ou telle théorisation formelle de ce problème. Plutôt, à partir d'une oeuvre singulière et de manière inductive, de situer un des lieux où la question générique nous paraît fondamentalement se poser; ce lieu - pour autant, bien sûr, qu'on souhaite ne pas s'enfermer dans un répertoire seulement historique ou culturel des formes littéraires-, on n'évitera pas de le trouver, nous semble-t-il, dans l'éternelle question de la référentialité de l'oeuvre ou, pour en parler simplement, de son rapport au monde.

La question générique, aujourd'hui, et non dans les débats d'universitaires, se pose moins à l'endroit du texte littéraire qu'à l'endroit de son contexte de publication. Explicité par l'écrivain, par l'éditeur ou par la critique, le genre se tient sur le seuil, il est produit comme un sous-titre. A vrai dire, l'appellation de sur-titre conviendrait au moins aussi bien, car il intervient souvent **avant** le titre dans la perception du livre par le lecteur: c'est vers telle collection que son regard s'est orienté à l'étal du libraire, c'est telle configuration graphique de couleurs et de format, déterminée par le genre ou le déterminant, qui a d'abord agi sur sa sensibilité et qui s'est gravée dans sa mémoire si elle n'y était déjà inscrite. Les diffuseurs et les publicitaires, du reste, le savent bien. Le genre, d'un point de vue pratique, c'est cela: un canal qui régit la communication entre l'éditeur et le

lecteur, au mépris quelquefois du contenu de l'oeuvre qu'une approche critique classerait ailleurs.

Dans les récits de Marcel Thiry, on trouve un merveilleux exemple de cette double détermination, éditoriale et critique. Un éditeur publia, en 1960, quatre récits de l'écrivain sous le titre: **Nouvelles du Grand Possible** (1), hors toute collection. Le préfacier, Robert Vivier, mettait en garde le lecteur: même dans le quatrième récit, le seul qui eût pu s'y prêter - le **Concerto pour Anne Queur-**, il n'y avait pas lieu selon lui de voir de la science-fiction. En 1967, l'éditeur Marabout fit pourtant paraître, dans sa série "Science-fiction", un volume portant le même titre; celui-ci reprenait sept récits de l'auteur, dont deux seulement appartenaient à la première édition, mais dont trois, cette fois, pouvaient éventuellement rencontrer les critères de la science-fiction. Quant aux quatre autres, ils n'avaient qu'à faire bonne figure, malgré leur situation visiblement déplacée sous une couverture dont le dessin ne renvoyait à aucune des sept fictions, mais se contentait d'évoquer un décor surréaliste, vaguement magrittien (2). Le genre était produit comme un leurre, à des fins commerciales, et l'on ne peut malheureusement empêcher qu'il ait agi comme catégorie a priori sur l'entendement du lecteur, le décidant à acheter ou à ne pas acheter l'ouvrage, et orientant sa compréhension.

Ceci nous rappelle que la classification générique est d'abord nécessitée par la diffusion médiatique du livre; dans un deuxième temps, elle est éminemment propice à la critique dans sa tâche de présentation. Dans cette perspective, les **collections** ne sont évidemment pas les seuls facteurs qui organisent le grand catalogue littéraire; les médias jouent le même jeu qu'elles, lorsque, par exemple, ils produisent ce genre à part entière qu'est devenu le roman de vacances, de la même manière qu'ils produisent le *slow* de l'été. Le para - texte - plus généralement le discours d'accompagnement - des oeuvres ou des manifestations culturelles tend dans ce mouvement à imposer

sa force de conviction aux dépens des critères relatifs à l'objet même qu'il est censé présenter.

Or, il est curieux d'observer comme l'esthétique contemporaine, du point de vue des créateurs, a tendu, à l'inverse, à discréditer ou à miner les classifications génériques (3). En effet, dès l'aube du XXe siècle, les avant-gardés semblent s'être ligués contre les distinctions génériques, en tenant un discours qui n'était plus seulement esthétique mais entendait se situer, **politiquement**, face à l'ensemble d'une société par ailleurs - mais est-ce par ailleurs, justement? - divisée en classes plus ou moins élevées, comme les genres. L'exemple, tardif mais clair, de cette tendance est **En attendant Godot**, où le tragique est assumé, non par des aristocrates de haut rang comme le voulait la tradition, mais par des clercs.

On peut se demander, d'ailleurs, si toute création n'implique pas, a priori, une atteinte aux genres, si celui qui innove n'est pas, précisément, celui qui "n'a aucun genre", selon l'ambiguë formule populaire. On peut s'interroger aussi sur la division sociale des publics qu'impliquent et que renforcent des divisions soi-disant esthétiques: littérature vs paralittérature, érotisme vs pornographie, etc.

