

BULLETIN

DE

*l'Académie Royale
de Langue et de Littérature
Françaises*



Académie Royale
de Langue et de Littérature Françaises
Palais des Académies
BRUXELLES

Bulletin
de
l'Académie Royale
de
Langue et de Littérature Françaises
1982

BULLETIN
DE
*l'Académie Royale
de Langue et de Littérature
Françaises*



Académie Royale
de Langue et de Littérature Françaises
Palais des Académies
BRUXELLES

SOMMAIRE

Ceux qui nous quittent

Marcel Raymond	5
Robert-Léon Wagner	7

Séance publique du 27 mars 1982

Réception de M. Jacques Monfrin	9
Discours de M. Pierre Ruelle	9
Discours de M. Jacques Monfrin	21

La figure féminine dans les Fragments narratifs de Kafka

Communication de M. Georges Thinès à la séance mensuelle du 9 janvier 1982	38
---	----

Ostende dans l'œuvre de Marcel Thiry

Communication de M. Charles Bertin à la séance mensuelle du 13 mars 1982	60
---	----

Chronique	89
------------------------	----

<i>Catalogue des livres publiés par l'Académie</i>	91
--	----

Toutes reproductions ou adaptations d'un extrait quelconque de ce livre par quelque procédé que ce soit et notamment par photocopie ou microfilm, réservées pour tous pays.

Ceux qui nous quittent

Marcel Raymond

Le 28 novembre 1981, Marcel Raymond s'éteignait à Genève où il était né le 20 décembre 1897. Docteur ès-lettres de l'Université de Paris, il avait trouvé dans sa thèse même un premier ouvrage qui le signalait déjà brillamment : *L'influence de Ronsard sur la poésie française* (1927). Mais en 1933, il s'imposait par un livre qui garde, depuis près d'un demi-siècle, toute sa richesse : *De Baudelaire au Surréalisme*.

Professeur à l'Université de Genève, il allait marquer des générations par un enseignement qui conduisait toujours à une expérience intérieure autant qu'à une analyse. Un de ses plus célèbres disciples, Jean Starobinski (à qui l'Académie a décerné le prix Nessim Habif en 1977), notait que Marcel Raymond pratiquait l'étude littéraire comme « une réflexion personnelle sur les rapports de la conscience avec ce qui la dépasse ». La critique contemporaine lui doit beaucoup. En 1949, un essayiste qui allait apparaître bientôt comme un maître lui envoyait son premier livre important : « au modèle qu'il avait eu sans cesse à l'esprit ». C'était Georges Poulet et le premier volume d'*Études sur le temps humain* (Georges Poulet avait lui aussi reçu le prix Nessim Habif de l'Académie en 1968).

Les correspondances de vie, devenues des correspondances écrites, sont un trait significatif chez Marcel Raymond. On a publié ainsi sa *Correspondance avec Albert Béguin*, qui est très belle, puis, l'été 1981, sa remarquable *Correspondance avec Georges Poulet*. Mais son œuvre est d'une grande richesse : *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, *Baroque et Renaissance*

poétique, ou Jean-Jacques Rousseau, la quête de soi et la rêverie, qui incita Gallimard à lui confier en grande partie l'édition de Rousseau dans la Pléiade — et d'autres études encore.

Dans ses dernières années, la retraite avait mené davantage encore Marcel Raymond vers la vie intérieure. Ainsi parurent *Le Trouble et la Présence* en 1977, et encore *Écrit au crépuscule* en 1980. Élu le 2 juin 1962 au fauteuil de Ventura Garcia Calderon, il avait été reçu à l'Académie le 27 avril 1963 par Fernand Desonay. Il nous laisse un grand vide.

Robert-Léon Wagner

Élu également le 2 juin 1962, reçu officiellement à l'Académie également le 27 avril 1963, par Maurice Piron, Robert-Léon Wagner devait s'éteindre en janvier 1981, peu de semaines après Marcel Raymond.

Parisien (il était né le 12 mai 1905), Robert-Léon Wagner avait transfiguré la linguistique. Agrégé, il passe de la Faculté des Lettres de Caen à la Sorbonne et à Paris III, puis à l'École pratique des Hautes Études où il accomplira sa vie de professeur. Non sans un « à côté » qui durera aussi de longues années : un cours au Department of French Studies de l'Université de Manchester. Ce Français de Paris, si merveilleusement attaché au génie de notre langue, tenait beaucoup au contact anglais qu'il trouvait chaque année à Manchester.

Pour Robert-Léon Wagner, la langue n'était pas seulement un « objet » qu'on étudie. Elle est témoignage, elle prête « une forme de durée aux sentiments et aux aventures spirituelles de toute une époque ». Ce qui équilibre en elle permanence et mobilité. C'est ainsi que Robert-Léon Wagner, le 11 janvier 1969, venait présenter à ses confrères une superbe communication, *De quelques aspects des événements de mai 1968*, où le regard du lexicologue rejoignait celui de l'historien et du témoin. Le 12 mai 1979, il entretenait l'Académie de *Modèles grecs dans l'œuvre de Jean Giono*, avec une richesse de pensée qui comblait ses auditeurs. Ce fut sa dernière visite.

L'*Introduction à la linguistique française*, ses *Essais de linguistique française* montrent sa science, et la moindre page de lui montre en outre sa sensibilité, comme ces *Variations sur le temps et les temps, sur je et moi, sur Dieu et les dieux*, qu'il avait confiées au Bulletin de l'Académie.

En l'accueillant, Maurice Piron disait avec un humour qui était une forme de l'admiration : « Que les poètes aient reçu le don d'incantation et les critiques, celui de la divination, nous

sommes prêts à l'admettre parce que c'est, sinon dans la nature des choses, du moins dans l'idée que nous en avons. Mais tirer de l'enchantement de la philologie, voilà qui n'était pas prévu assurément ! » Avec Robert-Léon Wagner, l'Académie n'a pas cessé de bénéficier de ce bel imprévu...

SÉANCE PUBLIQUE DU 27 MARS 1982

Réception de M. Jacques Monfrin

Discours de M. Pierre RUELLE

Monsieur,

Le paradoxe, s'il n'est que dans les paroles et dans les intentions, est choquant. S'il est dans les choses, il inquiète. S'il est dans un homme qui n'en a cure, il surprend et attire.

Sans doute en serez-vous surpris à votre tour, mais je vous ai d'abord trouvé paradoxal.

Il a existé, à partir de 1958, une « Société de dialectologie picarde » dont l'existence fut brève : cinq ou six ans. Elle rassemblait, en principe, des Picards de France et de Belgique et quelques Wallons. Presque tous étaient des « hommes de terrain », comme on a commencé à dire depuis peu. C'est au cours d'une des premières séances de la Société, à Arras, que je vous ai rencontré. Pourtant, vous n'étiez pas Picard, premier paradoxe : vous êtes né dans l'Aveyron. Malgré cela, vous étiez fort à l'aise dans la phonétique et le lexique picards. Certes, vous n'aviez pas l'accent picard, mais on aurait en vain cherché dans votre parler la moindre trace d'accent méridional. Au milieu de Picards beaucoup plus volubiles et agités que ne le veut leur légende, un homme du Midi donnait, inutilement, l'exemple de la réserve et de la modération. L'agréable paradoxe ne devait pas s'arrêter là. Au cours d'une suspension de séance, je vous ai parlé, assez étourdiment, d'un sujet qui me passionnait alors et qui, de toute évidence, ne pouvait vous intéresser, le vocabulaire professionnel des houilleurs. Vous

intéressait-il ? À vrai dire, je n'oserais le jurer, mais, à coup sûr, il ne vous était pas étranger. C'est que le Midi où vous avez passé votre jeunesse n'est pas un Midi de garrigues et de calanques, c'est un Midi qui offre quelques traits de ressemblance avec le Borinage, c'est la région de Decazeville, à l'époque cité du charbon.

C'est de là qu'au sortir du Lycée, vous êtes monté à Paris pour y entreprendre sagement des études qui n'attirent point les ambitieux mais qui révèlent un goût bien précis. Or, vous avez fait, en moins de trente ans, une carrière prestigieuse et — faut-il voir là, pour un provincial, un paradoxe de plus ? — une carrière exclusivement parisienne. Peu après la guerre, en 1947, vous êtes diplômé de l'École nationale des Chartes et de l'École pratique des hautes études. Puis, successivement et parfois simultanément, on vous retrouve membre de l'École française de Rome, bibliothécaire au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, chargé du cours de latin médiéval à la Sorbonne, professeur de philologie romane à l'École des chartes, directeur de la Section romane de l'Institut de recherche et d'histoire des textes, directeur d'études à l'École pratique des hautes études et enfin directeur de l'École nationale des chartes.

Peut-être n'est-il pas tout à fait superflu de rappeler ici ce qu'est cette École. Au même titre que Polytechnique, Centrale, Navale et l'École nationale d'administration, c'est une institution du plus haut niveau, où l'on n'accède que par l'issue heureuse de redoutables concours et où sont formés des spécialistes qui se consacreront au service de l'État. Rien de semblable ou de comparable n'existe en Belgique.

Ainsi donc, chartiste, c'est-à-dire à la fois paléographe, historien et praticien de la grammaire diachronique, familier des lettres latines du moyen âge autant que de la littérature écrite dans l'ancienne langue française, vous êtes, Monsieur, par profession et assurément par goût, un homme du passé. Vous ne pouvez le nier et, du reste, vous n'y songez point.

Que les actions des hommes d'autrefois, confuses et souvent opposées, contiennent des exemples de tout, du moins dans l'ordre moral, on le savait bien avant Paul Valéry. Qu'elles ne

nous apprennent rien, c'est déjà moins certain. Qu'elles aient conditionné les actions ultérieures d'autres hommes, de proche en proche, jusqu'à nous, qui pourrait le contester raisonnablement, même si l'enchaînement reste obscur, même si nous savons qu'il faut renoncer à le voir jamais clairement ? Rien ne peut faire que ce qui a été n'ait pas été. Rien ne peut empêcher que toute action ait eu des conséquences, minimales ou graves. Que celles-ci se soient diluées dans le tohu-bohu d'autres actions, qu'elles aient été effacées par des volontés humaines conscientes ou qu'elles se soient perdues dans cette espèce de mouvement brownien qu'est, à la longue, la vie d'une société, en tout cas, elles n'ont pas été abolies et ne le seront jamais. Tout acte est immortel. Cette affirmation audacieuse — d'aucuns diront qu'elle est téméraire — ne constitue pas une prise de position dans la longue querelle du libre-arbitre et du déterminisme. Elle n'impose pas de croire qu'une volonté ne puisse librement réagir contre un état de chose. Elle astreint à penser que l'état de chose conditionne la volonté. Peu ou prou ? Les philosophes continueront à en discuter.

Au vertige de Pascal devant les deux infinis de l'espace correspond un vertige devant les deux infinis du temps, celui qui précède le présent et celui qui le suivra. Mais si l'infiniment grand et l'infiniment petit ne sont pas de nature différente, s'ils coexistent et sont doués de mouvement, l'infini du passé, lui, existe en soi, il est figé, à tout jamais immobile et parfait dans ses plus infimes détails. L'infini du futur n'a aucune réalité, ce n'est qu'une virtualité. Certes, il aura une forme, une seule, lui aussi, mais c'est parmi une multitude de formes possibles que nous ne pouvons entrevoir qu'à peine. Si le passé est hypothétique dans une large mesure, cela ne tient qu'à notre ignorance. Si le futur l'est dans une mesure encore infiniment plus grande, cela tient à sa nature même. Cette double proposition reste vraie, que l'on tienne pour le déterminisme rigide de Laplace ou que l'on croie au libre-arbitre, qu'il y ait eu ou non un grand « bang » initial, qu'il doive y avoir ou non un grand « bang » final.

Peut-être est-ce déjà trop longtemps parlé du passé, mais, puisque le passé est votre préoccupation majeure, je m'y attarderai encore un instant.

Si la littérature et les arts interprètent la réalité, souvent pour notre plus grand plaisir d'ailleurs, les actes diplomatiques, eux, les chartes ou, disons, les sources écrites non littéraires nous offrent, en principe, pour un moment donné du passé, une vue aussi claire que possible d'une situation ou l'expression d'une volonté. L'archiviste conserve ces sources et les classe. Le chartiste, lui, les étudie, les éclaire de cent manières, en fait les matériaux non suspects qu'utilisera sans inquiétude l'historien des sociétés. Travail ingrat, travail merveilleux aussi puisque, à travers les siècles, directement, le chartiste voit un homme ou des hommes se battre avec le réel, essayer d'infléchir des événements grands ou petits, prévoir des embûches, ruser avec l'avenir.

Un enfant naît, grandit. Homme ou femme, il aime, hait, veut, avec toutes les nuances, les calculs, les indécisions et les aveuglements de l'amour, de la haine et de la volonté. Il se croit, il est vraiment le centre du monde. Puis, un jour, le voile de la nuit descend sur ses yeux. Grands de ce monde, bourgeois, hommes d'Église, vilains, si peu qu'ils possèdent, vendent, achètent, transfèrent ou lèguent, et toutes ces transactions apparaissent dans des actes. Et même s'ils ne possèdent rien, il sera question d'eux, voire collectivement, comme bénéficiaires, dans d'autres actes. Parmi tant d'existences dont nous ne savons rien, parmi tant de foules dont l'agitation, les paroxysmes et les rêves se sont à jamais évanouis, un acte public, une charte privée, sous la sécheresse des formes juridiques font apparaître ou laissent deviner un souci, une tendresse ou une faiblesse.

À qui sait, comme vous, Monsieur, ouvrir les yeux, non seulement les actes révèlent le souvenir des faits mais ils sont le reflet des hommes d'autrefois.

Il me déplairait pourtant que l'on ne vît en vous que l'exécutif des chartes.

Chartiste, vous ne vous êtes pas contenté d'éditer des actes. Vous avez conçu pour eux des règles d'édition judicieuses et toutes nouvelles pour le plus grand avantage des historiens de la langue et vous avez créé, voici une dizaine d'années, une collection où elles sont appliquées, celle des *Documents linguis-*

tiques de la France. Les volumes de la série française y alternent avec ceux de la série franco-provençale. Mais voyez comme la philologie et l'histoire peuvent constituer un mélange détonant : en Belgique aussi, au moyen âge, une multitude d'actes ont été rédigés en français, même en Flandre. Vous êtes décidé à les faire voisiner, dans la collection, avec ceux de la Haute-Marne, des Vosges et du Lyonnais. Votre audace m'enchanté, elle me ravit, non, pourtant, sans me laisser un peu perplexe et même inquiet. Prenez garde qu'on ne vous soupçonne de vouloir annexer la Belgique avec ma complicité.

« L'érudition est le savoir approfondi... dans tous les documents qui fournissent les matériaux à l'histoire ». Ainsi parlait Littré. Permettez-moi donc, Monsieur, de vous dire tout uniment que vous êtes un érudit. Si nous n'étions devant une assemblée aussi choisie, j'y mettrais plus de précautions, car l'érudition, aujourd'hui, a perdu les faveurs du public. Celles-ci ne vont plus au savant, ni à l'homme de science, ni à l'érudit, elles sont pour ce personnage indéfinissable que l'on nomme d'un mot barbare, le « scientifique ». Vous n'êtes pas un « scientifique », heureusement. Votre intérêt pour l'histoire des idées s'est porté vers les documents les plus divers. Je citerai *Un glossaire botanique arabe-français du XIV^e siècle*, *La figure de Charlemagne dans l'historiographie du XV^e siècle*, l'édition critique d'un *Poème anglo-normand* (du XIII^e siècle) *sur les vices et les vertus*, une précieuse étude sur le *Vocabulaire des structures sociales du Haut Moyen Âge*. Je réserverai, dans ce domaine, une place privilégiée à l'article que vous avez dédié au Maître Félix Lecoy, *Joinville et la mer*. C'est l'érudit qui l'a rédigé, mais c'est un poète du même nom qui a écrit la dernière phrase : « Revenu dans son château entouré de sombres frondaisons, Joinville admirait encore les voiles blanches rassemblées à perte de vue, au large de Chypre, la galère rouge et or du comte de Jaffa fonçant sur la grève de Damiette ; et la lueur du linge enflammé qui n'en finissait pas de brûler dans la nuit sur une mer étale dansait toujours, après un demi-siècle, devant les yeux usés du vieux sénéchal ».

Une part importante de vos travaux est consacrée aux littératures provençale, franco-italienne et italienne, catalane et

espagnole. Un disciple de Taine expliquerait par vos origines méridionales vos études relatives à *Un recueil de sermons rouergats du XV^e siècle*, à *Un témoignage sur le théâtre comique méridional au XV^e siècle*, et vos *Notes lexicographiques* sur un poème de Guillaume IX d'Aquitaine. Il ne manquerait pas d'évoquer vos années romaines à propos de vos travaux sur le roman franco-italien de *Belris*, sur un fragment du *Breviari d'amor*, sur *Les sources arabes de la « Divine Comédie » et la traduction française du Livre de l'Ascension de Mahomet*. Peut-être, cependant, aurait-il un moment d'hésitation devant vos travaux relatifs à l'Espagne : *Le miracle de Ségovie*, *La Bibliothèque Sanchez Munoz et les inventaires de la Bibliothèque pontificale à Peniscola*, *La bibliothèque de Francesc Eiximenis*. Mais, en bon disciple du Maître, il se rappellerait à temps la longue domination sur Naples de la Maison d'Anjou et des princes aragonais, les relations étroites des papes d'Avignon avec l'Italie et avec l'Espagne.

Mais laissons là ces considérations sur des œuvres écrites dans des langues de petite diffusion, après tout, du moins relativement, le catalan, l'italien, l'espagnol et même le français. Jusqu'au XVI^e siècle, la grande langue de culture de l'Europe occidentale reste le latin. Pourtant, ce n'est que peu à peu, à partir du XIV^e siècle, avec les premières lueurs de l'humanisme, que les clercs auront entre les mains les grandes œuvres latines. C'est plus lentement encore que ceux qui ignorent le latin ou le connaissent mal pourront lire ces œuvres dans des traductions françaises. Dans de nombreux articles, vous avez suivi la découverte progressive de la pensée antique par le moyen âge finissant, le cheminement hasardeux des manuscrits et des premières éditions, mais ce qui, me semble-t-il, a été l'objet privilégié de vos recherches, c'est le problème, les problèmes plutôt, que pose aux lettrés du XIII^e au XV^e siècle la traduction des œuvres antiques, c'est aussi le problème, les problèmes, que nous posent, à nous, leurs imitations, adaptations, remaniements et, enfin, tout de même, leurs traductions de plus en plus consciencieuses et fidèles. Pour le romaniste et le médiéviste, il va sans dire, mais aussi pour l'homme cultivé simplement curieux du passé, quel plaisir

d'être éclairé sur ces questions difficiles par des travaux qui se lisent sans peine : *Les traducteurs et leur public en France au moyen âge*, *Humanisme et traductions au moyen âge*, *La connaissance de l'Antiquité et le problème de l'humanisme en langue vulgaire dans la France du XV^e siècle*.

Pour un texte en latin médiéval, un seul, si je ne me trompe, vous ne vous êtes pas contenté de rédiger de savants commentaires, vous avez fait œuvre d'éditeur. L'*Historia calamitatum* d'Abélard n'est pourtant pas un ouvrage capital pour l'histoire des idées. La langue n'en est pas d'une grande complication, même si la tradition manuscrite est confuse et s'il fallait, pour y mettre de l'ordre, votre perspicacité et votre prudence. Vous déclarez dans l'avant-propos : « Une Université française l'ayant inscrit récemment à ses programmes, on a résolu de l'imprimer à nouveau. On n'avait d'abord songé qu'à remettre l'*Historia calamitatum* à la disposition du public, en utilisant les travaux antérieurs ; chemin faisant, il est apparu qu'un nouvel examen des sources pouvait n'être pas sans profit ; tous les manuscrits ont donc été collationnés ». Quelques lignes plus loin, vous ajoutez : « Une traduction française et un commentaire pourront voir le jour ultérieurement, si les circonstances s'y prêtent ». Tant d'attentions ne peuvent être d'ordre purement philologique. Autre sujet d'étonnement, votre édition a connu quatre tirages en dix-neuf ans. Qu'est-ce donc qui a pu recommander votre ouvrage à un public aussi large ? Ses qualités ? Sans nul doute, mais nous savons bien qu'elles n'auraient pas suffi à attirer tant de lecteurs, car il s'agit de lecteurs : on n'achète pas un livre contenant un texte latin écrit au début du XII^e siècle pour le ranger après l'avoir feuilleté.

Tant d'intérêt de votre part, tant d'intérêt et de curiosité de la part des lecteurs ne peut s'expliquer que par la puissante personnalité et le destin tragique d'Abélard. Le philosophe le plus génial de son siècle et peut-être le plus original de tout le moyen âge rêvait, avant saint Thomas d'Aquin, d'accorder la foi avec la raison. Mais il était bien loin de la sérénité et de l'équilibre du dominicain. Brûlé de certitude, il sera condamné par Rome ; écrasant ses adversaires par une argumentation sans faille, il doit fuir devant eux ; comblé par l'amour

d'Héloïse, il est la pitoyable victime du chanoine Fulbert. L'*Historia* est le récit de ses propres malheurs par un homme dont l'esprit est tout de pénétration et de lucidité. Au contraire de l'opinion commune, je ne puis voir dans Abélard un personnage romantique. Si brûlantes que soient ses passions, l'expression en est contenue ; il n'exprime point des sentiments sur un mode lyrique ; si terrible que soit son destin, il n'en est pas écrasé. Le personnage romantique, c'est Héloïse, même si nous sommes, avec elle, encore bien loin de la Religieuse portugaise. Abélard est-il un héros de tragédie ? Pas davantage : il ne s'élève pas contre Dieu ou les dieux, il n'est pas leur victime, il n'est la victime que de lui-même, il porte en lui son destin. Sous bien des rapports, c'est toujours un homme du XII^e siècle, mais il est à l'étroit dans les conceptions et les mœurs de son temps. Il veut faire franchir aux premières une étape impossible et prend avec les secondes des libertés inacceptables. C'est un homme seul et qui comprend trop tard qu'il est seul. C'est par là qu'il est proche de nous.