Pour ne pas en rester à des propos généraux qui ne peuvent guère être posés ici qu'au titre d'intuitions axiomatiques, examinons dans l'oeuvre d'un poète contemporain la question générique. Marcel Thiry naît en 1887. Par son frère aîné et sa soeur, il est très jeune entraîné dans de nombreuses lectures poétiques: romantiques, parnassiens, et symbolistes (4). Mais la guerre fait écran, puisque le lycéen, via la Hollande et l'Angleterre, fuit la Belgique occupée pour s'engager dans l'armée. Son régiment d'autos blindées s'embarque pour le front russe, d'où il ne revient, après avoir traversé le continent asiatique, qu'en 1918. C'est donc après la guerre, au cours de ses études de droit, que Marcel Thiry rencontre et fait sien, en partie, l'héritage de l'Art moderne de

1913. Et l'on considère que son oeuvre ne commence véritablement qu'avec la parution, en 1924, de **Toi qui pâlis au nom de Vancouver**, son originalité particulière, du reste, s'affirmera plus complètement avec la publication de **Statue de la Fatigue** (1934) et de **Marchands** (1936). Thiry, qui fut, quant à son "premier métier", avocat, ensuite négociant et enfin sénateur, mourut en 1977 et son dernier recueil poétique, **Lettre du Cap**, est posthume. Ses poèmes ont connu une édition récapitulative en 1975 (5), mais ses textes narratifs n'ont pas encore été tous réédités.

L'interrogation générique, en regard de cette oeuvre, trouvera surtout matière à réflexion à quelques endroits principaux: le sommaire de **Marchands**, la figure essentielle de la répétition, par où l'on voit qu'une même anecdote est resservie inlassablement, à diverses sauces; le malaise de la critique, notamment pour qualifier les proses et les poèmes, précisément à partir de l'a-priori de leur opposition générique; surtout, les poésies curieusement intitulées proses par leur auteur.

Avant toute autre chose, il faut insister à nouveau sur la cohérence de cette production littéraire, en dépit de sa diversité de genres (on y relève, outre les poèmes, les nouvelles et les romans, divers essais, littéraires et politiques, ainsi que du théâtre). Le principal motif de cette cohérence, c'est une sorte de "noeud éthique", qu'André Sempoux qualifiait d'**étymon psychologique** et qu'on peut approcher au moyen du paradigme **distance vs communion**: briser les lois et les barrières, rassembler les corps désirants, telle est son inquiétude majeure. Or, ce désir de briser les lois se répercute, de façon très logique, dans la syntaxe et dans le dictionnaire thiryen, ainsi qu'on l'a montré (6); on ne s'étonnera pas qu'il s'accompagne d'infractions concernant les "règles du genre" littéraire.

En particulier, l'opposition traditionnelle de la prose et de la poésie, dont les critiques n'ont pas toujours su se dépêtrer. Charles Berlin parle ainsi,

pour la prose, de personnages "plutôt combattants"; pour la poésie, de personnages "plutôt contemplatifs". Si cette opposition a du sens, c'est dans l'oeuvre néo-classique de Berlin, pas chez Thiry. Zacharie Simul (7), par exemple, mourra certes en "héros" sur le front de l'Yser, mais le roman n'en parle guère, préférant, dans le même personnage, l'anti-héros perdu dans son admiration pour "Nausicaa", ses spéculations poétiques sur le temps et son inutile dévouement pour son ami Walter, homme actif quant à lui, une sorte de Rastignac qui finira fasciste. Il serait facile d'allonger la liste des citations, mais cet exemple suffit sans doute.

Il est peut-être de bonne méthode d'entendre d'abord l'auteur à ce sujet, et par exemple ce qu'il en dit dans *Le Poème et la langue*, son essai littéraire le plus important. On y trouve d'abord cette position, que l'écrivain ne veut exclure a priori aucune catégorie de mots de l'espace poétique. En cela, il rejette l'attitude, disons, particulariste, des symbolistes en matière de langage, attitude qui suspendait quelque peu la fonction référentielle, en cela aussi, il affirme sa "religion apollinarienne":

Quelle vie nouvelle, tout à coup, quand Guillaume Apollinaire ouvre les fenêtres calfeutrées du salon symboliste, pour y faire entrer à pleines bouffées les quatre vents du Hasard ! Avec lui, plus de souci d'être universel et abstrait. A lui les personnalités et les traits locaux. Les noms de ville, les noms des rues de Paris, les noms d'hommes et les prénoms rentrent dans la poésie. L'anecdote, la notation de voyage, quelle joie de les glisser en surprise dans une strophe lyrique... (8).

Ouvrir le texte à tous les mots, c'est l'ouvrir sur tout le réel, et le poète ne s'est d'ailleurs pas fait prier pour insérer dans le poème les noms de lieux qu'on sait, les Vancouver et les Dordrecht, et

puis aussi les autres noms: baxter rimant avec aster ou steamer. Ainsi a-t-il pu passer pour un "poète matérialiste" ou, selon la nuance de Roland Mortier, pour un "poète de l'immanence".