Est-ce pour cela, Monsieur, que vous vous êtes attaché à lui ? J'ai souvent pensé à vous le demander, mais je vous sais discret et vous savez que je suis timide. Aujourd'hui, je ne pouvais laisser échapper l'occasion. Vous plaira-t-il de satisfaire bientôt notre curiosité ?

Les fils des destinées individuelles s'entrecroisent et se mêlent et finissent par tisser, parfois, de bien curieuses tapisseries. Vous m'écriviez, le 24 août de l'an passé, que votre grand-oncle Auguste Chirac avait servi dans l'armée belge au moment de l'Indépendance, que vous aviez de lui une photo en grand uniforme et que sa cravate de l'Ordre de Léopold reposait dans un tiroir chez un membre de votre famille. Il n'en fallait pas davantage pour exciter mon désir d'investigation. Je dois dire, en chroniqueur honnête, que je n'ai pas eu à déployer de grands efforts pour obtenir tous les renseignements souhaitables. Une lettre fort aimable de Monsieur le Baron Lepage, président de l'Ordre de Léopold, ne devait pas tarder à me les apporter. Votre grand-oncle, « propriétaire et bachelier en droit », comme dit son dossier conservé au musée de l'Armée, était arrivé en Belgique, âgé de vingt-quatre ans, en

octobre 1830, à la tête d'un détachement de volontaires français envoyé par Louis-Philippe. Il prit part à toutes les rencontres qui opposèrent les troupes belges et hollandaises de 1830 à 1839, resta dans l'armée belge et, y étant entré comme capitaine de corps franc, il y termina sa carrière en 1866 comme général-major, après avoir failli commander un corps expéditionnaire belge au Mexique. La cravate de commandeur de l'Ordre de Léopold, celle même que vous avez vue, devait en 1881 récompenser ses services. Ayant acquis la nationalité belge, il devait pourtant finir ses jours dans son pays natal, en Lozère. On se prend à rêver. Où lui remit-on sa cravate de commandeur ? Ce pourrait être ici même. Ce fut très probablement, sinon, à deux pas d'ici, au Ministère de la guerre, comme on disait alors.

Après un aperçu sommaire de vos travaux, après une incursion dans l'histoire de votre famille, il est temps d'en venir à vos activités scientifiques. Comment, me dira-t-on, vous faites une différence entre travaux et activités scientifiques ? Certes, à mes yeux, les premiers sont les ouvrages de votre main, les autres sont l'ensemble des recherches et des publications que vous dirigez ou contrôlez, dont vous êtes l'ordonnateur ou le modérateur. Cet ensemble est si vaste que l'on peut se demander si vous n'avez pas trouvé, dans un cryptogramme du XV^e siècle, traduit de l'arabe en un latin corrompu, le moyen d'allonger le temps. Comment le directeur de l'École des chartes peut-il être aussi membre de tant de conseils et de commissions ! Je ne retiendrai que trois de ces missions particulières, les plus prestigieuses, les plus connues, mais aussi les plus lourdes, si je ne me trompe.

Il y a cent-dix ans, en 1872, Paul Meyer et Gaston Paris fondaient la *Romania*. La philologie romane s'était depuis peu affirmée comme une science, mais les savants d'outre-Rhin y régnaient à peu près sans partage. Il fallait une revue qui permît à l'école française naissante d'exposer et de confronter les résultats de ses recherches. Ce fut la *Romania*, œuvre de deux jeunes savants sortis de l'École des chartes une dizaine d'années auparavant : Paul Meyer avait trente-deux ans, Gaston Paris en avait trente-trois. La *Romania* n'a pas cessé,

depuis, de servir avec éclat la philologie. Une circonstance heureuse l'a favorisée. Au cours d'une si longue existence, traversée par deux guerres effroyables, secouée par des conceptions nouvelles, inévitables et parfois utiles, elle n'a eu, successivement, que cinq directeurs dont la valeur scientifique et le caractère assuraient et, pour le dernier d'entre eux, assurent toujours l'autorité : Gaston Paris, Paul Meyer, Mario Roques, Félix Lecoy et, depuis 1976, vous-même. Les faits montrent à quel point une continuité si exceptionnelle a été bénéfique. Aujourd'hui comme il y a un demi-siècle, comme il y a un siècle, les romanistes les plus réputés tiennent à honneur de voir leurs articles publiés dans la *Romania*.

La Société des anciens textes français est à peine moins ancienne. Fondée en 1875, elle a publié jusqu'à présent une centaine d'œuvres de la littérature française du moyen âge. Les romanistes les plus célèbres y ont contribué : Paul Meyer, Gaston Paris, Auguste Longnon, Lecoy de la Marche, Joseph Bédier, Hermann Suchier... Parmi ces noms, je relève avec plaisir, en passant, ceux de plusieurs membres de notre Compagnie : M. Arthur Långfors, avec le *Roman de Fauvel*, M^{lle} Julia Bastin avec le *Recueil général des Isopets*, M. Maurice Delbouille avec le *Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*. Depuis près de vingt ans, vous êtes le secrétaire et la cheville ouvrière de la Société et vous êtes ainsi, de mille manières philologiques, techniques et financières, en proie aux auteurs et aux imprimeurs.

Au lendemain de la guerre, prenant conscience des irréparables dégâts causés aux trésors des bibliothèques, craignant aussi que l'avenir n'en apporte de plus grands, désirant enfin aider aux recherches de ceux qui se consacrent à l'étude des écrits anciens, la France s'est dotée d'un organisme que tous les autres pays devraient s'empresser d'imiter, l'Institut de recherche et d'histoire des textes. La quête et la consultation des sources écrites furent toujours malaisées. Sans remonter au temps où les humanistes couraient les monastères pour y trouver des manuscrits latins, sait-on qu'au milieu du XVIII^e siècle encore, le Comité des chartes, présidé par Jacob Moreau, qui constitua le précieux « fonds Moreau », envoyait à Londres,

pour deux ans et demi, Louis de Bréquigny, membre de l'Académie française, afin d'y copier sept mille pièces de divers dépôts d'archives ? Et même plus près de nous, dans la seconde moitié du siècle passé, Frédéric Godefroy devait sillonner l'Europe pour rassembler les matériaux de son admirable *Dictionnaire de l'ancienne langue française* : « J'allai deux fois à Rome, Naples, le Mont-Cassin, Milan, Florence ; deux fois à Londres ; une fois à Oxford et Cambridge ; quatre fois en Suisse, Berne, Zurich, Fribourg, Neuchâtel, Lucerne, Lausanne ; sept fois dans la Belgique parcourue en tous sens, Mons, Charleroy, Tournai, Dinant, Louvain, Liège, Spa ; deux fois en Allemagne, Cologne, Bonn, Mayence ; trois fois à Metz, avant et après la fatale annexion... ». On imagine ce que de tels voyages, voici plus de cent ans, pouvaient exiger de temps et de fatigues. L'Institut de recherche et d'histoire des textes, aujourd'hui, tient à la disposition des chercheurs, moyennant une redevance modique, un nombre extraordinairement élevé de microfilms reproduisant des manuscrits ou des éditions rares d'œuvres anciennes. C'est dans une large mesure grâce à vous, Monsieur, qui êtes membre du comité de direction de l'Institut et directeur de la section romane.

L'édition des textes anciens, l'étude des chartes et la lexicographie ne constituent pas le lieu d'élection des effusions sentimentales. C'est dans le texte de votre *Leçon d'ouverture du cours de philologie romane à l'École des chartes* que j'ai trouvé, exprimés avec quelle pudeur, vos sentiments pour ceux qui, avant vous, depuis 1829, avaient brillé dans la chaire que vous alliez occuper : Champollion-Figeac, le frère de l'égyptologue ; François Guessard, qui fonda et dirigea la collection des *Anciens poètes de la France* ; Paul Meyer, qui illustra pendant cinquante ans l'École et les études romanes. À deux hommes qui furent vos Maîtres et que beaucoup d'entre nous ont connus, vous avez consacré des notices où s'exprime votre admiration et votre reconnaissance : Clovis Brunel, ce Picard qui fut un grand provençaliste, et Robert Bossuat, à qui tous les éditeurs de textes médiévaux ont rendu mille grâces pour son *Manuel bibliographique de la littérature française du moyen âge*.

Me voici arrivé au terme du discours que je comptais vous adresser. Relisant ce que j'ai écrit, je vois que j'ai tracé de vous un portrait qui me paraît fidèle mais qui ressemble plus à un dessin au trait qu'à une photographie savamment composée ou à un portrait à l'huile, en pied. C'est que j'ai fait miennes, comme vous, les paroles de Clovis Brunel inscrites en tête de la notice où vous avez rappelé son souvenir : « Nous avons pensé que le souci de l'effet est une des causes les plus malignes de l'erreur ».

Monsieur, presque tous ceux et toutes celles qui sont devant vous ou à vos côtés ont eu quatre bisaïeuls nés dans le département de la Dyle ou de l'Ourthe ou des Forêts ou de Sambre-et-Meuse ou de Jemappes, pardon, de Jemmapes... Tous ces départements sont au nord du département du Nord. Nous sommes tous des hyperboréens. N'allez pas croire, pourtant, que nous sommes plus froids que glace. Nous pouvons être chaleureux, nous voulons l'être, nous le sommes souvent et vous éprouverez, Monsieur, au sein de notre Compagnie, qu'envers vous, nous le serons toujours.

Discours de M. Jacques MONFRIN

Mes chers Confrères,

Il est difficile à qui a lu, par profession, les préambules de tant de chartes d'échapper aux règles traditionnelles de l'exorde. Je voudrais cependant qu'en écho au propos qui s'achève, la chaleur de mes sentiments, leur sincérité profonde fût perceptible sous des formules qui ne sauraient être bien originales.

J'ai appris avec beaucoup d'émotion, en juin dernier, le choix que vous avez bien voulu faire. J'y ai très souvent pensé depuis. Je me présente aujourd'hui devant vous avec respect et reconnaissance et, pourquoi ne pas le dire, avec quelque fierté et pas mal d'inquiétude. Tant de noms illustres se succèdent sur la liste des philologues, venus de ce pays ou d'ailleurs, qui ont siégé parmi vous, que je suis bien forcé de m'interroger sur ma véritable mesure.

Ce que je viens d'entendre dans le discours de M. Pierre Ruelle ne m'éclaire qu'à demi. J'y ai perçu, malgré une apparente objectivité, la bienveillance de l'amitié plus que la rigueur de l'analyse. Vous avez toutefois parfaitement saisi, mon cher Confrère, qu'un irrésistible attrait du document original m'a conduit dans trop de directions diverses, m'a amené à ouvrir de trop nombreux chantiers. Cet attrait a deux raisons. La première est que des textes déjà connus, si on les interroge à nouveau avec quelques précautions, une patience inlassable et beaucoup de sympathie, nous font bien souvent le précieux cadeau de quelque authentique reflet des hommes du passé, d'une parcelle de vie qu'ils n'avaient pas encore restituée. Vous m'avez tout à l'heure posé, à propos de mon intérêt pour Abélard et Héloïse, une question qui était sans doute rhétorique, puisque vous en formuliez en quelque manière la réponse. Permettez-moi de confirmer votre conjecture. J'avais appris,

d'Étienne Gilson et de bien d'autres, que l'*Histoire des malheurs (Historia calamitatum)* d'Abélard et sa correspondance avec Héloïse étaient des textes hors de pair, qu'ils nous disaient sur ces deux êtres infiniment plus qu'on n'en pouvait savoir sur aucun de leurs contemporains. J'ai eu l'ambition de faire rendre le maximum à ce dossier ; je me suis malheureusement arrêté à mi-chemin. La seconde raison est que la masse des textes à peine inventoriés accumulés dans nos dépôts d'archives et dans nos bibliothèques peut singulièrement affiner, sinon totalement renouveler notre connaissance du passé. La philologie, l'histoire littéraire comme l'histoire tout court ont cherché, au cours des dernières décennies, de nouvelles méthodes ; elles ont tout autant besoin d'enrichir, de perfectionner leur base documentaire.

J'imagine d'ailleurs que l'Académie, en m'accueillant dans ses rangs, a voulu marquer son intérêt pour une philologie qui ne craint pas de travailler d'abord au ras du texte, et aussi son souci de voir continuer la tâche entreprise par nos prédécesseurs du XIX^e siècle, et très loin d'être achevée, l'inventaire et la publication des documents linguistiques et littéraires du Moyen Âge français.

Ce sont les disciplines que j'ai apprises, comme vous l'avez rappelé, mon cher Confrère, à l'École des chartes et à la quatrième section de l'École pratique des hautes études. Permettez-moi d'associer nos vieilles maisons, auxquelles je dois tant, à mon remerciement d'aujourd'hui.

*
* * *

Vous m'avez désigné pour succéder à un historien prestigieux des lettres françaises, Italo Siciliano.

En parler aujourd'hui est tâche difficile. D'abord, je ne l'ai jamais rencontré et je n'ai pu, malgré de nombreuses amitiés italiennes, réunir les éléments d'un portrait tant soit peu vivant. Ensuite, le champ d'études de Siciliano est infiniment plus étendu que le petit domaine où je me suis établi : ses travaux sur la littérature française classique et sur le XIX^e siècle sont

aussi nombreux que ceux qu'il a consacrés au Moyen Âge. Enfin, la présentation magistrale lue par M. Maurice Delbouille, lorsque Siciliano a été reçu ici même en 1974, reste toujours actuelle. Il est impossible de faire mieux, il est difficile de faire autrement.

*
* * *

Comme jadis Ulysse, Siciliano a commencé sa vie et sa carrière par de beaux voyages et de longues errances ; il a trouvé, au seuil de l'âge mûr, auprès d'une sœur qui, célibataire comme lui, fut sa seule famille, la demeure « du reste de son âge ».

Né à Reggio di Calabria en 1895, il fit ses études supérieures à Gênes. Brillant spécialiste de français, il fut tout naturellement envoyé, dès qu'il eut ses diplômes, comme lecteur d'italien à l'Université de Grenoble, poste de choix, car Grenoble entretient avec les Facultés de la Péninsule des relations privilégiées. C'est là qu'il acquit son impeccable connaissance de notre langue. C'est là qu'il noua ses premières amitiés françaises, avec Pierre Ronzy notamment, à qui doivent tant les rapports intellectuels franco-italiens.

La rentrée universitaire de 1922 trouve Siciliano à Budapest, où, pendant dix ans, il va enseigner à l'École normale supérieure ; il ne faut pas oublier que des liens institutionnels étroits unissent cette maison avec la *Scuola normale superiore* de Pise et l'École de la rue d'Ulm à Paris. C'est à Budapest qu'il écrivit son *Villon*. Mais il ne resta pas pour autant étranger au pays dont il était l'hôte ; il se familiarisa assez avec la langue et la culture hongroises pour publier à Padoue, en 1927, un bon livre sur la littérature magyare du XIX^e siècle. Il passa ensuite deux années à Varsovie, de 1933 à 1935, où, tout en assurant son enseignement, il organisa et dirigea un Institut italien de culture. En 1936 enfin, il fit un long séjour à Paris ; invité à la Sorbonne, il donna un cours sur Villon, et se lia d'une amitié respectueuse, qu'il évoquait volontiers après bien des années, avec Joseph Bédier et Ferdinand Lot.

On peut imaginer tout ce qu'ont d'enrichissant, pour un homme jeune, actif, ouvert, seize années passées dans des postes où les contacts sont naturellement multipliés, non seulement avec l'élite intellectuelle locale, mais avec les conférenciers de passage : l'Europe centrale des années d'après la première guerre a connu une vie intellectuelle intense. Et à Paris, en 1936, Bédier prépare, après un long silence, la justification de son système sur l'origine et l'apparition de nos chansons de geste ; il prélude au livre qu'il n'eut pas le loisir d'écrire, par la publication, dans la *Romania*, de deux mémoires où il faisait l'historique des éditions de la *Chanson de Roland*.

Le point critique de la carrière d'un universitaire italien est le *Concorso*. Une université fait un jour connaître la vacance d'une chaire ; un jury, composé de quelques spécialistes, est alors désigné par le Ministère pour examiner les titres des candidats. Le succès d'Italo Siciliano, en 1936, au *Concorso* ouvert à fin de pourvoir à la chaire de *Lingua e Letteratura francese* de l'*Istituto universitario* de Ca'Foscari devait décider de son avenir. Il avait quarante et un ans lorsqu'il s'installa à Venise ; il y resta jusqu'à la fin, malgré les offres flatteuses d'universités italiennes plus anciennes ou plus prestigieuses. Il s'y tailla peu à peu une place à sa mesure. En 1953, il devint recteur de Ca'Foscari et se révéla aussitôt un administrateur avisé, renouvelant les anciens instituts, en créant de nouveaux, remodelant installations et équipements. Bientôt, ses responsabilités s'étendent en dehors de l'étroit cercle du monde universitaire. De 1960 à 1963, il assure la présidence de la *Biennale* : on peut imaginer la patience, la fermeté, l'habileté que demande le gouvernement de ce monde hypersensible, tout plein de rivalités latentes, rassemblé pour quelques semaines en un étroit espace.

Après sa retraite en 1965, il devient président du *Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini*. Chacun connaît la *Biennale*. La *Fondazione Cini* occupe moins de place dans les medias.

Une ancienne fortune patricienne, entretenue par une intense activité, est venue s'investir dans une entreprise culturelle de grande envergure après que l'héritier du nom soit mort

au combat, au cours de la dernière guerre. L'ancien couvent de San Giorgio Maggiore, où elle a son siège, abrite d'inestimables collections d'œuvres d'art, de manuscrits et de livres précieux. Périodiquement, des colloques internationaux y sont organisés ; la Fondation subventionne une série impressionnante de publications savantes. On devine le poids des responsabilités du Président.

Il faut avoir si peu que ce soit connu l'atmosphère si particulière de la cité des doges, la vitalité des institutions rassemblées sur une terre si rare et si fragile, de Ca'Foscari à l'Isola di San Giorgio, au temps où la puissante vedette à moteur a remplacé la gondole, pour voir se dessiner la figure, en sa ville d'élection, d'Italo Siciliano *veneziano*. Sur sa tête s'accumulent doctorats *honoris causa*, prix académiques, décorations. En France, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres l'a élu comme associé étranger en 1969 ; vous l'avez solennellement reçu ici-même le 15 juin 1974. Il nous a quittés, actif jusqu'à la fin, le 20 septembre 1980.

*
* * *

Les Universités, dans nos pays de langue française, disposent aujourd'hui de chaires plus ou moins spécialisées par tranches chronologiques : littérature française médiévale, moderne, contemporaine. Chacun assure un enseignement qui correspond en gros à ses choix scientifiques. En Italie, le professeur de littérature française a le plus souvent en charge aussi bien le Moyen Âge que l'époque moderne et contemporaine. Rares sont ceux qui, comme Siciliano, ont eu l'ampleur d'information, la puissance de travail et aussi le goût de faire œuvre originale d'un bout à l'autre du champ immense qui s'ouvrait devant eux. Même réduite à l'essentiel, l'énumération sera ici significative. Siciliano a commencé en 1927, par un *Théodore de Banville* dont le sous-titre, *Dal romanticismo al simbolismo*, marque bien qu'il ne s'agit pas d'une étroite monographie. Il a poursuivi dans cette voie par ses *Lirici francesi del primo ottocento : Lamartine, Musset, Vigny* (1945), ses études sur *Verlaine*

(1948), *Baudelaire* (1949), par un gros volume, *Romanticismo francese* (1955 et 1964).

Je cite encore, pêle-mêle, des articles, *Surrealismo* (1946), *Poésie pure et poésie engagée* (1948), *Romanzo italiano contemporaneo* (1956) et enfin cette *Nota sulla letteratura comparata*, parue après sa mort, en 1981.

Assurément, le XIX^e siècle a été pour Siciliano un domaine de prédilection : n'écrivait-il pas, en 1973, que son *Romanticismo francese* était « le moins mauvais et le plus ignoré de ses livres ». Mais sans être vraiment un dix-septémiste, il a aussi écrit un *Racine e il classicismo francese* (1943), un autre *Racine* (1950), un *Corneille* (1950), un *Molière* (1946), et complété ses études sur notre théâtre par un choix de textes en trois volumes, dont l'introduction et les notices sont importantes, *Il teatro francese dalle origini ai nostri giorni*.

Enfin, Siciliano est un spécialiste du Moyen Âge autant que du Romantisme. J'ai déjà cité son *Villon* de 1934, complété par un article de 1939 ; s'y ajoutent *Medioevo e Rinascimento* (1936), *Origini delle canzoni di gesta* (1940), *Teatro medievale francese* (1944), *Vita e opere di François Villon* (1946), *Les chansons de geste et l'épopée* (1968), *Mésaventures posthumes de Maître François Villon* (1973).

Il n'y a guère que le XVI^e siècle que notre regretté collègue n'ait jamais abordé dans ses écrits. Quel meilleur symbole de cette universalité que ces *Studi in onore di Italo Siciliano* qui, en 1966, ont rassemblé en deux gros volumes totalisant environ douze cents pages plus de quatre-vingts contributions. Elles vont de la *Cantilène de Sainte Eulalie* à Rimbaud, Jules Laforgue et même Butor, et réunissent les signatures les plus illustres, Marcel Bataillon, R. Bossuat, F. Desonay, R. Guiette, J. Horrent, E. Köhler, G. Levi della Vida, P. Moreau, R. Pintard, Jean Pommier, Franco Simone, pour ne parler que de ceux qui ont disparu : vous aurez relevé au passage les noms de trois membres de notre compagnie. À une époque où l'inflation des *Mélanges* n'avait pas pris l'inquiétante ampleur que nous constatons aujourd'hui, une telle liste, par sa diversité et sa qualité, marque bien l'estime que la communauté des franciscans (auxquels se sont joints quelques représentants d'autres littératures) portent à Siciliano.

Vous n'attendez pas de moi l'analyse détaillée d'une œuvre aussi vaste ; j'aurais aimé en dégager au moins les lignes directrices, mais la compétence, et aussi le recul, m'ont fait défaut. Je devrai, avec moins d'ambition, me limiter au domaine qui m'est familier, et vous parler du médiéviste.

*
* * *

Siciliano, travaillant sur Banville et ses contemporains, avait rencontré des poètes dont la biographie, comme le cercle où ils ont vécu, n'offre guère de mystère, dont on connaît la formation, les amitiés, qui s'expriment volontiers sur leur art, même s'ils pratiquent alors le paradoxe ou l'esquive. Ces circonstances lui ont permis, pour reprendre sa formule, de construire en l'honneur du poète des *Odes funambulesques* « un temple simple et tranquille resté caché au fond de la forêt romantique ». Il lui semble, en revanche avoir élevé autour de Villon une « cathédrale..., une construction gothique aux masses sombres et irrégulières, aux innombrables flèches qui cherchent vainement le ciel ». Il voulait souligner par là, sans doute, qu'il avait dû suppléer aux lacunes de notre information sur la vie du poète, essayer d'éclaircir les énigmes de l'œuvre par d'amples recherches poussées dans les directions les plus diverses. Mais si la formule est belle, je ne crois pas qu'elle rende compte du livre le mieux ordonné qui soit.

Tout, à première vue, est traditionnel dans la méthode du critique qui décrit, autour de son objet, des cercles concentriques au rayon toujours plus étroit et finit par atteindre à l'essence même de la poésie de Villon. Il faut suivre de plus près sa démarche pour en percevoir l'originalité.

Car Siciliano a une première conviction : il est illusoire de prétendre saisir d'emblée le chant du poète dans ce qu'il a d'éternel ; et on ne peut l'isoler de son ambiance, l'arracher à sa vie, ignorer son milieu. Certains échos, certaines résonances profondes, certaines vibrations secrètes ne sont perceptibles qu'à qui connaît le monde où il vivait. De là ces chapitres sur le temps, le milieu, la vie, la psychologie de Villon, qu'il fallait

beaucoup de courage pour écrire après les deux volumes de Pierre Champion (1913), dont la seconde édition précéda d'un an à peine la sortie du livre de Siciliano. Mais — et c'est la seconde conviction du critique — toutes ces données ne conditionnent pas l'œuvre du poète. Peut-être celui-ci ne renverra-t-il, imprévisiblement, qu'un écho très partiel de l'ample et longue symphonie que constitue son temps.

J'aurais aimé demander à notre collègue s'il avait choisi sans hésitation le titre de la seconde partie de son livre, la plus longue, celle sans doute qui lui demanda le plus de recherches savantes : *le poète*. Car elle me paraît, en son organisation, en ses résultats, traiter une question bien plus vaste : quelle est, à la fin du Moyen Âge, la tradition poétique ? Tableau d'ensemble qui dépasse de toutes parts Villon et qui a été écrit, là encore, pour donner la possibilité de saisir en lui l'imprévisible reflet de la tradition.

Ces trois cents longues pages sont organisées en un diptyque : dans un premier volet, tracé à gros traits, Siciliano insiste sur l'unité foncière, malgré bien des accidents, de la poésie médiévale, du XII^e au XV^e siècle, quelle qu'en soit la langue, latine ou vulgaire ; c'est pour lui une idée centrale que nous retrouverons. Il souligne ensuite la permanence de deux aspects du Moyen Âge : son réalisme grossier — ici le titre est clair —, son idéalisme creux — là la formule est dure qui englobe la tradition de la lyrique courtoise et tous les jeux de l'allégorie. Il relève enfin les outrances formelles et l'excès dans l'artifice qu'aurait connus le XV^e siècle.

Ces dernières pages ont peut-être moins que d'autres résisté au temps. Pour ne pas sortir de notre cercle, Fernand Desonay, Robert Guiette, Eugène Vinaver nous ont appris à lire autrement nos vieux poètes.

Deuxième volet, celui-là toujours actuel dans son ordre implacable, dans son inépuisable richesse : *Les thèmes* — et le mot a fourni au livre son sous-titre —, tous ces sujets, la vierge, la mort, la fortune, l'amant martyr et la dame sans merci, la femme, les pastoureux, sur lesquels, inlassablement, ont écrit, se répétant ou innovant, avec rare bonheur ou lassante platitude, tant d'écrivains des XIV^e et XV^e siècles.

Villon les reprend presque tous : mais c'est pour en faire « la parodie, ou bien pour leur donner la forme d'art, le souffle de la grande poésie, la perfection ».

Villon les reprend, dit Siciliano ; il ajoute aussitôt ce correctif, si caractéristique de sa critique, qui balaie en une page l'illusion de ceux qui l'auraient enrôlé dans le camp des pisteurs de sources : inutile de chercher des filiations directes, livresques ; c'est l'air que Villon a respiré qui est porteur de cette tradition, de cette culture. Nous dirions aujourd'hui « Victoire de l'histoire des mentalités contre la *Quellenforschung* », ce qui ne veut pas dire contre la philologie rigoureuse.

Premier cercle : le moment et le milieu ; deuxième cercle : la tradition poétique. Le troisième et dernier nous ramène à l'œuvre, telle que nous l'ont livrée les manuscrits du temps. Les poésies de Villon, dont certaines peuvent être datées, se répartissent en deux groupes, suivant leur tonalité. Les vers du *bon follastre*, joyeux ou burlesques, ironiques ou vengeurs, ceux du *Lais* et de la seconde partie du *Testament* ; les vers du *povre Villon*, pleins d'amertume, de tendresse et d'angoisse, ceux de la *Belle leçon aux enfants perdus*, de la *Ballade pour prier Notre Dame*, du *Debat du cor et du cuer Villon*, et toute la première partie du *Testament*.

Pour expliquer les dissonances de l'œuvre majeure de notre poète, Siciliano ébauche une hypothèse qu'il étaiera cinq ans plus tard dans un long article de la *Romania*, et qui n'a pas cessé de susciter la polémique : Villon aurait rassemblé, dans une suite hâtivement structurée, des pièces d'époques différentes. Puis, s'avançant plus encore à l'intérieur du texte, le critique aborde les problèmes du style, analyse les ressorts derniers de cette poésie, « expression d'un moi qui souffre d'être lui-même, qui s'interroge et s'affole devant le mystère et l'infini ».

*
* * *

J'ai trop longtemps, sans doute, retenu votre attention sur ce maître livre. Je passerai très vite sur *Les mésaventures posthumes de Maître François Villon*. Il ne s'agit pas du retour

d'un vieillard, après quarante années, sur les pages écrites dans la force de l'âge, à l'image des *Retractationes* d'Augustin, mais de ses réactions, étonnantes de jeunesse et d'allant, devant ce qui a été écrit sur son poète entre 1934 et 1973. Approbation généreuse et sereine des travaux sérieux, même lorsqu'il ne les juge pas convaincants ; mais aussi destruction féroce, où éclate comme une joie sauvage, de ces constructions que nous sommes nombreux à juger fantaisistes et vaines, ridicules ou hideuses.

*
* * *

Siciliano, dans son *Villon*, avait rapidement pris position sur deux problèmes : celui des origines de la poésie épique française et celui de l'unité de la tradition poétique médiévale. *Medioevo e Rinascimento* a été publié en 1936. C'était le moment où craquait de toutes parts le vieux schéma qui opposait les lumières de la Renaissance aux ténèbres du Moyen Âge : schéma qui a la vie dure, puisque je l'ai entendu reprendre, dans des discours très officiels, lors d'un récent colloque national sur la Recherche. Après Haskins, Faral, Gilson, on mettait l'accent sur les apports de la pensée grecque, transmise par les Arabes, à la théologie et à la philosophie occidentales ; sur l'intérêt que dans les monastères et les centres de culture de toute l'Europe, on n'avait cessé de porter aux auteurs classiques ; sur l'essor de la littérature latine ; sur son influence sur les littératures vulgaires. Les découvertes, par les humanistes italiens, des manuscrits des classiques latins oubliés dans la poussière de bibliothèques, perdaient de leur lustre. La vieille opposition entre une tradition chrétienne, qui refuse tout l'apport de la culture antique, et l'ouverture d'esprit des penseurs du *Rinascimento*, entre le conformisme des clercs médiévaux, enfermés dans une théologie étroite, et l'individualisme des temps nouveaux, ne pouvait plus se soutenir. Mais ce bouillonnement d'idées si fécondes avait, à son tour, fait naître des théories simplistes. Chacun découvrait sa renaissance, qui à l'époque carolingienne, qui après l'an mille, qui au XII^e siècle. Des réactions nationalistes se faisaient jour. L'un affirmait que

le *Rinascimento*, transporté outre-monts, aurait étouffé la grande poésie populaire du Moyen Âge français, l'autre au contraire soulignait en l'exagérant la continuité entre le Moyen Âge et la poésie française de la Renaissance. Paru en 1929, traduit en français en 1933, le livre d'un professeur suédois, Johan Nordström, *Moyen Âge et Renaissance*, poussait à l'extrême ces affirmations : Dante, Pétrarque et Boccace avaient représenté « dans le développement de la vie intellectuelle moderne, un ferment bien moins important que le *Roman de la Rose* de Jean de Meung ».

C'est à ce point qu'interviennent les cent cinquante pages incisives de Siciliano. Suivant une méthode que nous retrouverons, il analyse la genèse des théories puis, à larges traits, remet les choses en place. Il souligne l'universalité de la culture latine médiévale, rétablit l'équilibre en montrant l'apport de l'Italie du X^e au XII^e siècle, que l'on avait minimisé au profit de la France. Surtout, il insiste, à une époque où l'attention ne se portait pas de ce côté comme il nous paraît naturel aujourd'hui qu'elle le fasse sur les mutations sociales. Le problème de l'évolution de la littérature et plus généralement de la pensée ne se règle pas en considérant uniquement les écrivains. La « renaissance du XII^e siècle », les connaissances nouvelles, le goût des belles lettres, la recherche du style sont une réalité si l'on ne considère qu'un petit groupe de doctes. Mais on ne peut l'isoler d'un autre phénomène : la formation d'une classe nouvelle, celle des laïcs qui s'éveillent aux curiosités des choses de l'esprit. Cette classe apporte avec elle son goût pour les traditions guerrières, mondaines, courtoises et finit par pénétrer la tradition savante, l'infléchir, la déborder, et à son tour, qu'il s'agisse de thèmes, de sujets, d'esprit, de style même, elle enregistre l'apport des doctes. Pendant un certain temps la barrière des langues — latin-langues vulgaires — demeure : puis elle finit par céder : « Et alors l'emportent les littératures vulgaires, et c'est là le Moyen Âge roman. Non pas celui des savants et celui du peuple, mais celui des uns et de l'autre, celui de la tradition et celui de la révolution, et c'est précisément pourquoi il est impossible de séparer la littérature latine de la littérature vulgaire comme il est vain, pour le Moyen Âge roman, de

parler d'origines populaires et d'origines savantes. Ce sont la science, la connaissance, la poésie qui deviennent populaires avec tous les gains et toutes les ruines de cette tumultueuse 'popularisation'. Voilà ce qu'est l'humanisme du XII^e siècle et le Moyen Âge roman. » Et il conclut : « L'humanisme du *Quattrocento* est précisément le contraire : chez lui, science et connaissance se détachent de l'esprit du peuple pour devenir aristocratiques. Au Moyen Âge un esprit et une culture universels nourrissent des peuples divers. Au temps de la Renaissance, c'est l'élite d'une nation — l'Italie — qui domine et dirige l'univers ».

Il faudrait des heures pour analyser ce livre, fourmillant, allusif, fruit d'immenses lectures et de réflexion passionnée, dont les exemplaires sont devenus si rares qu'il est presque oublié. Il contient pourtant en germe, comme nous allons le voir, l'explication que donnera Siciliano de l'apparition des chansons de geste françaises.

*
* * *

Que dire, en quelques minutes, de sa pensée sur le sujet, développée en deux gros livres totalisant plus de sept cents pages, *Les origines des chansons de geste* et *Les chansons de geste françaises et l'épopée. Mythes, Histoire, Poèmes*.

Le Moyen Âge nous a laissé quelque quatre-vingts chansons de geste dont la plus ancienne, la *Chanson de Roland*, remonte sans doute au XI^e siècle : quelques autres ont été composées au XII^e, la plupart au XIII^e, d'autres encore, en petit nombre, au XIV^e. Ces poèmes écrits en vers de 10 ou de 12 syllabes groupés en laisses — assonancées ou rimées — ont pour caractère commun de narrer les exploits de héros du temps passé. Mettons tout de suite à part les quatre cinquièmes de ces textes qui, en usant de procédés ou même en suivant des recettes facilement identifiables, racontent les aventures fantastiques de personnages manifestement imaginaires. Mais dans quelques autres — les plus anciens — on retrouve le nom d'hommes et la trace d'événements qui nous sont connus d'autre part par

des sources historiques dignes de foi. Seulement ces hommes et ces faits appartiennent en gros à l'époque carolingienne, c'est-à-dire se situent trois siècles environ avant qu'apparaissent les poèmes que nous connaissons. Or, tandis que des milliers de manuscrits du IX^e, du X^e, du XI^e siècle nous ont conservé toutes sortes de textes, classiques, œuvres édifiantes, compositions littéraires de tradition savante, chroniques, pas un n'a livré la moindre version d'une légende épique. C'est à grand peine que l'on a réuni une poignée d'indices, d'interprétation hasardeuse, de l'existence de créations de cet ordre.

Prenons un exemple précis. La *Chanson de Roland* que nous conservons peut dater d'environ 1080. Elle chante une défaite subie par l'arrière-garde de l'armée franque, alors que rentrant en France, en 778, Charlemagne franchissait les Pyrénées. Quels liens, et de quelle nature, unissent le fait historique et le fait littéraire ? Deux hypothèses, en schématisant beaucoup, se présentent à l'esprit. Voici la première : le fait historique, la bataille de Roncevaux, a vivement frappé l'imagination des contemporains, et a donné lieu, au moment même, à la naissance de brefs poèmes. Ceux-ci, transmis oralement de génération en génération, n'ont cessé d'être récités, amplifiés, refondus avec d'autres versions ; ils ont abouti par une lente et comme inconsciente élaboration au texte que nous possédons.

La seconde suppose que vers 1080 un poète soucieux de créer une œuvre ait eut l'idée de prendre pour sujet le fait historique de 778. Le choix entre ces deux types d'explication implique toute une conception de la création littéraire. Dans le premier, il faut imaginer une continuelle transformation d'un premier chant anonyme, l'intervention incessante de récitants qui sont autant de remanieurs, qui obéissent à la fantaisie du moment en contaminant les traditions, suppléent par des inventions nouvelles aux défaillances de la mémoire. Les tenants de cette thèse, raisonnant par analogie, s'appuient sur les pratiques de littératures orales plus récentes et mieux observables. Dans cette hypothèse, l'écrit n'intervient qu'au terme d'une lente élaboration. La tâche principale de la critique est de chercher à isoler les diverses strates de la légende qui se sont comme déposées dans le texte que nous livre un manuscrit.

Dans le second, nous avons affaire à un écrivain, un artiste, qui compose une œuvre suivant une technique d'écriture qu'il se crée ou emprunte à d'autres traditions littéraires. Mais reste à expliquer comment il a connu le fait historique qui lui sert de thème, fait dont la mémoire ne s'est conservée que dans des chroniques latines réservées aux clercs ; pourquoi il l'a choisi entre tant d'autres sujets possibles.

Autour de ces questions, la masse des publications est énorme. Et, entre les traditionalistes ou, en version revue et corrigée, les néotraditionalistes qui optent pour la création continue, et les individualistes, qui mettent en avant l'initiative consciente d'un écrivain, prennent place tous les partisans de solutions mixtes que nous ne pouvons songer à décrire.

*
* * *

En 1934, dans son *Villon*, Siciliano osait dire que le problème des origines de l'épopée était insoluble. Près de trente-cinq ans après, il concluait par ces lignes son dernier livre sur le sujet : « De même que nous disons que la tragédie française est née au XVI^e siècle, de même nous disons que l'épopée française est née au XI^e siècle. Neuve et de son obscur passé ». Entre les deux positions, il y a plus qu'une nuance, car voici ce qu'en dernière analyse, il veut dire : les œuvres que nous avons, les plus belles et les plus anciennes, *Roland*, *Girart de Roussillon*, *Raoul de Cambrai* sont des créations littéraires originales et elles ont chacune leurs auteurs — peu importe que le nom s'en soit perdu —, un individu sûr de sa technique et maître de son art. Elles ont été écrites au XI^e siècle, et elles reflètent l'idéologie d'un groupe social désormais bien structuré, de ceux que Georges Duby appelle « les spécialistes de la guerre », d'une caste qui fréquente « la cour, le champ de bataille, l'église ». Elles ne sont ni d'un autre temps ni d'un autre milieu.

Mais ces œuvres ont un passé : souvenirs écrits, conservés dans les églises et les monastères, chants oraux sur Roland, sur Girart, sur Guillaume, sur Raoul, qui ne cessent de se perdre,

mais qui, toujours repris, entretiennent et renouvellent la mémoire. La coupure entre les milieux savants et les laïcs — pour ne pas dire le peuple — n'a peut-être jamais existé ; en tout cas, elle a cessé au XI^e siècle, et les deux traditions s'interpénétrèrent largement : nous retrouvons là l'idée exprimée en 1934 dans *Medioevo e rinascimento* que je citais tout à l'heure.

Inutile, alors, de chercher les occasions plus ou moins accidentelles, les initiatives délibérées qui auraient pu mettre en contact deux mondes, puisque ceux-ci ne sont pas séparés. La théorie de Bédier, imaginant les jongleurs associés aux moines pour exploiter les routes de pèlerinage, perd sa raison d'être.

Pour en arriver à cette conclusion, Siciliano s'est joyeusement livré à un travail impitoyable de critique. Son premier livre de 1940, traduit en 1950, amorce le déblayage. Il le précise, en prenant en compte les thèses ou les idées développées entre 1940 et 1968 — épopée vivante, composition orale, poétique du formulaire, esthétique du cliché, poésie de l'inculte. Rien ne lui résiste.

Extraordinaire leçon de méthode, ou l'on voit comment, de théories en réfutations, l'historien qui, les yeux fixés sur son adversaire, perd de vue l'ensemble du problème, s'enferme dans une formulation partielle, ou partiale, et s'engage dans une impasse. L'histoire de l'histoire peut être un jeu stérile. Elle est aussi un merveilleux outil pour déblayer le terrain. Et l'on peut enfin, l'esprit libre, analyser les poèmes comme ce qu'ils sont, des œuvres d'art. Siciliano consacre à cet exercice de pure critique littéraire sur les quatre chansons de geste les plus anciennes et les plus célèbres, *Roland, Guillaume, Girard, Raoul*, les cent dernières pages de ses *Chansons de geste et l'épopée* : « Je voudrais, dit-il, n'avoir écrit que ces analyses ». Elles sont admirables de pénétration et de goût.

*
* * *

Il faudrait, pour bien parler de Siciliano, mieux connaître et être mieux en mesure de juger l'ensemble de son œuvre. Il faudrait surtout le situer dans cet univers si original qu'est la

critique italienne d'entre les deux guerres, où se concilient difficilement la vieille tradition du XIX^e siècle, héritière de De Sanctis, le « positivisme » qui représente, avec Novati et Rajna, la stricte philologie des romanistes allemands et français, et surtout l'esthétique de Benedetto Croce. Je me limiterai au plus apparent.

Marquant au fer rouge certains exégètes du texte de Villon, il parle quelque part des divagations de critiques courtois ou fort distraits, de fabulistes, de « dames et demoiselles de petite érudition ». Siciliano était, lui, un érudit de grande vertu, qui tenait à vérifier les fondements de chaque affirmation, à éprouver la solidité de chaque théorie. Il avait ce culte de la vérité, cette rigueur dans la recherche sous le signe desquels — je pense à certaines formules de Gaston Paris — est née la Philologie romane. La vigueur, l'âpreté même et, il faut bien le dire, parfois l'injustice de sa critique ne sont que la monnaie de cette exigence. Mais il y avait aussi en lui le souci d'établir une loi générale de l'évolution des littératures. Il revient souvent sur l'idée d'une périodisation qui fait alterner dans toute littérature, des époques de discipline et de tradition avec des époques d'individualisme et de spontanéité, dont les correspondances dans la longue durée, échappent à première vue : « Si j'ai étudié Villon, dit-il quelque part, si j'ai rassemblé tout le Moyen Âge autour de lui, c'est pour qu'il m'aidât à comprendre par exemple l'esprit et la loi secrète du Romantisme ». Et ailleurs : « Le Romantisme n'est que la renaissance du Moyen Âge, tout comme le classicisme a été la Renaissance de l'antiquité », le *romantisme* qu'il fait commencer à l'abbé Prévost, ce qui n'étonne guère, mais auquel il annexe, ce qui pique la curiosité, Valéry, Gide et Sartre. Il faudrait enfin analyser sa conception de la critique, car elle explique sans doute, en dernière analyse, l'orientation de toute son œuvre, qui a toujours ignoré les écrivains de second ordre. Pour faire bref, je lui laisse là encore la parole : « Je crois que la critique, dans toutes ses manifestations, y comprise, en quelque mesure, l'histoire littéraire, est poésie. J'entends par là qu'elle est création individuelle, par conséquent libre, obéissant seulement à une loi intime, engendrée par un besoin de l'esprit... Et le

critique... est le poète qui, devant l'œuvre d'art, pour l'œuvre d'art, libère sa poésie, crée son œuvre à lui dans un domaine tout à fait différent : pour son plaisir, par sa sensibilité, avec son goût, avec son génie ou avec ses pauvres illusions ».