Voilà donc la poésie envahie par le prosaïque, ou plutôt rejauillissant de lui, l'ayant intégré, et Thiry a poussé très loin cette démarche, jusqu'à publier, dans des formes prosodiques relativement traditionnelles et par là sans doute précisément provocantes, des poèmes sur le pied, les ongles ou la barbe. Mais, d'autre part, et ce sera le second enseignement que nous tirerons de cet essai, Thiry conserve à la poésie son genre distingué. Cette distinction, en l'occurrence, se signale surtout par ce que Thiry appelle le "don de lenteur", lequel oblige à modifier le rapport de l'acte de lecture au temps. C'est donc une donnée physique qui fonde le genre, entraînant une série de corollaires concernant la récitation, le rôle des mots d'une seule syllabe, le jeu des connotations; ces propositions construisent une stylistique de l'écart où l'on aperçoit, autre face du noeud éthique évoqué plus haut, une manière spécifique de "se mettre à la faute", de se livrer à la **défaillance**. Cette notion-clef de l'univers thiryen, dont nous avons ailleurs (9) déployé les principaux enjeux, pourrait être ici sommairement définie comme la réalisation d'une attitude, face au réel, qui suspend toute approche utilitaire ou, en d'autres termes, qui annihile proprement la valeur, au sens socio-économique du mot. La défaillance rompt avec le code, mais elle rétablit la communication, sinon le désir, masqués par le code.

De cette opposition dialectique, Thiry parlera indirectement dans un bref essai comme **Second métier** (10). Mais, surtout, il mettra ce comportement en récits - comme on met quelque chose en musique - et il en fera à ces endroits la monstration narrative. Si la **lenteur**, qui définit la poésie, est aussi le premier indice de la défaillance, et si cette dernière attitude se trouve régir fondamentalement les personnages des récits thiryens, alors devient problématique l'opposition

de la prose narrative et de la poésie. A tout prendre, le langage qu'on appelle justement, ainsi que le relève l'écrivain, le langage courant, et qui est tout de même le principal vecteur du récit, n'est guère qu'un décor différent où se joue la même scène.

Une telle approche permet d'expliquer pourquoi le "ton" de l'écriture thiryenne va décontenancer la critique et la leurrer, un certain nombre de catégories, qui ne sont pas sans rapport avec les genres, sont en effet rendues sans objet par l'opération du noeud éthique dont nous avons parlé. Ainsi de l'humour et de l'ironie, qui ont été complèment occultés par la plupart des lecteurs thiryens; sans doute faut-il à cet égard rappeler que, pour des raisons trop longues à développer ici mais qui n'ont rien à voir avec les qualités ou les défauts de son oeuvre, l'écrivain n'a pendant longtemps été commenté que par des lecteurs relativement conservateurs à tous points de vue: l'humour, dans leur perspective, provoque nécessairement une "chute" dans le ton, et il ne peut produire qu'un effet désastreux sur les valeurs (morales) éternelles que l'émotion poétique ou narrative est censée véhiculer, et qu'ils ont voulu à toute force retrouver dans les écrits d'un écrivain qui ne partageait pas entièrement leurs credos.

Selon cette critique traditionaliste, il y aurait des genres élevés et d'autres qui seraient de bas-étage; des sentiments élevés et d'autres qui seraient bas. Telle collection parisienne de poésie ne s'appelle-t-elle pas "Haut langage"? Pareille structuration verticale, on ne le voit que trop, n'est pas sans évoquer certaine géographie du corps humain, et, parallèlement, certaine géographie du corps social: la question des genres ne se pose pas en dehors du questionnement anthropologique et politique. Pour en revenir à Thiry sans quitter cette réflexion, on observera que l'humour, chez lui, loin de "dévaluer" la tragédie en comédie, loin de "vulgariser" le propos, participe à la production du tragique en mettant en cause, notamment, l'exercice de la parole, même esthétique. L'ironie a, entre autres

fonctions, celle de saper le sérieux des systèmes de valeurs qui régulent l'existence, y compris la valeur "littérature", le cas échéant.

Fondamentalement, à cause du double mouvement de banalisation de l'épique et d'héroïsation du quelconque qui oriente son oeuvre (11). Thiry suit la leçon d'Apollinaire dans ce qu'elle a eu de plus apparemment radical, à savoir dans les **Banalités et les Quelconqueries**. (Sauf qu'il s'y trouve, en quelque sorte, une ironie en plus: le geste pré-dadaïste D'Apollinaire, dans l'interprétation qu'en donne Georges Longrée (12), s'érige encore en contestation, en valeur de provocation, dans la logique dialectique des avant-gardes, pour Thiry, sans que ce soit, par exemple, le résultat d'une réflexion systématique sous forme d'essai, l'exercice de la poésie procède d'une altération de tous les codes intramondains (13), mettant en jeu, par là, une altérité qui reste à étudier).

Pour évoquer l'essentiel, c'est-à-dire les textes, il s'agit à présent de reprendre notre problématique à quelques autres endroits où l'écrivain nous donne de précieuses indications. C'est bien sûr dans le hors-texte, dans ces fameux **seuils** que sont les titres et les sous-titres que nous trouvons les informations génériques utiles.