Siciliano sans doute, dans sa rigueur de savant, ne cultivait pas l'illusion, mais il lui est resté la sensibilité et le goût, et dans chacune de ses pages, éclate le plaisir qu'il a pris à l'écrire, et que, la lisant, nous partageons avec lui.

La figure féminine dans les fragments narratifs de Kafka

Communication de M. Georges THINÈS
à la séance mensuelle du 9 janvier 1982

Au chapitre IX du *Procès*, le malheureux K. que poursuit une justice incompréhensible, s'entend interpellé, du haut de la chaire, par un prêtre inconnu dans les ténèbres d'une cathédrale déserte. La voix lui rappelle que son procès va mal, que l'issue en est douteuse. Puis elle ajoute sur un ton sévère :

— « Tu vas trop chercher l'aide des autres, et surtout celle des femmes... ne t'aperçois-tu donc pas qu'elles ne sont pas d'un vrai secours ? »

Et l'infortuné K. de répondre :

— « Parfois... et même souvent, je pourrais te donner raison, mais pas toujours. Les femmes ont une grande puissance. Si j'arrivais à décider quelques femmes que je connais à se liguer pour travailler en ma faveur, je finirais bien par aboutir »¹.

L'image féminine occupe dans l'œuvre de Kafka une place importante, bien que son rôle soit souvent secret. On lui reconnaîtra à première vue une simple fonction de transition entre les temps forts du récit, voire de rappel voilé d'une situation cruciale ancienne. Dans *Le Procès*, la figure qui assume le rôle de transition le plus accusé est celle de Léni, l'infirmière de l'avocat Huld. Elle acquiert pourtant à certains moments une puissance redoutable. C'est elle qui poussera le négociant Block, client terne et docile de Huld, aux limites de l'humilia-

1. *Le Procès*, Éd. de la Pléiade, pp. 451-452.

tion, l'enjoignant sans ménagements d'écouter les paroles de l'avocat malade et de se conformer à ses avis, bien que ceux-ci ne lui laissent aucun espoir. Dans *Le Procès* encore, la figure qui assume le rôle du rappel est cette énigmatique M^{lle} Bürstner, qui apparaît au début de l'œuvre sous les traits d'une jeune personne légère mais néanmoins compatissante ; elle semble même lier avec l'accusé d'étranges liens de connivence au moment où celui-ci tente de lui expliquer qu'il n'est pas responsable du viol de son domicile, perpétré par de douteux émissaires de la police chargés de signifier à K. son arrestation. M^{lle} Bürstner disparaît totalement dans le corps du récit et n'émerge plus que pendant quelques secondes au terme de l'histoire, au moment où K. est emmené par ses bourreaux vers le lieu de l'exécution. Le surgissement final de la jeune fille à l'heure de la mort est un des moments les plus émouvants de tout le roman. K. tente, avec l'assentiment de ses gardiens, de rejoindre la fugace apparition. « *Ils le laissaient maintenant choisir la direction et K. les mena sur les traces de la jeune fille, non pour la rattraper, ni non plus pour la voir le plus longtemps qu'il le pourrait, mais simplement pour ne pas oublier l'avertissement qu'elle représentait pour lui* »².

Quel est le sens de cet avertissement ? L'accusé avait noué avec M^{lle} Bürstner, de même qu'avec Léni et avec la femme de l'huissier, de brèves relations sentimentales, dont la signification ne semble pas essentielle dans la progression fatale de K. vers son inexplicable destin. M^{lle} Bürstner est assurément un personnage paradoxal. L'avertissement qu'elle constitue s'annule lui-même du simple fait qu'il intervient quand tout est consommé. Il n'est et ne peut être, dans la durée intime de K. qui s'achemine vers sa fin, que le rappel de tout ce qui aurait pu être et n'a pas accédé à l'existence, en l'occurrence l'amour qui, vécu à *la bonne heure* de la première rencontre, aurait apporté le bonheur durable et aurait du même coup différé, voire effacé la perspective d'une fin précoce, imméritée, absurde. Étant le rappel, M^{lle} Bürstner est aussi, par voie de

2. *Le Procès*, Éd. de la Pléiade, p. 464.

conséquence, dans *Le Procès*, l'anti-verdict, la négation du réel au profit du potentiel.

On se souviendra que, dans un contexte tout différent, Pasternak fait surgir M^{lle} Fleury, la dame en mauve, dans une rue de Moscou à la fin du *Docteur Jivago* et qu'ici aussi l'apparition précède de quelques instants la mort du héros. Mais si M^{lle} Fleury rappelle effectivement à Jivago le long amour clandestin qu'il a vécu avec Lara dans la solitude à l'abri des fureurs de la révolution, elle est justement le verdict, celui que porte une société brusquement transformée sur l'esseulement des amants qui trahissent à leur façon, par leur exigence de solitude, un monde qui refuse aux personnes leur identité même. Si les figures féminines terminales du *Procès* et du *Docteur Jivago* sont différentes au point de ne se prêter à aucune comparaison valable, c'est en raison du fait que le temps — au sens de l'époque et de l'expérience vécue — est lui-même traité par les deux écrivains sur un mode totalement différent malgré la similitude de position des personnages dans le temps propre du récit. Les réflexions de Jivago qui a aperçu M^{lle} Fleury de la fenêtre du tramway quelques instants avant d'être terrassé par une crise cardiaque nous indiquent elles-mêmes l'illégitimité de tels rapprochements : « *Il pensa à plusieurs existences qui se déroulaient côte à côte et se meuvent parallèlement à des allures différentes ; il se demandait à quel moment la destinée de l'un dépasse celle de l'autre, et qui survit à l'autre. Il aperçut comme un principe de relativité appliqué à la carrière de la vie, mais il finit par s'embrouiller dans ses idées et renonça à ses rapprochements* »³.

Il reste que l'apparition de la figure féminine au terme d'une œuvre fortement marquée par l'expérience de l'écrivain, symbolise apparemment le rien d'espoir qui stagne encore dans la mémoire du temps irrécupérable. Présence désirée de la figure féminine au moment de la mort, homologue de sa présence inéluctable au moment de la naissance.

3. *Le Docteur Jivago*, Éd. Gallimard, p. 628.

Dans *Le Château*, les personnages féminins, loin d'assumer un rôle secondaire de transition ou de rappel, commandent tout le déroulement des actes et des réflexions et sont marqués des signes les plus nets de la dominance. On songe à la brutalité de Frieda face aux domestiques déchaînés, au statut douteux mais dangereux que lui confère sa liaison publiquement reconnue avec Klamm, le chef de l'administration comtale, à la désinvolture avec laquelle elle abandonne celui-ci pour devenir la fiancée de l'arpenteur K., qu'elle abandonnera à son tour au profit du misérable Jérémie. Les reproches que Frieda adresse à K. le jour de la rupture sont exprimés sur un ton rationnel et froid, à peine tempéré de quelques regrets sentimentaux. Du reste, dans *Le Château*, les femmes, quel que soit leur âge, ne cessent de raisonner, de conseiller et de juger les hommes incapables de réussite. Témoins les conseils maternels et autoritaires de l'hôtesse à l'arpenteur à propos de ses fiançailles avec Frieda, les calculs interminables auxquels se livre Olga, la sœur de Barnabé, jeune homme courageux mais insignifiant, auquel Olga dicte une ligne de conduite audacieuse qui finira par le faire entrer par la petite porte dans les services administratifs du château. Quant à Amalia, la sœur d'Olga, elle est indubitablement le personnage féminin le plus orgueilleux et le plus dur de tout le roman. Amalia avait été remarquée par Sortini, fonctionnaire important du château, au cours d'une fête villageoise. Sommée par celui-ci en termes grossiers de venir le rejoindre, elle refuse avec hauteur et ruine du même coup la carrière de son père. Amalia s'enferme dans un silence total, brave l'opinion publique et soigne ses vieux parents avec indifférence. Mais personne n'ose lui adresser le moindre reproche. Seule de tout le village, elle s'oppose au pouvoir tyrannique et lointain du château. Assez curieusement, la jeune fille qui apparaît à la fin du roman, Pépi, est la seule qui fasse exception à la règle. Elle n'est que douceur et consolation et c'est d'elle que vient le rien de générosité et de réconfort dont l'arpenteur K., chassé de partout, a un besoin si pressant. Mais l'œuvre étant inachevée, rien ne permet de conclure que Pépi est celle qui assume le rôle de l'apparition féminine ultime et qu'elle est un peu dans *Le Château* ce qu'est M^{lle} Bürstner dans *Le Procès*.

Dans *La Colonie pénitentiaire*, qui est peut-être l'œuvre la plus cruelle et la plus prophétique de Kafka, la figure féminine est absente. Quant à *La Métamorphose*, elle se termine par des réflexions plutôt optimistes des parents Samsa sur l'avenir de leur fille Grete, la sœur du pauvre Grégoire que la femme de peine vient de découvrir sous le lit « mort comme un rat ». Bien qu'elle éclaire la fin de ce terrible récit, la figure de Grete ne se situe en aucune façon dans la perspective du temps récupéré qui a été évoquée plus haut.

Si j'ai rappelé le sens de quelques personnages féminins dans les œuvres les plus connues de Kafka, c'est uniquement pour mieux situer ceux qui apparaissent dans les fragments narratifs. Mais de même que je n'ai pas voulu me livrer à une exégèse exhaustive du rôle des femmes dans *Le Procès* et dans *Le Château*, je n'analyserai pas, faut-il le dire, tous les personnages féminins qui interviennent dans les fragments. Mes notes de lecture me convainquent toutefois que les fragments narratifs sont extrêmement riches d'enseignements sous ce rapport. La lecture et la relecture de ces textes permettent en effet, non seulement de découvrir des aspects beaucoup plus significatifs du rôle de ces personnages, mais aussi de relever et de comprendre des composantes latentes du récit qui éclairent ce que j'appellerai la *nécessité* de ces personnages. Et à partir de celle-ci il est possible, on le verra, de procéder à une lecture beaucoup plus profonde qui mène à la découverte de la nécessité du récit lui-même et explique, dans une certaine mesure, son caractère fragmentaire.

Lorsque l'abbé du *Procès* reproche à l'accusé de trop rechercher l'aide des femmes et de ne pas voir qu'elles ne sont pas d'un véritable secours, K. lui répond qu'elles ont au contraire une grande puissance. C'est cette puissance que nous allons voir à l'œuvre dans des textes brefs comme *Description d'un combat*, *Préparatifs de noce à la campagne* et *Le premier grand voyage en chemin de fer*. Cette puissance n'est pas spectaculaire comme dans *Le Château* et lorsque le secours intervient, il n'est ni pesé ni justifié par de longues réflexions comme dans le chapitre final de la même œuvre ; il n'a pas non plus ce sens muet et presque inconscient qui s'attache, dans *Le Procès*, à

l'apparition finale de M^{lle} Bürstner. La puissance des femmes, et surtout des jeunes filles, est guidée par des forces obscures qui servent moins l'articulation du texte comme tel que l'acte même de celui qui l'écrit. Les visages et les gestes de quelques jeunes filles à première vue superficielles, distraites, légères, guère sensuelles et peu avides de domination, jettent une lumière inattendue sur le drame profond de l'écrivain.

Pour Kafka, les malentendus anciens de l'éducation et du milieu trouvent un secours réel dans les images de ces êtres qui surgissent dans ses récits à la façon de témoins occasionnels et qui semblent lui tendre la main. Dans cette main il y a une clé que Kafka ne prendra jamais, qui ne lui permettra jamais ni d'ouvrir la porte symbolique du château, ni de manœuvrer de l'intérieur la porte de la prison sociale dans laquelle, comme tout prisonnier doué, il ne lui reste que le recours d'écrire des mémoires jamais terminés — des fragments. Mais dans ce monde sans issue, l'image de la jeune fille est peut-être elle-même la clé, non du réel, mais de l'intention intérieure qui guide la composition d'une œuvre dirigée contre le réel malgré ses incessantes références concrètes.

Parmi ces références, celles qui concernent les jeunes filles elles-mêmes n'empruntent jamais le ton de la complaisance amoureuse. L'austérité des descriptions qui tracent les traits de ces personnages montre à quel point Kafka ne les utilise — le terme n'est pas trop fort — que comme des points d'ancrage temporaires dans le flux des événements. Ce ton objectif, ce langage de constat, traduisent avec un détachement que peu d'écrivains ont atteint, à la fois le statut de comparses de ces figures simultanément désirées et tenues à distance et, corrélativement, l'esseulement des personnages masculins aux aventures desquels elles se trouvent brièvement mêlées.

En outre, il est tentant d'établir un parallèle entre la brièveté de ces rencontres et la brièveté des fragments qui les racontent. L'illusion consiste sans doute à croire que l'histoire écrite par Kafka cache une autre histoire qui serait la sienne propre. On songe évidemment aux fiançailles malheureuses avec Felice, au projet de mariage avec Julie (durement repoussé par le père et qui sera à l'origine de la fameuse *Lettre*

au père), à l'impossibilité de rejoindre Miléna, à la liaison finale avec Dora Dymant interrompue par la mort. Même si Kafka a perçu dans sa vie personnelle son échec perpétuel sur le plan sentimental (qui rappelle, selon Vogelweith, l'échec des fiançailles de Kierkegaard avec Régine Olsen), la référence au donné biographique ne me paraît pas être la voie d'analyse capable de révéler le sens de la jeune fille kafkaïenne. Ici comme ailleurs, l'articulation de l'œuvre littéraire s'opère à l'ordre du récit lui-même et n'est pas la simple traduction des relations qui ont existé entre l'écrivain et les jeunes filles réelles. En sorte que si le thème de l'échec sentimental trouve dans la vie de Kafka le point de départ extérieur nécessaire à la naissance de la fiction, la signification essentielle de celle-ci figure à l'intérieur de l'œuvre.

Ce sens consiste précisément à définir les angles de visée qui permettent à l'écrivain de porter un regard, non sur le passé ou le présent de sa vie personnelle, mais sur le temps de l'œuvre qu'il est en train d'écrire. Les jeunes filles interviennent dans le développement des fragments narratifs à la façon de refuges fugaces où l'écrivain trouve une retraite qui lui assure le rien de sérénité dont il a besoin pour poursuivre sa tâche de construction imaginative. Et cette construction, nous le savons, reste souvent inachevée. Si l'on tient absolument à revenir à la biographie, tout ce que l'on peut dire, c'est que les jeunes filles réelles (Felice, Julie, Miléna, Dora) n'ont été elles-mêmes que des tentatives fragmentaires dans la vie déjà divisée de Kafka et que c'est cette fragilité qui en fait les références idéales de fictions elles-mêmes fragmentaires — condamnées en un sens à être telles par les effets qu'exercent les ruptures du temps vécu sur le temps de l'écriture.

En vertu de leur rôle de *recours*, les jeunes filles réelles entourent Kafka et les jeunes filles fictives entourent le récit. Le récit, tel qu'il se développe dans les fragments narratifs est donc toujours *récit de récit* lorsqu'on l'aborde par le biais des fictions d'images et des fonctions de langage centrées sur les figures féminines. Dans la vie, Kafka parle aux femmes sans succès ; dans la fiction, les femmes lui offrent la seule possibilité de parler avec l'efficacité du grand créateur. Ce récit, qui

est perpétuel retour sur le seul acte capable de sauver le moi menacé s'entretient sans relâche en recourant à des images féminines qui ne peuvent être que des jeunes filles parce que la femme accomplie et permanente appartient à l'ordre social du mariage. Or, de l'aveu même de l'écrivain, le mariage est pour lui la menace par excellence de l'annulation de son moi. « Dans un tel contexte écrit Vogelweith, l'acte d'écrire signifie bien plus qu'une compensation et qu'un moyen de sublimation. Ici, l'écriture intervient à temps et de manière inespérée pour étayer les contreforts d'un moi vulnérable à l'excès. En écrivant, ces hommes ne cessent de colmater les brèches d'un édifice lézardé de tous côtés »⁴.

Le fragment intitulé *Préparatifs de noce à la campagne* apporte à cette interprétation quelques éléments essentiels. Édouard Raban part en voyage pour aller retrouver sa fiancée Betty, mais la noce ne sera jamais célébrée et les préparatifs ne se réfèrent à Betty que de façon occasionnelle. Le texte comprend en outre une longue digression métaphysique sur *On* et *Je*, c'est-à-dire sur les menaces de dépersonnalisation qui pèsent sur le moi. Il est significatif que cette méditation sur l'opposition du personnel et de l'impersonnel vienne figurer dans un récit qui raconte les préparatifs d'une noce, cérémonie orientée vers la transmutation de la jeune fille en femme. Dans la mesure où l'absence de Betty au cours des préparatifs préfigure son élimination définitive, elle est noyée anticipativement dans le *On* du fait que la perspective du mariage est celle, non de son accomplissement, mais de son annulation.

L'image kafkaïenne de la femme est donc bien celle de la jeune fille. Paradoxalement, pour Kafka, l'éternel féminin n'est pas symbolisé par la durée de la femme fondatrice dans la permanence familiale, mais par une jeune fille lointaine jamais approchée et à peine suggérée dans le temps fragmentaire des préparatifs. La femme idéale entrevue dans le fragment est elle-même fragmentaire, elle est exclue de la durée qui la mène

4. G. WOGELWEITH, Kafka et Kierkegaard, dans *Kafka*, Obliques, 3, p. 49.

fatalement à l'homme et donc de la durée ultérieure qu'elle doit instaurer avec lui.

Non moins significatif sans doute est le fait que dans *Préparatifs de noce à la campagne*, Raban amorce ses réflexions sur *On* et *Je* en présence d'une dame anonyme dont il croit à un moment donné qu'elle le regarde « d'un air indifférent ». Les réflexions philosophiques de Raban ne débouchent sur aucun dialogue, comme si le personnage féminin qui lui fait face — une dame, insistons-y, non pas une jeune fille — n'était là qu'à la façon d'un objet muet incapable de pénétrer dans la dialectique du fait que son annulation est consommée. Femme accomplie, l'interlocutrice nulle rencontrée avant le départ pour la campagne préfigure la noce impossible, le passé potentiel du mariage qui ne sera pas célébré. Un passé dans lequel la dame existe réellement et dans lequel elle continuera à exister après le départ de Raban, mais qui empêchera, par le non-sens de la mutité, que l'échange entre Raban et Betty puisse s'établir de quelque façon.

Dans ce récit, la dialectique du temps est complexe. Il ne s'agit pas de disposer d'une référence antérieure située dans le temps révolu, comme si la dame figurait simplement le futur de Betty ; il s'agit plutôt de percevoir que le passé accompli de la dame *annule* par lui-même le futur de Betty, qui n'a de lien possible avec aucun modèle puisqu'elle n'accèdera jamais au statut de femme mariée. Le *On* dans lequel la dame est incluse refuse toute existence au *Je* entrevu de la fiancée lointaine. *C'est pourquoi Raban est convaincu que Betty reste le recours aussi longtemps qu'il ne va pas la retrouver.*

Il peut donc s'adresser à elle intérieurement s'il renonce aux fiançailles qui la priveraient de ce *Je* qui survit encore sur le mode de l'attente — une attente infinie pareille à celle de l'arpenteur devant le château, qui est aussi pour lui la seule durée d'existence qui lui permet de sauver son individualité menacée par cet autre accomplissement social qu'est l'administration inhumaine. Et Raban de rêver à Betty avec un détachement étrange (il se *détache* effectivement d'elle à ce moment) qui lui fait percevoir que c'est lui, l'homme, l'artisan de cette annulation dans le *On* qui guette la fiancée : « *Eh oui, pensa-t-*

il, si je pouvais tout lui raconter, elle ne s'étonnerait nullement. On travaille si excessivement au bureau qu'on finit par être trop fatigué pour bien jouir de ses vacances. Mais tout ce travail ne vous donne encore aucun droit à être traité par chacun avec amour, on est seul au contraire, totalement étranger aux autres, simple objet de leur curiosité. En tant que tu dis On au lieu de dire Je, cela va encore et tu peux réciter cette histoire comme une leçon apprise, mais dès que tu t'avoues que ce On est toi-même cela te transperce littéralement et tu es épouvanté... Mais si je distingue moi-même On et Je, comment aurais-je le droit de me plaindre des autres ? Ils ne sont sans doute pas injustes, mais moi je suis trop fatigué pour tout saisir. Je suis même trop fatigué pour aller sans effort jusqu'à la gare et pourtant ce n'est pas loin »⁵.

Dans *Description d'un combat* et dans *Le premier grand voyage en chemin de fer*, autres fragments narratifs, l'image de la jeune fille apparaît dans un contexte légèrement différent, mais sa signification est foncièrement la même.

Dans le premier récit, Kafka raconte les événements apparemment anodins d'une fête au cours de laquelle il rencontre un jeune homme. Celui-ci, assez sottement fier de ses bonnes fortunes, lie conversation avec le narrateur et lui vante les bontés d'une certaine Annette qu'il a rencontrée au cours de cette même fête. Les deux nouveaux amis partent ensemble pour une longue promenade nocturne. Suivent d'étranges aventures à la fois drôles et agressives. Le narrateur traite son compagnon de la façon la plus méprisante, voire la plus cruelle, finissant par se servir de lui comme d'une monture. Le compagnon fait une chute et se blesse, ce qui donne lieu à des scènes de réconciliation d'une tendresse fort peu masculine. Dans le second récit, Richard et Samuel voyagent en train de Prague à Zürich. Ils n'arrivent pas à s'entendre et leurs relations prennent un ton aigre et dépréciateur. La rencontre fortuite d'une jeune fille, Dora Lippert, aiguise encore leurs

5. *Préparatifs de noce à la campagne*, dans *Œuvres*, Éd. de la Pléiade, Vol. II, p. 81.