Considérons d'abord le cas de ce texte - comment l'appeler autrement? -, **Voie-Lactée** (14). Au sens obvie, il s'agit d'un roman. L'intrigue contient ce qu'il faut de romanesque, les personnages évoluent "normalement", les références historiques et géographiques sont suffisamment indiquées, etc. Cependant Thiry l'appelle "romance" et non roman. Ajoutons à cela que **Voie-Lactée** n'est pas publié par un éditeur de romans, mais par un éditeur de poésie, ce qui fait trembler la question du canal que j'évoquais en commençant. A ma connaissance, il n'existe pas, en langue française, d'éditeur ni de collection de romances, et **Voie-Lactée** produit donc son propre genre. L'allongement et la féminisation du mot roman, et vraisemblablement

blement l'emprunt à l'anglais, se justifient par divers motifs; ainsi fable bascule-t-elle, vers sa fin, dans une sorte de merveilleux scientifique. Trop merveilleuse pour convenir au réalisme romanesque, trop amoureuse et émue pour n'être pas apparentée aux histoires - sont - elles romanesques, romantiques, romancées ? - de la lyrique française, la **romance** se propose comme genre intermédiaire plutôt qu'hybride, à situer dans l'intervalle entre **Passage à Kiew**, un des premiers romans de l'écrivain, et la **Prose des cellules HÉLa**, un "poème" si l'on en juge par son contexte éditorial. Chacun de ces deux textes s'apparente d'ailleurs plus particulièrement à une partie de cette romance, laquelle se définirait dès lors aussi bien comme une sorte de trajet du roman vers la poésie.

D'avoir évoqué la **Prose des cellules HÉLa** nous conduit à nous interroger ensuite sur la quinzaine de textes, repris dans les "oeuvres poétiques", mais intitulés **Proses** par l'écrivain (15). Le phénomène n'est pas tout à fait original, puisque Cendrars, notamment, y a recours; cependant, on est loin du long récit de voyage de la **Prose du Transsibérien**, dans un autre genre (16), si l'on veut, qu'il s'agit d'approcher de l'intérieur de l'oeuvre. Pour le définir, le critère prosodique ne saurait être invoqué; il y avait depuis longtemps des poèmes en prose, voici les **proses en vers**: s'y rencontrent des vers libres, des vers libres mais pairs, des vers réguliers et même des alexandrins, répartis le plus traditionnellement du monde en sixains. Les rimes présentent la même variété. Quant aux "sujets", on y trouve certes une certaine convergence, pour autant qu'on veuille apercevoir que ces textes semblent évoquer à la fois un certain lieu géographique et une anecdote qu'on peut supposer autobiographique. **Prose dans Paris sombré. Prose du retour de l'Amblève. Venlo. Kiew.** Mais aussitôt se présente l'exception: **Prose de la Missile** n'évoque que l'absence, l'altérité du lieu désert où nous précèdent les "disparues". De toutes manières, cette convergence de sujets ne nous aide guère à préciser la nature de

ces "proses", car bien des "poèmes" publiés tout à côté n'en diffèrent guère, de ce point de vue.

Autre chose: à de nombreux endroits ces "proses" sont autoréférentielles, et, singulièrement, semblent requérir l'indulgence du lecteur pour un défaut ou à tout le moins pour une faiblesse métrique:

(...) la rue Boissy d'Anglas
Qui tente faiblement d'assonner mal avec
Montmartre (17).

Mais, encore une fois, ne trouve-t-on pas autant de propos semblables dans les poèmes proprement dits?

Il y a longtemps que j'ai oublié les mots
d'eau et d'ombre,
Que j'ai désappris la douceur des noms de
l'arbre et de l'onde... (18)

Tout au plus pourrait-on proposer que l'auto-discréditation poétique s'avère plus délibérément négative dans les "proses". On rejoint ainsi la seule explication que le poète ait donnée pour justifier cette appellation, dans l'Introduction aux **Trois proses en vers** (19) (mais on est très loin d'avoir dépouillé les "papiers" de l'écrivain, et notamment sa correspondance). "Ils ne sont pas assez rigoureux", écrit-il alors. Mais qu'est-ce que cette "rigueur" dans une oeuvre qui a joué de toutes les simplicités (non sans ingénuité), et de toutes les sophistications langagières et métriques? Il serait assez simple de justifier une telle affirmation par le contexte immédiat où elle apparaît: ne s'agit-il pas avant tout de mettre en valeur le génie d'Apollinaire, loin après lequel le poète humblement veut se ranger, tout en lui demandant une caution? A qui, d'ailleurs, s'adresse cette préface, sinon d'abord à quelques amis belges, écrivains eux-mêmes mais dont les goûts littéraires se sont arrêtés à Verlaine? C'est eux, les partisans de la "rigueur" parnassienne, qu'il s'agit de convaincre, c'est eux qu'il faut rallier à une autre esthétique, qui commande un nouveau rapport du poème au monde. "Je doute que

leur ton puisse être poétique", ajoute Thiry à propos de ces "proses". Vraiment, en doute-t-il? La dernière ligne du même alinéa souligne paradoxalement que "ces prosaïsmes espèrent quand même être poétiques". Quant à Apollinaire, c'est pour les lecteurs que nous avons dits que Thiry lui accorde le génie de refaire jaillir "un chant universel", car l'épithète fait partie du discours idéaliste néo-classique; plus haut, l'écrivain exprime plus directement sans doute sa pensée en affirmant qu'avec lui (Apollinaire), plus de souci d'être universel et abstrait". Ces apparentes contradictions font partie de la rhétorique de toute préface, certes, l'humilité est trop dans la manière de l'écrivain pour n'être pas sincère d'un certain point de vue, mais ceci ne fait que souligner l'importance que le poète accorde à ce qu'il appelle de "petites anecdotes" (20), des "minores", par quoi le réel fait intrusion dans le poème.