échanges. L'aventure se termine, ici aussi, par de curieuses réflexions sentimentales de Richard à propos de Samuel.

Dans ces deux récits, l'intervention des jeunes filles est liée à la présence antérieure de compagnons masculins dont l'ambiguïté va croissant au fur et à mesure que l'histoire se développe. *Description d'un combat* comme *Le premier grand voyage en chemin de fer* ont pour thème essentiel l'impossibilité de la solitude accomplie. C'est pourquoi les compagnons, d'abord occasionnels, deviennent bientôt les révélateurs nécessaires de l'angoisse du moi livré à la dérégulation, au vagabondage sans but. L'importunité du compagnon est en quelque sorte à la fois regrettée et désirée. La promenade et le voyage sont vécus comme des ruptures avec le passé, mais celles-ci ne sont jamais définitives ; elles ramènent dans le présent, par une sorte de fatalité, des figures masculines qu'il faudra subir pour entrevoir l'éternel féminin toujours dissimulé par l'écran des amitiés feintes, voire de l'amour absurde suscité par un personnage du même sexe. Par rapport aux jeunes filles, les présences masculines appartiennent à un passé qui perdure intolérablement dans un présent où l'amour devient possible.

Revenant à la biographie, on songe inévitablement à ce père raisonnable et terrifiant qui se mettra toujours en travers des projets amoureux de Kafka. Le rajeunissement fictif de l'image masculine ancienne et dominante qui la transforme pour un temps en compagnon de voyage, permet au narrateur de traiter le père en ami tout en lui infligeant par la suite les traitements vengeurs que la vie réelle a interdits.

Si le voyage solitaire — le voyage absolu de l'homme vers l'éternel féminin — est impossible, la présence masculine obli-gée offre donc une compensation, celle de *mettre au pas* l'autrui mâle qui éloigne de la femme : « *Avec une habileté qui ne m'était pas coutumière, j'avais bondi déjà sur les épaules de mon compagnon et je le mis au petit trot grâce à quelques coups de poing dans le dos* »⁶. Le compagnon devient la bête, le véhicule. Il n'accompagne le voyageur que pour assurer à

6. *Chevauchée*, dans *Description d'un combat*, Œuvres, Éd. de la Pléiade, Vol. II, p. 16.

celui-ci non seulement la jouissance de la domination inversée, mais aussi la mutité, le silence animal, homologue du silence de la dame du passé rencontrée par Raban dans *Préparatifs de nocé à la campagne*. Le voyage à deux est l'absurdité, mais par l'annulation du compagnon, il se transforme en un voyage solitaire second. De même, le récit, adressé en principe à un lecteur, ne se déroule que pour se raconter lui-même au second degré.

Dans *Description d'un combat*, le compagnon est indésirable parce qu'il rappelle avec une insistance lassante qu'il a embrassé Annette, puis la femme de chambre. Mais, de même que l'incompatibilité de Richard et de Samuel n'entraîne aucune rupture, le récit des baisers ne provoque aucune jalousie amoureuse. C'est que l'évocation même de la jeune fille est l'amorce de la réconciliation. La résolution du conflit, pour n'être pas atteinte par l'intervention directe d'un personnage féminin, emprunte néanmoins des voies rituelles qui amènent les personnages masculins à mimer les actes et les attitudes de la jeune fille lointaine.

Toute l'ambiguïté de ce récit résulte de ce procédé d'identification indirecte. À ce registre appartiennent toutes les attentions qu'ils se prodiguent après les chutes et les blessures, leurs émois à peine exprimés lorsqu'ils perçoivent l'impossibilité de la confiance, leurs regrets réciproques après les traitements sadiques qu'ils s'infligent.

« ... Il ne revint qu'un bon moment plus tard. Je ne notai en lui aucun étonnement, lorsqu'il se pencha sur moi avec pitié et me caressa doucement »⁷ — « Vous ne pouvez pas aimer, rien ne vous touche sinon la peur. Tenez, regardez un peu ma poitrine... Il ouvrit vivement sa veste, son gilet et sa chemise. Sa poitrine était en effet large et belle »⁸ — « D'un geste vif, il fit alors glisser ses mains ; je tombai, mes lèvres contre les siennes et il me donna aussitôt un baiser »⁹.

7. *Description d'un combat*, p. 12.

8. *Ibid.*, pp. 44-45.

9. *Ibid.*, p. 76.

Il serait trop simple de ne voir dans ces bizarres échanges sentimentaux que des récupérations homosexuelles de la jeune fille absente. Le sens rituel des caresses qui suivent assez abruptement les mauvais traitements est au contraire de souligner l'incompatibilité des camarades, de mettre en évidence l'absurdité même du voyage ou de la promenade à deux, qui, nous l'avons dit, interdisent la quête solitaire de la femme.

Le compagnon agressif garantit ces intermèdes amoureux dans le seul but de maintenir son existence fragile et détestée dans l'errance substitutive. Mais la séparation reste totale. « *Je ne notai en lui aucun étonnement lorsqu'il se pencha sur moi,* etc. » : l'absence d'étonnement est bien celle d'un personnage qui est fermement installé dans son rôle mimétique et le joue avec naturel. C'est celui même qui amorce l'épisode tendre qui ne manifeste aucune surprise de se voir agir lui-même comme un simulacre de femme inaccessible. Les caresses ne sont donc en aucune façon le modèle anticipatif ou récupérateur d'une possession féminine espérée ou acquise. L'amour feint des compagnons n'est pas plus lié à l'amour réel pour une jeune fille potentielle que le passé de la dame muette des *Préparatifs* n'est lié au temps potentiel de l'accomplissement destructeur de Betty dans le mariage. Le lien affectif apparent des personnages masculins est intégralement absorbé dans la substitution figurée de la femme.

Le thème mimétique qui apparaît dans les fragments narratifs ne peut néanmoins se comprendre pleinement qu'en relation avec le thème plus fondamental de la séparation, dont la traduction patente est l'incompatibilité. Mais la séparation n'est interprétable à son tour que si le récit n'est pas destiné à un lecteur comme le vecteur ordinaire d'une aventure qui vaut par elle-même. La séparation initiale des pseudo-amants masculins n'est que le reflet d'un récit séparé de sa propre écriture.

Les compagnons sont donc d'emblée dans le *On* en vertu du fait que leur rencontre a pour seule fonction narrative d'introduire la dialectique séparatrice. L'épisode de l'*Histoire de l'homme en prière* qui figure dans le *Combat* justifie cette interprétation et relie en outre le thème de la séparation au thème de la jeune fille.

L'homme en prière est découvert dans une église où il égrène son oraison étendu de tout son long sur le sol. Le personnage qui rapporte l'événement le harcèle, exigeant de lui qu'il justifie cette attitude insolite. S'ensuivent une série d'échanges à la fois agressifs et tendres qui appartiennent au même registre que les caresses et les baisers de la *Chevauchée*. Mais le tortionnaire avoue qu'il rôde dans l'église pour apercevoir une jeune fille inconnue. C'est pourquoi l'homme en prière est symboliquement surpris dans la position de l'amant, étendu sur le corps fictif des dalles glacées. La torture à laquelle on va soumettre l'orant n'a d'autre but que de lui faire avouer cette autre torture qui est l'impossibilité de départ de l'union physique avec la femme. Une fois de plus, la résolution du conflit passe par le rituel mimétique des échanges masculins et l'apparition de la jeune fille est encore plus fugace que dans les autres parties du récit. Elle est simplement évoquée dans une conversation mondaine qui tourne court et n'aboutit évidemment pas à un lien amoureux durable.

Cet épisode est un exemple éloquent de la puissance secrète de la femme dont j'ai fait remarquer qu'elle est centrale dans ces fragments narratifs. L'épisode est également important parce qu'il fournit la clé d'intégration des fragments apparemment décousus qui figurent dans le *Combat*. Cette histoire de l'homme en prière trouve d'ailleurs son complément obligé dans un fragment adjacent qui raconte l'histoire du gros homme. Disons tout de suite que l'énormité physique du personnage a valeur de signe dans ce contexte : elle symbolise l'enflure d'un texte qui tente vainement d'aboutir à sa fonction de récit explicite.

Le gros homme gravite sur les eaux tandis que ses quatre porteurs se noient silencieusement dans la rivière. La rivière est l'élément social impersonnel — le *On* — qui absorbe toute tentative de parole adressée à autrui, celui-ci pouvant être le compagnon désiré et rejeté de la fiction, ou le lecteur réel du récit. Les porteurs, êtres de société, perdent l'existence, seule subsiste l'immensité gonflée du solitaire sur les eaux. Et de même que la fiancée jamais atteinte ne survit que dans la séparation, la parole ne survit ici qu'au prix de l'incommunicabilité.

« *Le gros homme se tourna lentement dans la direction du courant et fut entraîné vers l'aval comme une idole de bois clair devenue inutile et que l'on aurait jetée dans le fleuve... Cher Monsieur du rivage, n'essayez pas de me sauver. Voilà la vengeance de l'eau et du vent, je suis perdu... Une petite mouette aux ailes déployées traversa son ventre sans que sa vitesse en fût diminuée. Le gros homme continua* »¹⁰. Vengeance du monde qui n'atteint que celui qui prétend détenir pour lui-même la parole. Cependant la pensée traverse la foule impersonnelle comme la mouette perce le corps sans subir le moindre dommage. Et le gros homme continue. Entre le monde qui continue à exister et la pensée qui transcende le monde, subsiste l'univers imperceptible de l'écrivain, c'est-à-dire de celui qui croit détenir la parole pour lui-même, l'univers kafkaïen de l'amour sans corps et de la parole sans auditeur. Ainsi se construit dans la rumeur indifférente du *On* le récit de récit.

La conversation ultérieure entre le gros homme et l'homme en prière, qui ne met pas explicitement les personnages en présence l'un de l'autre, se substitue sans transition à l'entretien des deux compagnons incompatibles de la promenade nocturne. Le glissement n'a pas à être justifié par l'écrivain puisqu'il ne raconte pas une aventure vraiment destinée à un lecteur. Les personnages se retrouvent donc toujours malgré leurs obscures métamorphoses. L'image de la jeune fille est désormais indistincte et son absence amène une résolution nécessaire dans un monde privé de sa médiatrice essentielle : la transformation d'autrui en objet, que nous avons déjà évoquée. Le compagnon se mue en monture durement menée et la chevauchée est bien la négation de l'auditeur inutile. De même, l'impossibilité de l'échange amoureux est figurée dans ce monde privé de présence féminine, par l'union physique par personne ou par objet interposés que symbolise l'homme en prière étendu sur l'amante de pierre. Il ne s'agit pas de savoir qui parle, mais de repérer dans l'eau fatale et le vent destructeur l'indice qui sauve la parole emportée par la bourrasque

10. *Le gros homme*, dans *Description d'un combat*, p. 23.

tandis que les hommes de société se noient dans le silence, emportant avec eux le public des lecteurs.

Le récit de récit perdue dans la mutité de l'altérité tueuse. Cet indice, toute bouche au-dessus de l'eau le prononce, clamant l'identité du *Je* dans le désert liquide du *On*.

Faisant brièvement retour sur *Le premier grand voyage en chemin de fer*, nous comprenons mieux maintenant que Richard et Samuel parlent secrètement l'un de l'autre comme si la texture du récit ne les réunissait jamais dans une aventure véritablement partagée. Les deux compagnons instaurent en fait par leurs seules forces un anonymat social suffisant pour empêcher leurs paroles de se rejoindre. Seule Dora les oblige à reconnaître leurs présences réciproques. C'est en vertu de cette impossibilité d'échange spontané qu'il est vain de chercher à savoir lequel des deux a raison de se plaindre de la présence de l'autre, ni lequel des deux est la référence, le vrai solitaire digne du voyage — et du récit qui en retrace les péripéties.

Je ne saurais prétendre avoir tracé un tableau complet de la figure féminine dans les fragments narratifs de Kafka, ne fût-ce qu'en raison du fait que je me suis limité à examiner trois d'entre eux seulement et que parmi ceux-ci, je me suis surtout attaché à dégager la signification de la figure de la jeune fille dans *Préparatifs de nocé à la campagne* et dans *Description d'un combat*. En outre, même en ne prenant en considération que ces deux seuls textes, je suis loin d'avoir relevé toutes les composantes de leur structure.

Je voudrais conclure en envisageant brièvement deux questions qui se sont imposées à propos du sens de la figure féminine dans ces récits.

La première a trait à l'opposition entre *Je* et *On*. Les réflexions de Raban sur ce thème sont peut-être trompeuses en raison des termes employés, qui renvoient assez naturellement au problème de l'authenticité tel qu'il figure dans la philosophie de Heidegger. Il serait tout à fait illégitime de s'autoriser de ce seul passage des réflexions de Raban pour établir un lien explicite entre les implications métaphysiques du récit de Kafka et les développements très longs que l'on trouve sur ce sujet dans l'œuvre du philosophe. Dans son ouvrage sur Kafka,

W. Emrich a établi un rapprochement entre le *On* kafkaïen et le *On* heideggerien, rapprochement que Claude David rejette sans commentaire dans une note brève au Volume II des œuvres de Kafka publiées dans l'édition de la Pléiade ¹¹.

Il est un fait, comme l'a noté Marthe Robert, que Kafka a été un peu hâtivement annexé en France, d'une part par le mouvement surréaliste et d'autre part par le mouvement existentialiste.

Elle écrit à propos de l'assimilation surréaliste : « *Le manque total de précisions biographiques et psychologiques, joint à l'idée que seul l'essentiel convenait à cet homme et à cette œuvre si remarquablement dégagés des déterminations ordinaires, laissa autour de Kafka un vide que l'on put s'efforcer de combler grâce à une coïncidence purement chronologique : la Métamorphose, en effet, fut publiée en 1928, c'est-à-dire en un temps où le surréalisme déjà vulgarisé, incarnait pour un public élargi toutes les audaces de l'avant-garde. Ne retenant de ce récit particulièrement fantastique que les traits les plus apparents — atmosphère onirique, cruauté, humour noir — on le rattacha donc aussitôt au mouvement qui faisait tant de bruit et qui, lui aussi, avait produit des œuvres bizarres ou provocantes... En fait, seule la solidarité créée par des réactions tout extérieures établit entre Kafka et le surréalisme une espèce d'analogie* » ¹².

Quant au rattachement de Kafka à l'existentialisme, Marthe Robert note qu'il est relativement artificiel et qu'il eût été beaucoup plus légitime, sur le plan historique, de « *relier ses livres aux divers courants allemands contemporains dont ils sont forcément solidaires, ne serait-ce que par leur manière de s'en éloigner... Au lieu de quoi, Kafka se trouva mêlé une seconde fois à un mouvement typiquement français, l'existentialisme, qui l'entraîna naturellement dans une région où la philosophie l'emportait de beaucoup sur la littérature et où, par là même, il devait achever de perdre ses contours. Désormais, on parla de l'absurde, de la liberté, de l'angoisse existentielle, de la transcen-*

11. p. 843.

12. M. ROBERT, Kafka et la France, dans *Kafka*, Obliques, 3, p. 5.

dance — de toutes choses qui concernent évidemment Kafka de près, mais qu'on prenait de haut, sans chercher à établir quel rôle concret elles jouaient dans la structure particulière de l'œuvre romanesque »¹³.

N'envisageant que le problème de l'annexion existentialiste, je ne crois pas que l'on puisse négliger le fait que, sur le plan historique même, l'existentialisme français dérive en ordre principal des écrits de Heidegger et que s'il est vrai que c'est le mouvement français qui interprète Kafka dans un contexte métaphysique particulier sans s'attacher à la signification littéraire primordiale de l'œuvre, il reste que les thèmes de la déréliction, de la compréhension, du projet et surtout de la perspective existentielle du temps trouvent leur origine première dans l'œuvre du philosophe allemand. Heidegger a publié *Sein und Zeit* en 1927, c'est-à-dire trois ans après la mort de Kafka, et la première édition allemande de *Préparatifs de noce à la campagne* est de 1953. Les parallèles que l'on peut établir sont donc rigoureusement conceptuels.

Sans me prononcer sur la critique négative de Claude David au sujet de l'analyse de W. Emrich, je note toutefois que s'il existe une différence effective entre le *On* kafkaïen et le *On* heideggerien, elle tient sans doute au traitement du temps dans lequel se développe l'opposition entre le *Je* qui tend vers l'accomplissement et le *On* porteur de la menace perpétuelle d'inauthenticité. Il semble que dans la perspective de Heidegger, le *On* représente une réalité déjà constituée qui empêche au départ l'expression du langage fondateur. Pour Kafka, par contre, dans la mesure où la brève réflexion de Raban constitue un point de départ suffisant, la menace de dépersonnalisation coïncide avec l'angoisse de l'avenir¹⁴. L'impossibilité

13. *Id.*, *Ibid.*, pp. 5-6. Souligné par l'auteur.

14. On comprendra aisément qu'il ne me soit pas possible de développer ici cette question avec toute l'ampleur qu'elle exige. Soucieux par ailleurs d'éviter de la traiter de façon expéditive, j'ai consulté sur ce point mon collègue et ami le professeur Jacques Taminiaux, de l'Université de Louvain, dont les travaux sur l'idéalisme allemand et la philosophie allemande contemporaine font autorité. Dans la réponse détaillée qu'il a eu l'amabilité de me fournir à ce propos, Jacques Taminiaux rappelle « qu'en toute rigueur (dans la

d'instaurer la parole fondatrice est bien plus un découragement devant le futur à accomplir — et qui n'offre dans les *Préparatifs* aucune perspective réelle — qu'un refus face au passé constitué, qui est déjà absence de langage, ainsi qu'en témoigne le silence indifférent de la dame.

Cependant, si l'on se place au point de vue de l'écrivain, il reste que le langage de la fiction accomplit l'œuvre fondatrice du récit. Si *On* substitué à *Je* s'accepte, comme dit Raban, « *comme une leçon apprise* », c'est-à-dire à la façon d'un conformisme fondé sur le passé, la différence par rapport à Heidegger s'amenuise et le *Je* ainsi dévalué est réduit au silence. La création du langage littéraire du récit n'est même plus à envisager. Mais Raban va plus loin et la note kafkaïenne propre tient en ceci que le narrateur reconnaît que ce *On* peut être lui-même. C'est ce qui lui interdit de rejeter la responsabilité de la faute aliénante sur la foule des *Je*, tous coupés les uns des autres et menacés de transmutation dans le futur au même titre que lui-même. Le *Je* kafkaïen est donc le lieu de la fragilité monadique, il est le lieu de l'épouvante. Cependant, il lui reste, au prix d'un effort surhumain, le recours de la parole fondatrice. Et le prix de celle-ci est nécessairement la solitude, sorte de rançon inévitable de la création, de la fiction salvatrice.

pensée de Heidegger)... l'opposition du « On » (dimension inauthentique) et de l'authentique est moins celle du passé et de l'avenir que celle du présent et de l'avenir » et il renvoie au § 81 de *Sein und Zeit*, où Heidegger traite de la genèse du concept vulgaire de temps (« *Die ekstatisch-horizontale Zeitlichkeit zeigt sich primär aus der Zukunft. Das vulgare Zeitverständnis hingegen sieht das Grundphänomen der Zeit im Jetzt und zwar dem in seiner vollen Struktur beschnittenen, puren Jetzt, das man « Gegenwart nennt* », pp. 426-427). Ce présent (*Gegenwart*) conçu comme instantanéité (*Jetzt*) est donc sans ouverture. Et Jacques Taminiaux conclut : « Toutefois, comme ce présent détaché de toute ouverture se répète en une sorte de série infinie, on peut, en un sens large, dire que dans le mode d'être du « On », il y a, vu la répétition, une sorte de privilège du passé et, en tout cas, de la clôture par opposition à l'apérîté — avec tout ce que celle-ci comporte d'angoissant, de libre, d'indécis » (Lettre à l'auteur du 11 avril 1982). Je remercie vivement Jacques Taminiaux pour ces remarques fort utiles qui donnent plus de fondement au bref rapprochement que j'ai tenté d'établir entre Kafka et Heidegger au sujet du *On*.

L'histoire de Raban est donc bien récit de récit, parce que la parole du *Je* de l'écrivain est celle d'une fiction en défense incessante contre la métamorphose qui tend à le réduire au silence du *On*. En un sens, le récit est le recours obligé d'une parole sans issue. Et dans cette perspective, il n'est pas étonnant que la figure idéale soit celle de la jeune fille, seul être non menacé d'aliénation dans la mesure où il ne participe pas à la vie anonyme du monde et n'existe que dans un récit qui rétablit la parole à l'ordre métaphysique.

La seconde question a trait au rapport de Kafka à son propre texte, plus précisément à l'expérience de l'écrivain face à sa propre création telle que l'on peut tenter de la reconstituer à partir de certaines réflexions contenues dans les fragments.

Ici comme ailleurs, il est hasardeux de faire référence à la biographie, malgré les transpositions faciles qui s'offrent de l'œuvre à la vie. Ces sollicitations de l'écriture, nous avons tenté d'y résister tout au long de notre interprétation du rôle de la figure de la jeune fille. En outre, la difficulté de porter un jugement sur l'écrivain tient pour une part importante à ce que l'idée même de jugement ou de verdict évoque par elle-même cet état d'accusation dans lequel Kafka s'est enlisé par les allusions fréquentes qu'il fait à ses incertitudes, tant dans les fragments que dans sa correspondance.

Même si l'hésitation vient du commentateur, même si le sens des mots est différent dans la confidence personnelle et dans la fiction, *Le Procès* et le fragment intitulé *Le Verdict* instaurent par leurs seuls titres un ordre d'interprétation qui mène à mettre en accusation, dès le premier instant de la glose, un homme déjà trop porté à s'accuser lui-même. Sans compter que l'accusation est, à maintes reprises, dirigée contre les autres, contre ceux qui ont œuvré contre lui dans le passé et l'ont sans cesse menacé de voir sa personnalité se dissoudre dans le *On*. « *J'y pense souvent* », écrit-il, et la plainte s'égène comme une sorte de leitmotiv obsessionnel pour accuser une galerie de comparses, « *un tas de bonnes d'enfants, le professeur et l'écrivain avec, parmi eux, une cuisinière bien précise* »¹⁵.

15. *Œuvres*, II, Éd. de la Pléiade, p. 127.

L'allusion à l'œuvre émergera peu à peu sur ce fond d'incompréhension ancienne, dans le refus de ceux qui portent le stigmate de la maladresse : « *Le fait qu'ils ne m'ont nui que par amour aggrave leur faute* »¹⁶. L'ancien enfant est perpétuellement menacé d'être *un autre*, pareil dans sa récapitulation tardive à ces fillettes du *Procès* qui viennent déranger le peintre qui reçoit K. et dont son hôte lui dit sans rire qu'elles aussi rendent la justice. Et la récapitulation continue dans une plainte ultérieure : « *Je suis masqué pour l'instant par ma profession, par mes souffrances réelles ou imaginaires, par mes penchants littéraires, etc.* »¹⁷. Masqué, c'est-à-dire affublé d'un faux visage, sur les traits duquel il serait pourtant illégitime de lire la souffrance révolue du génie contrarié, de l'enfant qui se rêve conteur. Car dans cette éventualité, il faudrait rendre patente par l'histoire l'opposition des comparses aux bonnes fées et aux dieux dispensateurs de génie. Or, ce sont généralement les autres qui usent encore de ce langage par lequel on cherche le pardon quand il est trop tard — quand l'écrivain est devenu malgré les autres ce qu'est devenu Kafka lui-même : un homme certes très doué, mais dont on oublie, comme nous l'avons déjà noté, qu'il était en quelque sorte condamné à écrire, à créer des fictions destinées à lui fournir les références que la vie précoce a refusées.

Dans la récapitulation, l'écrivain renoue avec un récit qui prendra des années pour se muer en récit de récit. Tel est l'homme mûr, personnage réel disparu qui s'évertue à devenir un personnage fictif et qui mêle pour cette raison des paroles réelles aux paroles imaginaires de ses personnages. Un homme mûr qui ne raconte rien dans la clé de l'apparente simplicité.

Mais l'inquiétude sur le sens de l'œuvre finira par percer dans le corps même de la fiction, dans cette *Suite de la conversation entre le gros homme et l'homme en prière* incluse dans *Description d'un combat*, qui est, nous le percevons mieux maintenant, un fragment très révélateur. Le jugement que l'on entend épargner à l'écrivain condamne finalement cet ultime

16. *Œuvres*, II, Éd. de la Pléiade, p. 126.

17. *Ibid.*, pp. 136-137.

recours qu'est le livre lui-même : « *C'est comme à la soirée de la semaine dernière. Quelqu'un donne lecture d'un manuscrit. À sa demande, j'en ai moi-même recopié une page. En apercevant mon écriture au milieu des pages qu'il avait lui-même écrites, je suis saisi de terreur. Cette affaire est absurde. Des trois côtés de la table, les gens se penchent pour me regarder. Je jure en pleurant que ce n'est pas mon écriture* »¹⁸.

Dès que le langage du récit est immergé dans le dire commun et est menacé par les questions des lecteurs qui s'apprêtent à prononcer leur verdict, son auteur ne le reconnaît plus, même s'il n'est que la copie du texte d'un autre. Car recopier, c'est encore une façon de restituer la réalité étrangère, d'éveiller la curiosité de ceux qui se penchent pour regarder et sont donc en mesure de se mettre d'accord sur ce que le texte pourrait signifier s'il était autre chose que récit de récit, message illisible que le gros homme continue à émettre après la mort du public des porteurs.

Ici s'impose le choix capable de donner corps à la littérature : ou bien le gros homme disparaît, le texte s'enfle et éclate et la parole commune s'abolit, annulant du même coup la tentation de communicabilité de la parole littéraire ; ou bien l'on néglige le gros homme et l'on fait semblant que les porteurs — le public — survivent et que le lecteur attend vraiment quelque nourriture de celui qui s'attendrit sur le compagnon inaccessible — sur le lecteur non identifié. Et si le gros homme s'éloigne, si les porteurs se noient et que règne enfin le silence, une figure pure glisse sur les eaux comme Ophélie. Une jeune fille imprévue entreprend de dicter à l'écrivain un récit qui ne commence pas par l'impersonnel « Il était une fois », mais par *Je* suivi du présent de l'indicatif.

18. *Description d'un combat*, Œuvres, II, Éd. de la Pléiade, pp. 38-39.

Ostende

dans l'œuvre de Marcel Thiry

Communication de M. Charles BERTIN
à la séance mensuelle du 13 mars 1982

Je commencerai par l'histoire d'un chat. Oui, c'est la nostalgie entêtée d'un chat que j'évoquerai en manière d'épigraphe à cette communication. Malgré la recherche attentive que j'ai faite, je n'ai pu découvrir dans la panoplie des passions humaines rien qui fût plus proche de mon propos d'aujourd'hui que l'insistant regret amoureux qui habitait la petite âme de Pétronius le Sage tout au long des hivers de son Connecticut natal.

Je ne sais si Marcel Thiry lui-même, arbitre-expert sur tous les chats et amoureux subtil de la gent cataire, a connu Pétronius au cours de ses pérégrinations dans le monde des félins littéraires, mais je suis bien sûr qu'il l'aurait aimé : il aurait trouvé en lui un compagnon de lutte et de rêve, aussi passionnément attaché à combattre le règne de l'irréparable et la tyrannie des Causes que les héros d'*Échec au Temps* ou de *Nondum Jam Non*.

Mais qui est donc Pétronius ? Pétronius le Sage, c'est le chat du narrateur dans un roman de Robert Heinlein, dont je ne vous dirai pas le titre tout de suite. Dès la première page du récit, nous apprenons que ces deux personnages habitent ensemble, et sans autre famille, une vieille ferme isolée dans la lande américaine. La maison a beaucoup de charme et de poésie. Elle serait même parfaite, si un caprice de son architecte ne l'avait dotée de onze portes pour communiquer avec le monde, — sans compter la chatière de Pétronius qui a très exactement la largeur de ses moustaches.

L'été, tout se passe à merveille dans la maison sur la lande, et nos deux amis sont parfaitement heureux. L'hiver, il y a un petit ennui : Pétronius refuse absolument d'utiliser sa chaudière quand il neige, et il neige très souvent de novembre à mars dans le Connecticut. Alors, commence le rituel : notre chat va se poster devant une des onze portes, et il attend avec patience que son compagnon la lui ouvre, — ce qui arrive tôt ou tard. Pétronius constate que l'hiver règne également de ce côté du monde et que la même déplaisante matière blanche recouvre une terre que le dieu des chats avait faite odorante et savoureuse. Naturellement, il refuse de sortir, et il essaie une deuxième porte, puis une troisième... Et le narrateur nous dit :

« Il me fallait chaque fois faire le tour des onze portes en sa compagnie, les lui ouvrir l'une après l'autre, et lui faire constater que l'hiver sévissait partout de façon égale (...).

Il s'obstinait ensuite à ne pas sortir tant qu'il n'y était pas absolument forcé par ses propres contingences internes.

Lorsqu'il rentrait, la glace collée à ses pattes faisait un bruit de claquettes sur le plancher. Il braquait sur moi un regard foudroyant et refusait de ronronner jusqu'à ce que tout fût léché et séché. Alors, seulement, il me pardonnait... jusqu'à la sortie suivante.

Mais il n'abandonna jamais sa recherche de la porte ouvrant sur l'été »¹.

La tentation de l'impossible

Une porte sur l'été... C'est le titre du roman de Robert Heinlein. Et c'est également, si l'on veut bien attribuer à la saison dorée sa signification emblématique, le rêve que poursuivent, avec une patience aussi obstinée que celle de Pétronius, la plupart des personnages de Marcel Thiry, nouvelliste ou romancier. Mais, à la différence de notre chat, les héros thiryens n'attendent nullement qu'un compagnon bienveillant

1. Robert HEINLEIN, *Une porte sur l'été* (traduit de l'anglais par Régine Vivier). Paris, Éd. « J'ai lu », 1978, pp. 6 et 7.

leur entrebâille la porte en question. Comme l'a noté Dominique Hallin :

« Les héros de Thiry, romancier, sont le plus souvent des personnages combattants qui ne se résignent pas à subir la tyrannie dont ils sont accablés et qui déploient, avec des succès divers, des trésors d'ingéniosité pour secouer le joug qui les écrase »².

Ce joug qui les écrase, c'est, pour nombre d'entre eux, le fardeau de leur propre culpabilité : le sentiment de la faute sinue à travers toute l'œuvre de Thiry, comme le leitmotiv musical du destin. Si sa poésie ne nous en apporte qu'un écho intermittent et parfois assourdi, ce sentiment apparaît en revanche au premier plan dans la plupart des romans et des récits, où le lecteur ne rencontre guère de héros qui ne ploie sous le poids d'un acte de son passé. On se souvient de la phrase douloureuse qui ouvre *Comme si* :

« Tel est le fait. Tout se passe comme si, quelque part, un compte m'était tenu de ma vieille promesse protestée »³.

Dans le même roman, Octave Servance s'accuse de l'infirmité de son frère ; Lisa, la concierge d'*Échec au Temps*, se croit responsable de la mort de sa petite fille ; le narrateur de *Non-dum Jan Non* s'attribue la responsabilité de la maladie et de la mort de sa maîtresse. Le remords est parfois si intense qu'il lui arrive d'agir à travers le temps, par ancêtres interposés : Herve, le physicien d'*Échec au Temps*, est accablé de honte au souvenir d'une erreur de jugement commise cent vingt années plus tôt par un de ses bisaïeux : erreur assez grave, il faut bien l'admettre, puisqu'elle entraîne la défaite anglaise à Waterloo...

Mais l'innocence elle-même ne confère aucune immunité au personnage thiryen : M. Cauche, le héros de *Distances*, qui n'a point commis de faute, perd sa fille, à peine mariée ; Vitaille est congédié par son employeur ; Juste est assassiné ; Simul meurt à vingt ans. Tous sont les victimes d'un univers asservi aux Causes, où, comme le dit plaisamment Axidan,

2. Dominique HALLIN-BERTIN, *Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*, Bruxelles, A.R.L.L.F., 1981, p. 17.

3. *Comme si*. Anvers, Bruxelles, Éd. Le Monde du Livre, 1959, p. 7.

dans *Échec au Temps*, « on ne peut épargner sans s'enrichir, ni jeter l'argent par les fenêtres sans se ruiner »⁴. Quel rêve, continue Axidan, qu'un monde « où l'on gagnerait à la loterie sans avoir de billet, où le lendemain du 5 ne serait pas nécessairement le 6, où les enfants naîtraient sans avoir de père, et où les buveurs d'eau courraient (...) leur chance d'ivresse » !⁴ Tous sont également les sujets rebelles et martyrs d'un univers où la barrière est infranchissable entre les vivants et les morts, d'un univers où l'homme ne dispose que d'un seul corps et d'une seule vie, d'un univers, enfin, régi par l'unique Dieu dont l'existence ne puisse être contestée : le Temps et ses deux attributs impitoyables, l'irréparabilité et l'irréversibilité.

Dès lors, c'est l'affrontement entre créatures et destin qui nourrit en permanence la fiction romanesque dans l'œuvre de Marcel Thiry. Cette unité thématique qu'on pourrait appeler « la tentation de l'impossible », module diverses variations d'un récit à l'autre, mais l'enjeu est toujours d'ordre métaphysique. Si bien que lorsque la conduite du récit fait fleurir l'événement fantastique, celui-ci ne revêt jamais le caractère gratuit et si fréquemment dérisoire qui est le sien sous la plume d'un écrivain médiocre : il apparaît au contraire, au sein de ce combat, affreusement inégal en apparence, comme le gage d'espoir d'une victoire devenue possible du personnage humain. Car, pour effacer ou réparer la faute, pour revenir à l'instant du choix fatal où l'on a emprunté la voie qui mène au malheur, pour modifier l'accompli, pour emprunter une autre route du possible, pour apporter un triomphal démenti à la loi de l'irrévocable qui pèse sur notre condition depuis le péché d'Eve, et qui nous corne aux oreilles, à travers Sophocle, Shakespeare, et la fureur impuissante de tous les poètes, que « ce qui est fait ne peut être défait », pour retrouver enfin l'innocence d'un monde libéré des Causes, tous les coups sont permis, toutes les armes sont autorisées : l'argent, la science, l'imagination, la poésie, et tous les pouvoirs de l'amour, de la mémoire et de la douleur. Entre le sac d'or du narrateur de *Nondum Jam Non* qui voyage

4. *Échec au Temps*. Paris, Les Éditions de la Nouvelle France, 1945, pp. 50 et 51.

dans le temps pour éviter à Fête la pauvreté, et — qui sait ? — le cancer, et les poèmes subversifs qu'Axidan écrit dans l'espoir, dit-il, de « *déranger la machine* », la panoplie thiryenne est merveilleusement riche : citerai-je l'appareil à rétrovision d'*Échec au Temps*, le microscope de *Voie lactée*, les opérations boursières de *Comme Si*, les vertus de l'incantation poétique qui agissent dans *Simple Alerte*, les dons de voyant de *Simul*, l'innocence inspirée de *Juste* ? Mais il est intéressant de constater, en suivant le fil chronologique de l'œuvre, que Marcel Thiry, à mesure qu'il avance en âge et qu'il approfondit sa recherche, renonce progressivement à toute machinerie et à toute dramatisation extérieure pour confier aux seules forces de la mémoire et de l'amour la mission de faire « échec au temps ». Trente années après le roman qui porte ce titre — *Échec au Temps*, publié en 1945, était terminé en 1938 —, c'est un fantastique affiné, épuré, réduit aux seules sorcelleries du souvenir, qui envoûte le lecteur dans ce douloureux et magique chef d'œuvre qui s'appelle *Nondum Jam Non*.

Ostende : une porte sur l'été

Une porte sur l'été... Ce que peut être l'image de l'été dans l'imagination des personnages de Marcel Thiry, je viens de le rappeler. Mais la porte, cette porte qu'évoquent les terribles poèmes de *Quai Joseph*, dans *Usine à penser des choses tristes*, écrits par Thiry quand il touchait le fond du désespoir, cette porte « *par où la nuit serait finie* »⁵, où la trouver ? Existe-t-il sur cette terre un lieu plus favorable que d'autres à l'éclosion du miracle ? Est-il un endroit où l'on peut « *quémander la brèche* »⁵, et, après avoir longuement erré « *à tâtonnantes mains le long du béton rêche* »⁵, (...) « *trouver cette porte et la franchir ?* »⁵ Un lieu où l'on aurait une chance plus grande qu'ailleurs de découvrir « *ce levier secret de marche arrière dans*

5. *Usine à penser des choses tristes. Quai Joseph*, Lyon, Les Écrivains réunis, 1957, p. 24.

le Temps »⁶ qu'il suffirait de manœuvrer pour accéder à la liberté et au bonheur ?

O surprise ! Mon sentiment est que la réponse est affirmative. Marcel Thiry, bien sûr, ne l'a jamais dit, ni écrit clairement, mais il est une ville, qui n'est ni Paris, ni Liège, dont la présence dans son œuvre est si rayonnante, qui exerce sur ses personnages un pouvoir d'attraction si évidemment ensorcelant, dont le rôle catalyseur dans l'action romanesque est si fondamental qu'elle en devient tout autre chose qu'un simple théâtre accidentel. Cette ville, c'est Ostende.

Non seulement l'évocation de son port, de son phare, de ses quais, de sa gare, de sa minque nous vaut quelques-uns des moments poétiques et musicaux les plus somptueux de toute la prose thiryenne — il suffit que Gustave Dieujeu, Simul ou l'amant heureux de Fête foulent le pavé ostendais pour que la température du récit s'élève —, mais c'est aussi dans ses murs que se déroulent un certain nombre d'épisodes essentiels de la lutte contre le Temps.

En fait, Ostende joue un rôle déterminant dans trois des œuvres les plus importantes de Thiry : *Échec au Temps*, *Simul*, et *Nondum Jam Non* ; la ville apparaît brièvement dans *Comme Si*, est citée dans plusieurs poèmes, approchée dans d'autres⁷, et, enfin, fournit à l'auteur de *L'Enfant prodigue* l'occasion d'un admirable article publié le 1^{er} janvier 1960 en première page du journal *Le Soir* sous le titre *Fugue à Ostende*.

Il n'y a pas d'homme libre...

Ce texte mérite pour plusieurs raisons que nous nous y arrêtions un moment. Comme vous allez l'entendre, il commence sur un ton badin, mais nous savons tous que Mar-

6. *Agès*, Lyon, Les Écrivains réunis, 1950, p. 46.

7. N'oublions pas *Jeune fille la Paix* (*Agès*, p. 120 et 121) :

*J'ai connu en beau tramway blanc, du Zoute au Coq,
Par le creux des dunes douces comme des seins,
Le vent du soir de juillet mil neuf cent quatorze...*

cel Thiry, qui était la discrétion même, ne détestait pas ironiser quand il était acculé à la confiance. Lorsqu'il dénonce dans cet article les servitudes qui écrasent l'homme d'aujourd'hui ou qu'il évoque le souvenir de ses vacances enfantines à la côte, c'est la pudeur qui commande son sourire :

« — Quand la radio annonce une tempête en mer du Nord, dit mon ami, je prends le train pour Ostende.

— Voilà un beau programme de vie ! Mais quoi ! Toutes affaires cessantes ?

— Toutes affaires cessantes, dans la même mesure où elles devraient bien cesser si j'avais une bonne grippe, si je devais assister à un enterrement, ou si j'étais convoqué chez le contrôleur des contributions... (...) Ce ne serait pas un homme libre, celui qui ne prendrait pas le train pour Ostende quand on hisse le cône de tempête.

... Bien entendu, il n'y a pas d'homme libre, la liberté est un mythe, et c'est en pensée seulement, comme vous et moi et comme tout le monde, que, sur l'annonce d'un gros temps ou d'une haute marée, mon ami prend passage sur un de ces longs trains glisseurs, qui, toutes les soixante minutes, s'élancent vers la côte. (...)

La vérité est que la fugue innocente n'existe pas. Pour manquer le bureau quotidien, le bridge de M^{me} Chose ou le rendez-vous du dentiste (...), il ne faut rien de moins que la grande passion coupable. »

Et Marcel Thiry poursuit son article en évoquant avec nostalgie les voyages d'enfance à la mer : on prenait le train, bien entendu, et le convoi s'appelait « le Nord-Express » ou « la Malle des Indes. Il se demande si la gare d'Alost où ne passe plus la nouvelle ligne, a toujours ses créneaux de château fort : « Je crois bien, dit-il, que je dois à ce gothique 1900 (...) de m'être obstiné longtemps à placer sous les murailles crenelées de la gare d'Alost la bataille des Éperons d'Or ». Il revoit la « cathédrale en impasse » de la gare de Bruges, « pleine d'une pénombre sonore », et il retrouve le goût du « pistolet fourré », imprégné de l'odeur de la fumée et saupoudré de poussière de charbon que des parents prévoyants imposaient aux jeunes estomacs tiraillés par la longueur du trajet :

« Si le sentiment de patrie, écrit-il, est fait pour une part de souvenirs communs, le patriotisme belge doit sans doute beaucoup aux vacances à la plage. Je ne sais ce qui remplacera pour les générations nouvelles, dispersées dès juillet dans des voyages éparpillés aux quatre coins de l'Europe, cette solidarité des mémoires, ce patrimoine indivis

des mêmes impressions d'enfance qui crée un lien entre les gens de mon temps. D'avoir mangé ce même « pistolet » fourré à la fumée de gare, comment ne se sentirait-on pas frères ? »

Et l'auteur de *Simul* termine son article en avouant qu'aujourd'hui encore, il ne peut apercevoir, sur un quai de gare, « l'indication du train d'Ostende sans éprouver l'aiguillon d'un désir » :

« Je crois voir l'estacade, je crois sentir l'odeur du brise-lame, comme si j'y étais.

— Puisque c'est comme si vous y étiez, quel besoin d'y aller ?

C'est vrai : quel besoin ? Il n'y a pas une sensation, bruit des vagues, blancs des écumes déferlantes, tous les verts de la mer, toutes ses odeurs, il n'y a pas une variante de ce concert tant de fois réentendu que ma mémoire ne puisse me restituer et me faire sentir dans ses détails les plus vivants. Qu'est-ce que la présence réelle, qu'est-ce que le rapprochement peuvent ajouter à cette riche possession par le souvenir ?

Mais attention ! Voici que nous ne discutons plus de la mer, mais bien de l'amour. »

Je pense que ce texte, inconnu de la plupart des lecteurs de Marcel Thiry, même des plus attentifs, méritait une exhumation. Avec *Falaises*, avec *Le Pied*, avec certaines confidences de *Marchands*, il figure parmi les rares écrits ouvertement autobiographiques, que nous ait laissés le poète de *Statue de la Fatigue*, qui n'était pas loin de partager l'avis d'Henri de Régnier : « *Tout homme à s'expliquer se diminue : on se doit son propre secret* ».