C'est aux destinataires que nous avons dits, attentifs qu'ils étaient, précisément, aux règles du genre, que Thiry adresse sa dissertation. Ces règles, il les rappelle en feignant d'y souscrire, par une formule impersonnelle et ambiguë: "Il est admis que", trois fois répétée. Mais sitôt énoncée, la règle est mise en question par un contre-exemple:

Il est admis que l'anecdote ne peut être poétique, et Coppée est l'ilote que l'on montre aux apprentis qui seraient tentés de raconter en vers. -(Pourtant, **Crimen Amoris** est un récit, et peut-être le plus beau poème de Verlaine.).

Cette citation, soit dit entre parenthèses, laisse penser que, parmi les destinataires de la préface. Paul Dresse de Lébioles devait occuper la première place. En effet, c'est dès les années trente que les deux amis (que par ailleurs tout -esthétique, religion, sentiment politique, classe sociale- semblait devoir éloigner), ont entamé leur débat autour de **Crimen**

Amoris, débat qui aboutira bien plus tard à une publication contradictoire (21).

Qu'en conclure ? sinon que ces **proses**, loin de constituer un genre intermédiaire entre la prose narrative (plus bas) et la poésie (plus haut), une sorte d'entresol dans l'escalier des genres, ne sont des **minores** que par déférence envers Apollinaire et par certaine stratégie destinée à conduire le lecteur des "scrupuleuses abstractions" symbolistes vers une autre poésie, qui n'exclut plus le monde moderne, la tragédie quotidienne du temps, tous les dire et les prosaïsmes thiryens, fussent-ils constellés d'étoiles.

"Loin d'être une loi de la poésie, l'universalité du thème ou de la forme en serait plutôt un défaut ou un danger": telle est la leçon que Thiry dégage de l'expérience du **Corbeau de Poe**, et telle on la retrouvera, partout en sa poésie. La superbe **Petite prose du passage de nuit** en est une illustration (le poète évoque un de ces vols transatlantiques qu'il dut souvent accomplir à l'époque où il était délégué à l'ONU).

Prosaïsme, elles sont tentantes, tes pantoufles,
Pour le poème en vol cependant par sa nuit. (...)

Cette fausse prosopopée et cette grandiloquence ironique ne sont là que pour dire quand même, malgré les barrières des genres et bien que cela soit plus inconvenant, plus **déplacé** encore dans le champ littéraire que ne le fut jamais l'**aboli bibelot** de Mallarmé, le sens entièrement poétique des pantoufles qu'une hôtesse de l'air distribue. L'humour du premier vers et son prosaïsme affreusement - magnifiquement? - soutenu par l'allitération du 't', sont-ils séparables du deuxième, d'un rythme souverain, où le même son 'an' revient au milieu?

Michel Mélayer, étudiant le rôle des "proses" chez Thiry (22), en arrive à souligner, dans un premier temps, la non-universalité de leurs composantes référentielles, ensuite, il en vient à montrer que c'est

dans ces pièces en quelque sorte expérimentales que le poète prépare une esthétique renouvelée du point de vue du signifiant. En quoi Thiry se place comme un "continuateur de Mallarmé et de sa Prose (pour des Esseintes)". De la sorte, ces "proses" retrouvent une universalité de "propos et d'écriture" qui les fait ranger, de plein droit, parmi les oeuvres poétiques. Cette approche a le mérite, dans sa deuxième partie, de montrer l'évolution formelle de textes dispersés sur plusieurs dizaines d'années.

Mais s'agit-il d'un "genre bâtard"? C'est indubitablement ce qu'en dit Thiry, en 1934, dans le contexte que nous avons rappelé. Toute la question est peut-être de savoir s'il faut entendre "bâtard" dans un sens péjoratif, non tant dans le discours thiryen lorsqu'il croit devoir céder aux codes en vigueur comme dans cette introduction aux **Trois proses en vers**, que dans sa langue propre, si l'on peut dire, celle qu'on peut reconstituer en observant sa démarche continue de scripteur, qui est celle, précisément, du prosaïsme, de la poétisation du quotidien. Cette poétisation, bien sûr, peut s'entendre au niveau du "rythme sémiotique", et Michel Métayer souligne avec pertinence le travail formel qui permet au poète de produire, et pourquoi pas à partir d'anecdotes prosaïques, du matériau sémiotique contemporain.

Cependant, cette poétisation ne peut faire oublier la question fondamentale que pose l'anecdote, en soi et non seulement comme matériau linguistique. On ne peut à cet égard faire l'économie d'une réflexion sur les valeurs humaines et existentielles que met en jeu l'écrivain, au sein de ce qui s'avère un projet concerté d'écriture pour manifester ce qu'il pense être la question essentielle de son temps. Peu lui chaut, dans cette perspective, d'être "universel et abstrait", ni éternel (23). Son dessein est bien, partant de l'expérience individuelle du Marchand, de dire le drame contemporain, en dépassant la question de l'universalité qui ne peut que servir un idéalisme

dépassé. A cet égard, les "proses", les minores, loin de devoir se justifier de leur qualités poétiques, sont probablement au centre de sa démarche d'écrivain, comme des poèmes d'exploration déguisés en sous-produits, sous l'humble bure de leur nom. De là à penser que ce seraient au contraire les pièces poétiques elles-mêmes qui auraient à se justifier de leurs qualités prosaïques, il n'y a qu'un pas. Ce jeu de catégories devrait au moins nous permettre de souligner, s'il en était besoin, le peu de différences qu'il y a entre les uns et les autres, et la cohésion de toute la démarche.

Dans les échanges épistolaires de l'écrivain avec Paul Dresse, on retrouve le débat des minores, et ce, dès la parution de *Le coeur et les sens*, recueil salué par P. Dresse d'un compte rendu mi-figue mi-raisin, qui se terminait par l'objection de cette citation: **Paulo majora canamus**. D'après lui, les "sujets" thiryens n'étaient pas assez "élevés". (Où l'on voit que le critique, tout en jugeant au nom d'une esthétique déffirente, avait, dès 1921, perçu l'originalité du poète). Un peu plus tard, dans une lettre de 1926 en écho à un nouveau compte-rendu concernant, cette fois, **Plongeantes Proues**, Thiry écrit ceci:

Je sens bien toute la justesse de votre principale observation: mes vers ne se renouvellent pas; c'est très vrai. Du jour où vous m'avez connu (...), vous m'avez dit: **Paulo majora canamus**. Et je n'ai pas suivi votre conseil. Mais l'aurais-je pu? Je ne crois pas que l'on puisse, à n'importe quelle lyre, ajouter ces cordes plus hautes dont vous parlez. Et il me semble qu'à la belle exhortation virgilienne que vous avez citée, il faut apporter le correctif d'un vers français: "Ne forçons pas notre talent..." Non, il ne me semble pas que je puisse chanter plus haut. Etes-vous très sûr d'ailleurs que ce soit bien le sujet de mes vers qui manque de grandeur, ou plus

exactement qu'il faille de la grandeur à des sujets poétiques? (...) Plutôt que la minceur du sujet, il vous faudrait, je crois, accuser la faiblesse du poète (...) (24).

Cette citation est à prendre, bien sûr, "cum grano humilitatis". Peut importe en un sens la part de sincérité que contient l'aveu final d'impuissance: la véritable question est de savoir si la poésie, "genre élevé", peut évoquer toute la réalité humaine, sans que l'esthétique soit l'occasion d'un déguisement ou d'une occultation:

Croyez bien que ma dernière lettre n'avait pas pour but de me défendre de vos critiques. (...) Vous m'avez donné un avertissement dont je sens bien toute la justesse. La poésie n'est pas anecdotique, elle n'est pas particulière, elle demande autre chose que des notations d'exception; vous m'engagez à "faire" humain, à "faire" universel. Il n'y a pas de doute que vous n'ayez raison (...) C'est, dites-vous, une question de filtrage... Mais si cette eau troublée, si ce liquide trop dense ne filtre pas, ou ne laisse filtrer qu'un filet insipide et insignifiant? Vous me direz qu'alors, cette eau non filtrée, il ne faut pas la donner à boire. Et c'est peut-être en effet (...) ce que j'aurais fait, si justement la faveur que j'ai rencontrée auprès de vous et de quelques autres ne m'en avait empêché... Connaissez aujourd'hui votre responsabilité (25).

On retrouve ici la même rhétorique que dans l'Introduction déjà citée: une concession, une protestation d'humilité qui finit par impliquer amicalement le destinataire; et néanmoins la question de fond, celle du référent, est nettement posée, question de "filtrage" qui fait apparaître l'enjeu de ces minores comme bien

peu mineur, huit ans avant les **Trois proses en vers**.

Pour éloignée qu'elle puisse paraître de cette problématique liée aux "proses", la forme de la répétition intéresse directement, elle aussi, la question des genres. En effet, l'écrivain a plusieurs fois délibérément essayé telle ou telle forme littéraire, quand bien même il s'était déjà servi de l'anecdote dans une autre. Nous avons donné une première illustration de ce phénomène en laissant entendre que la "romance" intitulée **Voie-Lactée** réutilisait les éléments narratifs d'un roman, **Passage à Kiew**, et comment, par la suite, le dénouement de cette romance s'est retrouvé dans le "poème" intitulé **Prose des cellules HéLa**. De telles récurrences sont multiples, et tissent à leur manière la cohérence de toute l'oeuvre, jusques et y compris dans des essais comme **La Meuse**, dont certains passages rappellent le **Récit du Grand-Père**, lequel renvoie lui-même à divers poèmes, comme **La jeune fille à l'automobile**. Qui s'interroge sur les genres trouvera là matière à d'utiles comparaisons.