L'évasion de Gustave Dieujeu

Dans le cas présent, l'intérêt du document ne se limite d'ailleurs pas au plaisir que nous éprouvons d'en savoir un peu plus sur l'enfance de Marcel Thiry ou d'apprendre que nous appartenons avec lui à la confrérie du petit pain fourré : il va beaucoup plus loin, puisqu'il confirme à vingt-cinq ans de distance, la connivence presque gémellaire qui unit sur certains points l'auteur d'*Échec au Temps* et le personnage de son livre, Gustave Dieujeu, ce commerçant namurois, qui décide, un

lundi d'avril 1935, sur le quai d'une gare de Charleroi, de monter dans le train d'Ostende au lieu de rentrer chez lui, assumant ainsi, dans la réalité de l'œuvre, l'escapade que l'article de 1960 attribue à un ami imaginaire :

« Brusquement, devant la perspective de la médiocrité prochaine, un moi-même que je ne connaissais pas s'était levé et avait cherché son salut vers une porte nouvelle, condamnée depuis des générations par ma famille bourgeoise : la porte merveilleuse du Hasard »⁸.

Je viens d'utiliser le mot « assumer » : il faut l'entendre dans sa signification la plus dramatique, puisque Gustave Dieujeu, après avoir financé la croisade contre le Temps que mènent Hervey et Axidan au sixième étage d'une maison ostendaise, ne reverra Namur que quelques mois plus tard pour y trouver son entreprise ruinée et son patrimoine dilapidé. Et c'est dans un monde où l'on enseigne aux enfants des écoles que Waterloo est une défaite française qu'il affrontera les conséquences judiciaires de sa banqueroute.

Ainsi, *Échec au Temps* nous est narré depuis une prison par un homme qui s'est construit, entre l'espoir et la connaissance, une manière de bonheur : même si l'énorme bouleversement historique auquel il a participé n'a entraîné en fin de compte qu'un plissement dérisoire à la surface de l'univers — l'hippodrome d'Ostende qui portait le nom de Ney s'appelle maintenant Wellington, et c'est « un quadrupède à crinière » qui a remplacé l'aigle impériale au sommet de la butte de Waterloo —, il sait qu'il est désormais possible de renverser le Temps comme un gouvernement :

« Je ne sais comment, je ne sais par qui, mais je crois qu'un jour, il n'y aura plus d'irréparable. Je crois que quand les hommes se seront mis à détester l'invincibilité des Causes, celles-ci seront déjà condamnées (...) Et c'est pourquoi la prison m'est si douce »...⁹

Pourtant, lorsqu'il descend du train à Ostende le soir de sa fugue et qu'il se retrouve « léger et sans bagages » sur le quai de la gare maritime, Gustave Dieujeu est encore loin d'être sûr de

8. *Op. cit.*, p. 30.

9. *Ibid.*, pp. 254 et 255.

son fait. En réalité, il n'a pas encore consenti à sa propre évacuation, et s'il achète un tube de dentifrice, une brosse à dents et un pain de savon, réunis en un « *petit paquet amical* » dont il entend « *crisser le papier de soie* » dans la poche de son veston, c'est simplement pour se donner l'exquise liberté de la croire possible :

*« Je m'en allai vers la digue. Elle était déserte. Le soir achevait de tomber, un soir tendu de longs nuages qui laissaient à l'horizon, sur la mer sombre, une bande de vert finissant. La marée était basse, la plage vide ; la mer muette avait ce calme absolu des jours de petite pluie. Il ne pleuvait plus cependant, et dans l'air sans un souffle, malgré l'absence de toute végétation, on respirait une mystérieuse certitude de printemps »*¹⁰.

Il y a assez peu de notations descriptives relatives à la ville ou à la plage d'Ostende dans *Échec au Temps*, et elles se trouvent groupées pour la plupart dans les quelques pages qui évoquent l'incertitude du narrateur au cours de ce premier soir. C'est en réalité le seul moment du livre où celui-ci s'accorde le loisir de contempler le monde autour de lui. Dès qu'il aura rencontré Hervey et Axidan dans un café de la digue, il se laissera progressivement émouvoir, sinon gagner, par la psychose obsessionnelle qui habite les deux hommes, et il n'aura plus un regard pour le décor urbain qui l'environne. C'est grâce à des repères de hasard qu'il mesurera l'avance de la saison : il y a des tulipes sur la table du restaurant, puis des iris dans les parterres des jardins publics ; il croise sur la digue des joueuses de tennis ; il ne fait plus tout à fait noir quand on voit sortir du port la troisième malle de Douvres ; tiens ! ce sont des pivoinas, maintenant, qui décorent les tables d'hôtes, et tous les hôtels de la plage sont ouverts. Il est vrai qu'on est le 18 juin...

Mais le premier soir, Gustave Dieujeu est encore « vacant ». Il regarde et il écoute :

« J'aime ce coin-là, loin des palaces, à l'entrée du chenal, dans le voisinage des rues de pêcheurs où sèchent devant les portes les chapellets des plies enfilées, et sous la protection de ces bras de lumière que le phare, en tournant comme un moulin, projette sur la dune, sur la

10. *Op. cit.*, p. 35.

ville et sur le large. Je me promettais une bonne marche dans la fraîcheur de la nuit. J'irais écouter les barques des bassins tirer longuement sur leurs amarres, et je regarderais dans l'ombre le balancement de leurs masses gémissantes. Je traverserais la petite plage qui mène à l'estacade, j'aurais sous mes chaussures de ville le doux affaissement du sable fin, puis le résonnement maritime des planches de la jetée. Malgré le calme plat, tout au bout du peer, penché sur le large bastingage blanc, j'entendrais avec bonheur le flot briser faiblement dans le noir. Et c'est là que je tiendrais conseil et que j'orienterais ma vie »¹¹.

Nous sommes très loin ici de la splendeur lyrique qui transfigure les nuits d'Ostende sous la plume du narrateur de *Non-dum Jam Non* : Gustave Dieujeu n'est qu'un commerçant paisible, plus familier des chiffres que des songes, ennemi de toute extravagance de langage, et il n'est pas amoureux. Son ton est mesuré, tranquille, sans passion. Il n'est pas poète pour un sou, mais quand il dit ce qu'il voit, on peut lui faire confiance. Marcel Thiry a fort bien compris qu'il n'en fallait pas moins pour que nous ajoutions foi à l'histoire invraisemblable que va nous raconter le négociant namurois. C'est pour accroître la crédibilité romanesque de son œuvre qu'il se résout à cette économie : l'auteur n'a pas le droit de substituer ses dons à ceux du narrateur à qui il a confié la conduite de son récit.

Le rêve de Zacharie Simul

Cette contrainte stylistique n'existe pas dans *Simul*, qui est écrit à la troisième personne.

Zacharie Simul est sans doute, avec Juste, le personnage le plus émouvant que Marcel Thiry nous ait donné. Comme Juste, il est sans reproche. Comme Juste, il meurt à vingt ans, et, en somme, assassiné lui aussi. Nous aurions aimé le connaître plus longtemps. Hélas ! L'action du livre ne nous permet d'accompagner sa route que durant quelques heures, au cours de l'après-midi du 30 juillet 1914 et pendant la journée du lendemain. Il est vrai que ces quelques heures marquent le sommet heureux de sa courte existence.

¹¹. *Op. cit.*, p. 38.

À l'instar de la plupart des héros thiryens, Simul représente l'incarnation d'une nostalgie métaphysique de son auteur. Que dans l'immensité du temps et de l'espace, une seule durée soit accordée à notre vie et une seule enveloppe à notre corps, est pour lui un sujet permanent de souffrance. Que nous soyons, à chaque instant de chaque journée, contraints de « choisir », et par conséquent de renoncer à une part des virtualités que le destin nous propose, lui apparaît comme une mutilation difficilement supportable. Dès lors, comment ne pas succomber à la tentation de rêver, ou même d'oser, l'impossible ?

C'est au profit de son compagnon de cours Walter de Hutier qu'il le fera. En cette fin d'année scolaire, qui est aussi — mais les deux amis ne s'en doutent guère — la fin d'un monde, Walter est confronté à un double choix dont l'orientation de son avenir va dépendre : présenter le lendemain 31 juillet 1914 son examen au Concours général ou accompagner sa fiancée qui part en vacances en Angleterre ; en second lieu, si les menaces de guerre se précisent, s'engager comme volontaire ou entamer paisiblement ses études de Droit à l'Université. Dans les deux cas, l'ambitieux Walter, qui préfère les lauriers à l'amour et la toge au fusil, choisira le parti le plus favorable à sa carrière. Mais Simul, pour restituer à son ami toutes les chances de sa destinée, décide de vivre à sa place et pour lui les occasions qu'il a manquées : il renonce donc à sa propre participation au Concours général pour accompagner la jeune fille dans son voyage et il s'engagera dans l'armée à la place de Walter.

I e train infecté par la guerre

Et c'est ainsi que le lendemain, il prend le Nord-Express pour Ostende en même temps que Jeanne Philippe, qu'il aime en secret et qu'il a baptisée Nausicaa dans son langage intérieur, depuis qu'à l'école, il l'a entendue chanter la mélodie de Reynaldo Hahn.

Les vingt-cinq pages que Marcel Thiry consacre à la description du voyage de ce train du 31 juillet 1914, qui, autour des

deux jeunes gens, emmène de Liège à Ostende, à travers la campagne ensoleillée, les derniers vacanciers de la paix et les premiers mobilisés de la guerre, sont pour moi parmi les plus éblouissantes de notre littérature.

J'ai toujours pensé qu'il était impossible de rendre justice à certains grands textes sans évoquer à leur propos les lois et les joies de l'art musical, mais j'ai rarement éprouvé ce sentiment avec autant d'évidence qu'à la lecture de cet étonnant morceau. La subtilité de la composition et de l'écriture y assure un contrepoint presque magique entre les divers thèmes du récit qui échangent leurs variations à l'infini comme des oiseaux qui se répondent dans une forêt.

Le ton est donné dès l'arrivée en gare des Guillemins du convoi venu d'Allemagne et l'envahissement désordonné des « premières » par une humanité composite où les toilettes de couleur vive et les complets clairs des départs en vacances, les petits seaux de métal et les filets à crevettes de la marmaille alternent avec le gros drap, les pantalons de treillis et les bonnets de police des troupiers encombrés de leur barda. Dans le décor de velours rouge capitonné de la voiture-salon, « dont les glands soutachés balançaient en mesure à chaque accouder comme pour compter les secondes qu'il restait à vivre au siècle des voitures-salons »¹², les souliers à clous et les fourbis sonores se casent tant bien que mal entre les raquettes de tennis et les cartons à chapeaux des estivantes qui ont retenu une chambre avec vue sur mer dans les palaces d'Ostende. Et, déjà, « ces militaires pantalonnés de coutil blanc »¹³, qui ne savent pas encore que la mobilisation, c'est la guerre, commencent à déballer leurs tartines, pendant que les bourgeois un peu effarés pensent « ne pouvoir mieux faire que de feindre de ne pas voir »¹⁴...

Debout, dans un des angles du wagon, près d'une large vitre, Simul est en paix avec lui-même. Il accomplit l'évasion que Walter a refusée, et il l'accomplit gratuitement, puisque,

12. *Simul et autres cas*. Bruxelles, Éd. du Large, 1963, p. 78.

13. *Ibid.*, p. 68.

14. *Ibid.*, p. 63.

tout amoureux qu'il soit de celle qu'il appelle « la fille d'Alcinoüs », il ne l'accompagne « *que de loin et sans être connu d'elle* »¹⁵. C'est du moins ce que sa modestie imagine. Mais, bien sûr, Walter a parlé souvent à sa fiancée de la singulière intelligence divinatrice de son ami ; elle l'a croisé plus d'une fois dans les rues de Liège. Et ce matin, elle a parfaitement reconnu sur le quai de la gare le jeune garçon sauvage « *au costume mal coupé* » et à « *la cravate nouée en corde* »¹⁶. Tout à l'heure, elle traversera « *dans toute la longueur de la voiture le bivouac pêle-mêle des réservistes cassant la croûte* »¹⁷ pour venir lui parler.

Mais, plus que la présence de Jeanne Philippe elle-même, ce qui occupe Simul pour l'instant, c'est la révélation qui vient de le frapper brusquement en contemplant l'étrange magma humain qui emplit la voiture-carrosse. Cette révélation, c'est que la guerre est désormais inévitable, et que la mélodie modulée à travers les cahots par ce train qui se hâte de façon dérisoire vers un bonheur qu'il n'atteindra plus, c'est le chant funèbre de l'Europe et du siècle :

« Il sut voir l'avenir, les premiers uhlands à l'aube avançant à travers les vergers coupés de haies du plateau de Herve, il entendit le canon des forts. Il vit surtout, et la curiosité qui faisait un des ressorts de son caractère s'y complut passionnément, le déroutement des destinées, les hasards multipliés, toute la poésie du fortuit libérée à travers le monde. (...) Ces rappelés des vieilles classes, recrutés au temps du tirage au sort et du remplacement, étaient tous des ouvriers ou des agriculteurs. Au lieu des routines monotones de l'atelier ou de l'étable, ils allaient connaître la succession accélérée des événements baroques ou dramatiques, défilant à toute vitesse comme ces images que la fièvre ne cesse pas de tirer du fond inépuisable de la gratuité : les convois, les casernes, les contremarches, les campements, les amitiés, les attentes dans la tranchée, les batailles, — tout cela qui était en puissance dans ce livret de mobilisation que la plupart portaient en sautoir, à demi engagé en oblique dans la veste, à hauteur du deuxième bouton détaché ; tout cela qui était contenu dans ce mot de

15. *Op. cit.*, p. 59.

16. *Ibid.*, p. 69.

17. *Ibid.*, p. 67.

« guerre » qui avait infecté le train venu d'Allemagne, et dont le germe proliférait déjà en myriades de hasards anarchiques »¹⁸.

Il y aurait encore mille choses à dire sur ce voyage à Ostende. En vérité, seule une analyse thématique approfondie pourrait situer dans leur véritable lumière la richesse et la profondeur de ces vingt-cinq pages dont je n'ai que brossé le décor. Elle montrerait avec quelle fascinante subtilité Marcel Thiry parvient à concilier les rigueurs de la conduite du récit et la poésie de la symbolique. Comment ne pas voir, par exemple, dans la randonnée cahotante du train de luxe à travers un paysage de « houblonnières et de petits bourgs à toits rouges »¹⁹ une image de la course aveugle de l'Histoire ? Comment ne pas voir une réplique de « la jeune fille la Paix » — que Marcel Thiry rencontra le même jour dans le tramway blanc qui va du Zoute au Coq — en cette ravissante Nausicaa qui abandonne sa nuque au dossier de velours du fauteuil rouge et offre à la contemplation de Simul, « sous la toque de paille lavande »²⁰, sa « douce jonchée de chevelure blonde » et son « profil aux yeux clos »²¹ ?

Quand le train s'arrête au bord du chenal, Zacharie conduit la fiancée de Walter jusqu'à l'enceinte de la douane. Elle lui serre la main et tend son billet au contrôleur :

« Un homme en toile bleue prit ses bagages, et elle entra dans l'antichambre de la mer »²².

Ultime et pathétique analogie avec « la jeune fille la Paix » :

« Elle partait pour plus de quatre ans »²².

18. *Op. cit.*, pp. 64 et 65.

19. *Ibid.*, p. 76.

20. *Ibid.*, p. 69.

21. *Ibid.*, p. 78.

22. *Ibid.*, p. 80.

Le vent du soir de juillet mil neuf cent quatorze...

De la pointe de l'estacade, Zacharie suit longuement le départ de la malle, puis il descend sur la plage et il escorte un moment en longeant la mer le navire qui diminue rapidement en suivant son parcours oblique par rapport à la côte :

« Il n'y avait plus eu enfin qu'une fumée à l'horizon, puis un souvenir de fumée. Très las tout à coup d'avoir marché sur le sable, le jeune homme était revenu dans Ostende où la chaleur faisait les rues désertes. Sur un quai du port, comme l'après-midi avançait déjà, il avait déjeuné de crevettes et de petits pains dans un café sombre et frais dont la façade blanche était tendue de filets de pêche. Puis, sur la plage, adossé à une cabine de bain, il avait dormi un sommeil alterné de Grèce bleue et de wagon-salon rouge, avec, en filigrane, le même visage et le même tout proche décolleté en pointe »²³.

En fin d'après-midi, Zacharie retrouve Walter, qui arrive de Liège à son tour et qui lui apprend qu'après une conversation avec son père, il a décidé de ne pas s'engager dans l'armée. Les deux amis se promènent un moment dans les rues, puis ils gagnent la digue et, face à la mer, ils s'asseyent sur un banc au crépuscule :

« C'est alors que sortit, d'entre les deux jetées encore pâles dans le bleu, sous le lent tournoiement des trois pinceaux de lumière que venait d'allumer le phare, la troisième malle d'Ostende-Douvres. Ses feux glissèrent d'abord au ras de l'estacade dans un silence de lucioles. (...) Puis, le sombre fuseau du paquebot s'échappa du chenal vers la haute mer. On entendait à peine la hâte paisible des machines. Le rang des hublots pointillait d'un listel de clous lumineux la courbure de la coque élancée vers sa course. Et bientôt le navire, confondu dans la nuit, ne fut plus visible que par sa constellation de lumières, la verte, la rouge, et tous ces points d'or, qui progressaient ensemble en diminuant vers le large. Walter et Zacharie contemplaient cette féerie quotidienne, sans percevoir que la fuite de cette grande Ourse polychrome devait ce soir une beauté plus pathétique à ce qu'elle était la dernière avant la longue extinction des feux ; ils ne pouvaient soupçonner ce que le nom d'Ostende et celui de Douvres allaient demain signifier sur la carte de la guerre. (...) Cependant, le silence des deux garçons était bien celui qui se fait devant un mystère. (...)

23. *Op. cit.*, p. 81.

C'est à cette minute que fut prise la résolution de Zacharie. (...) Il s'engagerait à la place de Walter, comme, à sa place, ce matin, il avait pris le Nord-Express pour accomplir le départ avec Jeanne »²⁴.

Le sacrifice inagrée

Ainsi, comme Gustave Dieujeu avait découvert la liberté en prenant le train d'Ostende, c'est à Ostende que Zacharie Simul offre le sacrifice de sa vie pour que son ami Walter réalise toutes les chances de la sienne.

Hélas ! Le vers du *Crimen Amoris* de Verlaine — « *On n'avait pas agrée le sacrifice* » —, placé par Marcel Thiry en épigraphe de son récit, nous rappelle sèchement que l'impitoyable indifférence des dieux est en fin de compte la seule loi qui gouverne les hommes.

Zacharie est tué à la guerre, mais l'avenir de Walter de Hutier sera très différent de ce que Simul avait rêvé : bien entendu, il n'épouse pas Nausicaa, et s'il devient célèbre et riche grâce au Barreau et à la politique, il choisit malheureusement de faire carrière à l'extrême-droite, — ce qui le conduira en 1940 à la collaboration avec l'ennemi et en 1945 devant le peloton d'exécution.

Un roman d'amour

Nondum Jam Non est un roman d'amour.

Je sais bien qu'un certain usage fondé sur des considérations qui touchent à l'histoire de la littérature populaire attribue à l'expression une connotation de mièvrerie un peu geignarde. Mais si nous la rendons à sa fraîcheur première, elle traduit avec exactitude le contenu et la signification de l'ultime roman de Marcel Thiry : *Nondum Jam Non* est un récit dans lequel l'amour est le moteur essentiel, sinon exclusif, de l'action romanesque.

24. *Op. cit.*, pp. 93, 94 et 95.

Le narrateur est un homme âgé, solitaire et riche, indifférent au présent, insoucieux de l'avenir, qui consacre toute la puissance amoureuse de sa mémoire à rendre vie à la femme qu'il a perdue. Cette femme, il la nomme « Fête » : ils ont vécu ensemble, vingt années plus tôt, une aventure d'une intensité bouleversante. Mais Fête est morte d'un cancer au sein.

Le narrateur a aménagé l'appartement qu'il occupe en une manière de temple du souvenir, de « *chambre d'incantation* »²⁵, où ce « prêtre de l'impossible »²⁶ — l'expression est de Dominique Hallin — consacre ses nuits à la reconquête délectable du passé.

Les plus hauts moments de son amour avec Fête remontent à l'époque où il était pauvre. La rencontre providentielle qu'il fait d'un ancien compagnon d'armes d'origine norvégienne, qu'on appelle « Monsieur Non », et qui est un remarquable homme d'affaires, lui procure une situation : « *représentant exclusif pour les deux Flandres d'une fabrique suédoise de scies mécaniques* »²⁷.

Le bonheur fou

Alors, commence le bonheur fou. Faisant fi de toute prudence, bien que Fête soit en instance de divorce, les deux amants parcourent les routes de l'arrière-pays côtier dans une vieille 16 C.V. Citroën. En quête d'improbables commandes, ils prospectent les scieries de la région, conjuguant les devoirs de la représentation commerciale et les plaisirs d'un voyage de noces perpétuel. Le soir, ils regagnent la chambre d'hôtel que le narrateur a louée pour l'hiver à Zébruges, « *dans ce petit port affreux et poétique, neuf et démodé, avec son alignement de maisons Léopold II au bord de la mer* »²⁸.

25. *Nondum Jam Non*, Bruxelles, Éd. De Rache, 1966, p. 33.

26. *Ibid.*, p. 72.

27. *Ibid.*, p. 42.

28. *Ibid.*, p. 43.

Sans doute les états de commissions du narrateur ne sont-ils guère brillants. Il est vrai que le couple éprouve chaque jour beaucoup de hâte à terminer la tournée :

« *Clandestins, incertains, menacés, coupables et vulnérables, nous vivions dans notre île changeante qui était tour à tour 16 C.V., chambre d'hôtel, ou petit restaurant ostendais à soles géantes et vin suret du Luxembourg* »²⁹.