Reste aussi à évoquer le cas de **Marchands**, un recueil, paru en 1936, dont le sommaire composite ne laisse pas de solliciter la question générique: on y trouve en effet un subtil équilibre de poèmes, de nouvelles et d'essais entremêlés. Sans entrer dans le détail des relations qui soudent l'une à l'autre les différentes parties de cet ensemble (26), on peut y relever l'un ou l'autre cas de répétition flagrante, trans-générique, où l'on voit que l'écrivain, en niant les cloisonnements catégoriques par où le monde est traditionnellement convoqué dans l'espace littéraire, ne cesse de tourner autour de quelques interrogations essentielles. L'exemple le plus clair de cette répétition, est dans le redoublement du poème intitulé **Espoir** (27) et de la nouvelle, "fantastique", intitulée **Simple alerte**. Les deux textes évoquent l'arrivée inopinée de la neige à travers les plafonds d'un immeuble, un restaurant mondain d'un côté, un bureau de direction, de l'autre. Au-delà des différences, c'est la même

cessation des codes sociaux qui est r ev ee, li ee à la d efaillance que nous avons dite.

Que conclure de tout ceci? Dans toute l'oeuvre, l'écrivain apparaît comme un "essayeur", non seulement de syntaxes et de mots, mais aussi de formes et de genres. Quelque respect qu'il semble accorder aux règles linguistiques et esthétiques, y compris dans l'infraction qui est "toujours un hommage à la règle", la loi demeure chez lui ce contre quoi le désir vainement vient buter. Ce résultat étant connu d'avance, rien n'empêche le désir, pour exister, de s'affronter à elle, de tenter par tous les moyens des contournements désespérés. Au-delà du noble et du vulgaire, de l'humour et du sérieux, de la poésie et de la prose. Ce n'est pas pour rien que de nombreux poèmes s'intitulent simplement **Dire**. Dire tout, de toutes les man res, tout du réel pesant: cette pesanteur, métaphysique et existentielle; avec l'espoir ressassé de son dépassement, est la première "instance généralisante" par quoi le **Dire** s'avère essentiellement poésie, avant toutes les marques linguistiques et génériques dont elle requiert la profusion.

"Je joins (...) une quatrième pièce qui me paraît du même étiage poétique assez bas", écrit Thiry   Paul Dresse, après avoir plaidé pour ses "vers bien d braill s"   paraître dans **Statue de la Fatigue** en 1934 (28). D braill s comme l'être et comme son rapport au monde, prosaïques comme eux. La **Prose** de Cendrars fonde un nouveau genre lyrique. Thiry ne fonde rien, il semble plutôt tout essayer, multipliant les voies du possible générique, quitte à faire oeuvre apparemment bâtarde et, du point de vue de sa réception, **innommable**.

- - -

Notes

- 1) Liège, Les Belles-Lettres.
- 2) J'évoque ici la couverture des rééditions ultérieures de ce volume, notamment celle de 1977. Le dispositif s'augmente d'un sous-titre ambigu: "Sept ruptures temporelles" (Bibliothèque Marabout/Science-fiction n° 270). Les éditions Labor, dans leur collection Espace-Nord rassemblant les "classiques" des lettres belges de langue française, ont cru légitime de rééditer récemment le même titre avec un troisième contenu; quelque subtile que soit la démonstration (d'homogénéité) de Pascal Durand en postface, le sommaire de ce volume n'en a pas moins été établi d'après des critères extra-scientifiques (Bruxelles, Labor, 1987, Espace-Nord n° 39).
- 3) Les deux mouvements, à vrai dire, se rejoignent peut-être aujourd'hui, dans le clinquant d'une esthétique post-moderne fondée sur la bâtardise ou le métissage générique qui, en niant les catégories entendues, ou en les produisant toutes à la fois, ne répugne pas à "faire l'événement", c'est-à-dire à faire le jeu des médias en multipliant tout simplement les catégories nécessaires à la plus large diffusion du "produit".
- 4) Son frère, qui fera à Paris de la critique littéraire jusqu'en 1914, est l'auteur d'une **Miraculeuse aventure des Jeune-Belgique**, le premier ouvrage consacré au symbolisme belge des années 1880.
- 5) **Toi qui pâlis au nom de Vancouver**, poésie 1924-1975, Paris, Seghers.
- 6) A. SEMPOUX, "Marcel Thiry, Directions de recherche", in **Etudes de littérature française de Belgique**, Bruxelles, Jacques Antoine, 1979, pp.279-285; ID.,

- "Courbe de l'écriture thiryenne, la prose", in **Bulletin de TA.R.L.L.F.B.T.** LVIII, n° 2, 1980, pp.177-204; P.HALEN, "Lectures de **Distances**, de Marcel Thiry", in **Lettres romanes**, Louvain-la-Neuve, T. XXXIX, n° 3, août 1985, pp.167-206.
- 7) Dans **Simul et autres cas**, Bruxelles, éd. du Large, 1963.
 - 8) Introduction aux **Trois proses en vers (1934)**, in **Toi qui pâlis...**, op.cit., p.114.
 - 9) Voir "Blancheur et défaillance dans les oeuvres en prose de Marcel Thiry", in **Le fantastique dans les lettres françaises de Belgique**, Cahiers du CERCLEF (Université de Paris XII-Val de Marne), n° 3 automne 1985, pp.55-76.
 - 10) In **Bulletin de l'A.R.L.L.F.B.** T.XXXV, n° 2, 1957.
 - 11) Ce trajet n'est "double" qu'à partir de l'opposition **générique** de l'épique et du banal; en réalité, il est homogène.
 - 12) G.H.F. LONGREE, "Apollinaire parallèle: le cas des **Quelconqueries** et de **La Fin de Babylone**", in **Actes du 1^{er} Colloque des Paralittératures de Chaudfontaine** (Novembre 1987), Liège, C.L.P.C.F., 1988.
 - 13) En matière de révolution politique, il n'est sans doute pas inutile de rappeler que Thiry a été le témoin direct des événements qui ont agité la Russie en 1917, et que, par la suite, il fut de ceux qui virent très tôt clair dans la montée des fascismes, ce qui apparaît, notamment, dans sa correspondance et dans son **Récit du Grand-Père**, publié en 1935.
 - 14) Bruxelles, André De Rache, 1961.
 - 15) Nous comprenons dans cet ensemble deux "catégories" de poèmes: ceux qui s'intitulent directement proses, comme la **Prose de la Missile**, et ceux qui sont annoncés, comme **Venlo**, par le litre général de **Trois proses en vers**.

- 16) Les rapports de Thiry vis-à-vis de l'oeuvre de Cendrars n'ont pas encore été étudiés. Si Cendrars était bien connu de l'avant-garde bruxelloise des années '20, et notamment pour être venu à plusieurs reprises dans la capitale, j'ignore s'il fut reçu à Liège et quand. Mais Thiry connaît les textes de Cendrars et ne manque pas d'y faire explicitement allusion; voir, a.a., **Toi qui pâlis...**, p.99 (**Statue de la Fatigue** 1934) et p.331 (**Prose dans New York**, 1969). Les différences, pourtant, ne manquent pas entre les deux approches: outre la "lenteur" fondamentale du poème thiryen, qu'on imagine mal appliquée telle quelle à la **Prose du transsibérien**, le traitement de l'exotisme est différent de part et d'autre, alors même que les "sujets" évoqués sont quelquefois les mêmes.
- 17) **Prose de la Demoiselle de Cherbourg**, in **Toi qui pâlis**, op.cit., p.286. Voir aussi, pour un autre exemple, p.328. Remarquons déjà que le motif de la maladresse du poète se déclare par le biais d'une dissonance du référent.
- 18) **Id.**, p.134.
- 19) En 1934, l'année où paraît aussi, précisément, la **Commémoration d'Apollinaire**. Cette justification trouve un écho et une confirmation, bien plus tard, à l'occasion d'une entrevue (in M.LOBET, **Marcel Thiry, reflets et réflexions**, Tournai, Upf/Unimuse, 1971).
- 20) "Anecdotes" est aussi compris dans son sens étymologique: "elles n'ont trouvé place dans aucun livre". Cette présentation négative cache mal l'évidence: ces **Trois proses** ont été jugées suffisamment importantes pour faire l'objet d'une publication spécifique.
- 21) Voir: Robert GOFFIN, Paul DRESSE & Marcel THIRY, **Autour de Crimen Amoris de Paul Verlaine**, Bruxelles, Empreintes, 1947, n° 3.

- 22) ""Proses" et poésie chez Marcel Thiry", in P. GORCEIX, dir., **Aspects de la littérature française de Belgique**, in *La Licorne*, 1986, n° 42, pp.159-169 (Publication de la Faculté des Lettres et des Langues de l'Université de Poitiers).
- 23) Même si la poésie, en soi, est ce qui peut durer, comme Thiry le concède à ses auditeurs académiciens ("Définir la poésie", in **Bulletin de l'A.R.L.L.F.B.**, T.XXXIV, n° 2, p.106).
- 24) Lettre inédite du 4 mars 1926.
- 25) Lettre inédite du 13 mai 1926.
- 26) On nous annonce une étude sur ce sujet, à paraître dans le volume 7 de la revue **Textyles** (Bruxelles), dont le dossier sera consacré à l'oeuvre en prose de Marcel Thiry.
- 27) Ce poème, sous le titre "Charme", appartient aussi au recueil. **Statue de la fatigue**, de 1934 (*Toi qui pâlis...*, op.cit., p.104).
- 28) Lettre inédite du 5 mars 1934. Nous remercions vivement MMmes Lise Thiry et Alice de Bueger-Lenoir de nous avoir autorisé à consulter ces documents.

- - - -