Car les deux amants dînent fréquemment à Ostende. Et c'est à Ostende qu'ils passent nombre de leurs soirées en attendant de retrouver leur chambre de Zébruges et son « *paradis* »²⁹ de « *bois blanc* »²⁹.

C'est donc une ville nocturne aux couleurs un peu fabuleuses que dévoile le cours du récit : elle offre au couple trois haltes majeures qui méritent chacune une lecture particulière, — trois haltes que j'aimerais intituler « *le dîner de la tempête ou la nuit de l'écume de mer* » — « *le jardin de la minque* » — « *la nuit du mardi gras* ».

Le dîner de la tempête ou la nuit de l'écume de mer

Ce soir-là, les amants se sont querellés : querelle fougueuse, ardente, frénétique, comme il en va souvent des démêlés entre amoureux, qui ne sont en définitive qu'un autre visage de la passion ; et, bien sûr, querelle éphémère, qui ne mériterait sans doute pas de retenir notre attention, si elle ne s'était accompagnée d'un déchaînement parallèle des forces de la nature. Et c'est la ponctuation démesurée qu'apporte la tempête à la dispute du couple, puis à sa réconciliation qui constitue l'élément dynamique de ce morceau, et qui lui confère, en animant le décor jusqu'à en faire un acteur privilégié de l'action romanesque, l'essentiel de son expressivité stylistique.

C'est le soir. La voiture roule vers Ostende à travers les bourrasques et les clameurs, comme si l'univers et l'amour des

²⁹. *Op. cit.*, p. 43.

amants souffraient de la même souffrance et réagissaient à l'unisson :

« J'eus tous les ridicules et tous les odieux : celui de faire mine de lancer le paquet par la portière et celui de la faire crier de peur en menaçant de jeter la voiture dans le canal, — ce dont la tempête s'occupait d'ailleurs de plus en plus sérieusement elle-même. Je ne sais plus qui avait parlé le premier de mourir, si c'était moi qui en avais eu la lâcheté cruelle ou bien elle la faiblesse sanglotante. Brusquement, l'accès de bête folie orgueilleuse tomba, je pus pleurer en lui demandant pardon, la voiture fut dangereusement arrêtée sur le bas-côté, dans le noir opaque, pour les baisers et les larmes.

Pendant le dîner dans notre recoin habituel, contre la vitre du petit restaurant d'Ostende sur le quai parallèle à l'estacade, la mer nous donna le grand festival. Elle nous tirait dans le noir des salves de vagues blanches qui déferlaient jusqu'à la hauteur d'un premier étage, bien qu'on fût assez loin à l'intérieur du chenal. Entre ces assauts, la jetée se devinait comme une longue blancheur moutonnante sous les montées continues de l'écume qui la recouvrait. Nous étions seuls, c'est pour nous seuls que se prodiguait le spectacle. Il n'y manqua pas un orage avec des fracas de cataclysme et de longs éclairs blancs où paraissait dans toute sa minutie le paysage instantané, la jetée assaillie, le phare, le sémaphore et le cône de tempête, la houle formidable aux marbrures géantes. Notre dispute qui nous avait travaillés d'émotion, puis le fantastique privilège de nous trouver seuls et serrés l'un contre l'autre devant le désert des eaux furieuses et dans la chaleur de notre chair partagée et du vin nous liaient dans un désir de nous mêler corps et âmes, plus intense qu'au premier jour. Fête s'était mise à parler d'avenir, oui, d'avenir, elle affrontait cette grande étendue hostile avec courage, à petites supplications d'espérance résolue ; et nous nous rapprochions encore, son épaule confiante appuyée au creux de la mienne et mon front dans ses cheveux, nos regards perdus dans ce futur que ses entrevisions illuminaient par trouées comme les éclairs révélaient devant nous la mer tempétueuse : « Tu verras » (...)

En l'honneur de la tempête et de notre réconciliation, pour arroser la sole plus large que l'assiette, j'avais demandé un bon chablis au lieu de notre ordinaire piquette luxembourgeoise, et même je crois que nous en étions à la deuxième bouteille ; le compte d'avances n'en serait pas tellement affecté. Je me mis à donner aussi dans les espérances. Oui, un jour, un peu partout, des tours d'habitation s'élevaient sur des bases que je leur aurais trouvées, des quartiers se construiraient sur des terrains pour lesquels monsieur Non aurait dit oui (...)

Elle m'écouta comme on écoute un conte de fées. « Oh oui ! Tu verras, tu ne dois pas douter de toi, tu es capable, tu seras riche, mieux que riche, tu feras de grandes choses... Et pourtant, dit-elle encore en se renversant la bouche offerte, nous ne serons plus jamais aussi bien que ce soir ! »³⁰.

Ainsi, de l'aveu même de Fête, cette soirée qui avait si mal commencé, devient la plus belle que les amants aient connue. La tempête, pourtant, ne désarme pas, et le trajet de retour d'Ostende à Zébruges au milieu des rafales, secoue fortement les occupants de la vieille voiture. Mais, une fois encore, la fureur même des éléments se fait complice du bonheur, puisque, pour couronner les plaisirs enfantins de l'aventure que le couple goûte au milieu de l'ouragan, elle offre aux amants un spectacle final dont la somptuosité semble relever moins d'un caprice des forces de la nature que d'une précaire bénédiction des dieux :

« À l'arrivée dans Zébruges, la rue où donnait l'arrière de notre hôtel nous parut d'abord obstruée de décombres ; de plus près, à la clarté des réverbères qui diffusaient à travers cette espèce de dune translucide, une lumière étouffée, on s'apercevait que toute la tranchée entre les tristes maisons était envahie par l'écume de la mer, qui volait par-dessus les toits des immeubles de la digue, en larges écharpes arrachées à la crête des vagues, et venait s'amonceler en épaisses retombées sur toute la largeur de la chaussée, et, par places, sur plusieurs mètres de hauteur. Devant l'obstacle surprenant nous sortîmes de la voiture. Il ne pleuvait plus, la rue était abritée du vent, nos voix étaient curieusement distantes dans la rue déserte, coupée par cette bizarre colline d'ambre tombée du ciel. L'obstacle n'en était pas un : une mousse presque impalpable, un peu visqueuse, assez résistante pour que Fête en prit à pleines mains.

— De l'écume de mer ! répétait-elle émerveillée, pendant que, m'étant frayé passage à travers la barrière impondérable, j'ouvrais la porte du garage.

Notre chambre dominait à peine le moutonnement de ces croupes cambrées qui mouvaient au moindre souffle, intérieurement éclairées de halos roux par les réverbères, et que d'instant en instant venaient épaissir de nouveaux larges lambeaux blanchâtres descendant des toits comme des vols de goélands ou d'anges. Fête, tenant toujours entre ses deux mains le bouquet tremblant de sa cueillette à forte odeur d'iode,

30. *Op. cit.*, pp. 44, 45 et 46.

courut tout de suite à la fenêtre pour admirer à son aise. Le chablis après les larmes, le dîner devant les éclairs et la tempête, les visions d'avenir et finalement cette fantasmagorie de la rue comblée de crêpe roux par la mer l'avaient doucement chavirée.

— De l'écume de mer ! Quelle dentelle-éponge ! Quelle couleur, vraiment couleur d'ambre ! Comme on comprend bien qu'on en fait des pipes !

Moi, je savais par hasard que l'écume de mer dont on fait les pipes c'est de la magnésie, qui ne vient nullement de la mer. Mais je ne lui dis pas ; il me sembla que peut-être, et j'en étais attendri, elle s'était mise elle aussi à rêver d'une spéculation pour faire fortune ; dans son rien d'ivresse, elle me voyait peut-être proposer à monsieur Non l'exploitation des nouveaux gisements d'écume de mer découverts par moi à ciel ouvert dans une rue de Zébruges. Je m'approchai d'elle et la pris dans mes bras. Mais elle ne se laissa pas détourner tout de suite de la belle dune orientée comme une perle par ses lampadaires internes, et qui continuait à monter vers nous comme une fabuleuse croissances de neige jaunie »³¹.

On conçoit que le narrateur reclus dans l'ombre de sa « chambre d'incantation » s'exalte au rappel de pareilles visions. Mais ceux qui ne craignent pas d'interroger leur plaisir se demanderont sans doute pourquoi Marcel Thiry accorde à ce banquier morose en qui l'âge et la solitude ont transformé l'amant de Fête, les dons poétiques qu'il avait refusés à Gustave Dieujeu. Je crois que c'est précisément l'amour de Fête et le pouvoir créateur de la connivence amoureuse qui leur apporteront la réponse à cette question. À cet homme qui s'efforce désespérément de ranimer son fantôme, Fête fut jadis ce que le soleil est à un paysage : c'est à elle, et à elle seule, qu'il dut de connaître un jour la grande commotion de l'imaginaire et d'ouvrir les yeux sur un monde métamorphosé. Cela suffit à expliquer qu'en revivant les heures passées auprès d'elle, il se découvre — et nous découvre — un peu plus que du talent.

J'ajouterai enfin qu'au-delà de la splendeur purement formelle de ce passage, ce qui nous bouleverse à sa lecture, c'est la merveilleuse, la lumineuse, l'irradiante tendresse qui en émane.

31. *Op. cit.*, pp. 47 et 48.

Le jardin de la Minque

La seconde des trois évocations ostendaises de *Nondum Jam Non*, que j'appelle « *Le jardin de la minque* », est moins immédiatement liée au destin du couple que la scène de la tempête.

Elle n'est cependant pas un hors d'œuvre, puisque cette découverte de la minque sert de prélude et d'annonce à une autre visite du même lieu, au cours de laquelle se déroule une des scènes fondamentales du livre : tout se passe comme si l'auteur souhaitait attribuer à ce morceau de bravoure descriptive le rôle dévolu en musique à la première apparition d'un motif ou d'un thème qui sera repris et développé par la suite :

« Parfois j'entraînais Fête à nous attarder le soir dans cet Ostende que nous aimions, et comme nous aimions aussi la danse, nos soirées se prolongeaient. Ces sorties, c'était toujours quand il m'était survenu des contrariétés plus graves que d'habitude, telles qu'une lettre de mon fils me tourmentant de quelque menace de coup de tête ou m'imposant de lui trouver un argent difficile. Je sentais bien que ces diversions par les salles à danser et les alcools étaient une faute contre notre fête ; Fête surtout aurait préféré notre pureté, mais elle disait oui parce qu'elle devinait bien que si je proposais de ne pas rentrer à l'hôtel ou de nous habiller pour sortir c'est que j'avais en poche une enveloppe lancinante. Elle était d'ailleurs vite gagnée par son goût du plaisir, par cet allant qui était sa nature et qui la faisait marcher toujours un peu inclinée comme dans un élan vers la joie.

Cette faute, plus d'une fois, tourna bien, grâce à la mer qui pénétrait même mes dancings populeux de l'Ostende d'hiver par ses marins à nuque rouge, grâce aux bassins et aux deux jetées où nous allions dans la nuit nous laver de vent du large et écouter les détonations des vagues. C'est dans ces promenades alternant avec la danse jusqu'au petit matin que nous avons un jour découvert la minque, le marché au poisson, de l'autre côté du chenal. Elle attirait de loin par une illumination insolite à cette heure. Nous l'avons gagnée par une chaussée hasardeuse qui est aussi voie de chemin de fer et où sortaient de l'ombre de longues masses blanches, d'interminables rames de wagons frigorifiques en attente. Cette première fois, il était très tard ou très tôt, cinq heures du matin. Nous avons approché avec prudence, comme on ferait d'un temple où se déroulerait un culte inconnu, l'immense hangar, en forme d'abri pour dirigeable, le long duquel les chalutiers accostés déchargeaient leur pêche à grand bruit de treuils et de poulies, sous les projecteurs violents. Nous nous sommes glissés à l'inté-

rieur, dans le va-et-vient des mareyeurs haut bottés de caoutchouc rouge ou jaune qui apportaient les mannes de poisson trié. Presque toute la prise destinée à la criée de sept heures était déjà étalée sur le carreau, à l'infini de l'énorme nef, en parterres réguliers entre lesquels étaient ménagés des chemins comme dans un fabuleux jardin froid. Le froid montait de ce vaste carrelage en damier de chairs froides, parsemé de la glace des cales d'où venait d'être projetée toute la faune marine, un froid assez prenant pour que ne s'y révélât qu'au second temps l'odeur puissante de la marée. Les espèces faisaient de vifs carrés de couleurs contrastées, le zinc des cabillauds, les magnifiques faïences chinoises des dorades rouges, le rose des grondins à moustache, et les grands ventres blancs, vulnérables, bordés de gris, des turbots en Copenhague. Fête ne savait pas que le turbot mousseline provenait de si grandes bêtes. Seules les lottes s'alignaient décapitées, parce que leur chef énorme encombrerait les cales et qu'on le leur tranche dès qu'elles tombent du chalut sur le pont. Mais les petits squales avaient leur tête dentue et bigle, qui finit par décider mon amie, serrée à mon bras, à croire que c'étaient vraiment des requins. Au carré des soles, on en voyait qui palpitaient encore de soubresauts électriques, et d'autres qui ne battaient plus de la queue que par derniers efforts. Fête se raidit : ces agonies venaient démentir l'aspect minéral de l'étalage géant. Et alors, dans la vapeur glaciale qui s'élevait, à peine visible vers le fond de cette cathédrale en faible nappe d'encens à hauteur d'homme, perça jusqu'à écœurer l'odeur du massacre froid »³².

Voilà une page qui nous retiendrait longtemps si notre propos était uniquement du domaine de l'analyse littéraire. Le double jeu subtil qu'y pratique Marcel Thiry entre le puzzle des couleurs et la géométrie rigoureuse qui préside à l'organisation des « parterres » de la criée matinale, le balancement stylistique qu'il entretient à plaisir entre la suggestion d'un jardin et celle d'un lieu qui serait voué à quelque culte aux rites sacrificiels et glacés, nous valent un exemple superbe de ce qu'on peut appeler le fantastique métaphorique. Sans altérer ouvertement la réalité, sans y rien ajouter, sans en rien retrancher, mais en pratiquant ce que *Le Poème et la Langue* nomme « la *synthèse identifiante* »³³, l'auteur nous laisse adroitement entendre que les apparences les plus anodines de l'univers visible voilent d'inquiétants secrets.

32. *Op. cit.*, pp. 57 et 58.

33. Marcel THIRY, *Le Poème et la Langue*. Bruxelles, Éd. de la Renaissance du Livre, 1967, p. 98.

La nuit du mardi gras

Et nous en arrivons à la nuit du Carnaval. La situation financière du narrateur est de plus en plus désespérée : il est couvert de dettes à l'égard de l'entreprise qui l'emploie.

C'est à ce moment qu'une firme étrangère lui propose une situation à Menton. Comme tous les personnages de Marcel Thiry placés devant un choix, il hésite longuement, conscient de l'importance d'une décision qui risque de bouleverser sa vie et celle de Fête.

C'est dans ce climat que se déroule la dernière soirée ostendaise des amants. C'est la dernière, puisque le narrateur va « choisir » Menton. Nous sommes le soir du mardi gras...

« Du pont sur le canal, à l'entrée d'Ostende, la petite flotille de guerre nous apparut tout illuminée. Nous avons oublié que c'était mardi gras ; il y avait en ville mascarade aux flambeaux. Des masques vinrent plusieurs fois se coller à la vitre de notre restaurant, tout près de nous, si près que nous voyions la bouche humaine qui remuait dans l'orifice du carton, découvrant des dents jeunes et embuant la vitrine où notre repas d'amants était exposé. Les brocards flamands allaient leur train, dans ce fier patois ostendais plein d'assimilations anglaises, et couvraient notre couple de commentaires salaces. Fête demanda si c'était le carnaval d'Ostende qui avait fait Ensor, ou le contraire.

Nous avons dîné tard et longuement. Les endroits où l'on danse étaient pleins du tumulte carnavalesque, il fallait s'y attendre. Nous avons pourtant plongé une ou deux fois dans ces boîtes à jazz et leurs remous de marins et de filles, où les masques tournaient en totons de couleurs ; puis, passé minuit, nous sommes allés vers la minque. Il était trop tôt pour que le parterre des hectares de poisson fût arrangé dans l'énorme halle, mais tous les chalutiers déchargeaient, accostés le long du quai par rang de taille, d'abord les hauturiers islandais, puis les moyens tonnages, puis les pêcheurs côtiers. Leur file, vue obliquement de l'angle du bâtiment où nous nous tenions dans l'ombre, étirait une perspective d'amures, de palans et de mâts qui se mêlaient dans la violente lumière des projecteurs braqués sur chaque tableau, et l'exhalaison glaciale qui montait de toutes les cales ouvertes troublait d'un tremblement imperceptible le fouillis des mâtures superposées en profondeur. Une terrasse, élevée de la hauteur d'un homme au-dessus du pavé du quai, courait tout le long du marché couvert, abritée par un auvent horizontal où s'alignait la longue batterie des projecteurs. Sur cette plateforme, jusqu'à ce que leur ligne allât rejoindre dans

l'éloignement celle des bateaux, se suivaient à se toucher les étals des trieurs où venaient se déverser les mannes de marée. Ces grands paniers ronds débordant de la riche prise froide émergeaient de la cale, hissés par le treuil ; un homme les écartait à bout de bras de leur axe de montée pour leur donner l'élan, puis les envoyait, balancés au bout du câble, survoler les tréteaux des trieurs, où ils étaient happés au vol et culbutés en écroulements pêle-mêle de rouges et d'argents écailleux, les raies et les dorades glissant sur les cabillauds et sur les lottes sans tête ; il y avait parfois un panier où l'on n'avait pu faire tenir qu'un seul turbo replié, avec un fretin de rougets glissé dans le repli. Comme de chaque chalutier s'élevait à chaque instant cette montée d'escarpolette, les balancements des paniers parfois concordaient et plusieurs balançoires faisaient ascension ensemble, ou bien leurs cadences se séparaient et il y avait des croisements de paniers pleins en envol et de paniers vides en descente. Chaque départ du pont du bateau, chaque arrivée au-dessus des longues tables était marquée par une élévation rythmique des gants de caoutchouc à hautes manchettes, rouge vif, jaune vif ou bleu vif, qui protégeaient les mains des hommes de la mer ou du port, vêtus de toile rouille et bottés de couleur ou de noir luisant. Le surgissement de la corbeille comble au sortir de la trappe, le pas de valse que faisait un instant avec elle le matelot qui de ses pattes jaunes ou rouges l'avait saisie aux flancs et la faisait tourner sur elle-même en l'écartant au large pour lui donner l'impulsion et la rejeter ensuite à la volée vers le quai, les quatre mains jaunes ou rouges tendues à sa rencontre quand elle ralentissait son vol au-dessus des trieurs, c'était toute une composition de figures de danse comme nous n'en aurions pas trouvé dans les bals à marins où le carnaval devait s'être déchainé »³⁴.

Nous retrouvons donc la minque, mais à une heure moins proche de l'aube que lors de la première visite du couple, puisque nous assistons cette fois au déchargement des chalutiers.

Une fois de plus, la page est superbe. Une fois de plus, le jeu des couleurs y tient un rôle essentiel, mais si, dans l'extrait précédent, ce jeu se déroulait entre les cases d'un échiquier immobile, il est animé cette fois par les figures d'un ballet fantasmagorique.

C'est en contemplant cette danse des hommes de la mer que

34. *Op. cit.*, pp. 62 à 64.

le narrateur prend la brusque décision d'accepter la situation qui lui est proposée en France :

*« En cet instant, je décidai d'assumer Fête dans tous ses désirs et de lui donner Menton »*³⁵.

Hélas ! L'emploi a déjà été attribué à un autre. Commence alors le temps des métiers précaires, de la bohème commerciale, de la pauvreté besogneuse, *« jusqu'à ce matin d'avril, où, devant l'armoire à glace, Fête se découvrit sous son beau sein la petite boule indolore et sans douleur »*³⁶.

La route de Menton était donc celle du cancer. Le narrateur s'estime coupable, puisqu'il a fait le mauvais choix. Il imagine qu'il est possible *« que le cancer ait besoin des complicités du hasard, et que, dans le cas de Fête, ces connivences nécessaires aient été trouvées chez les fatigues, chez les angoisses du lendemain, chez les punaises des lits d'Italie, ou chez les nuits en compartiment de deuxième classe »*³⁷.

C'est au cours de la nuit du mardi gras à Ostende, qu'il a commis la faute décisive :

*« Là, sur le quai, dans le noir, à côté des grands chalutiers islandais illuminés et du bassin tout fumeux de lumière blanche, là, j'avais commis la faute suprême par ma folle promesse de partir »*³⁸.

Ostende, plaque tournante de tous les possibles

Ostende apparaît ainsi dans l'œuvre de Marcel Thiry comme le lieu où l'homme peut emprunter les diverses routes du possible. Si l'évasion est praticable quelque part, s'il est un endroit où la liberté est autre chose qu'une rime pour les poètes et où l'amour peut déchirer l'indémaillable tissu des effets et des causes, c'est là. Ce n'est pas un hasard si c'est à Ostende que sa fugue conduit Gustave Dieujeu, qu'Hervey rêve de modifier le passé et qu'Axidan enseigne à ses élèves les

35. *Op. cit.*, p. 66.

36. *Ibid.*, p. 70.

37. *Ibid.*, p. 71.

38. *Ibid.*, p. 67.

vertus de la poésie subversive. Ce n'est pas un hasard si c'est dans le train Liège-Ostende et au cours de la seule journée ostendaise de sa brève existence que Zacharie Simul réalise sa vocation. Ce n'est pas un hasard, enfin, si c'est à Ostende qu'avant d'élire la voie qui va mener Fête au cancer, les amants de *Nondum Jam Non* ont connu, par une manière de compensation anticipée, les plus hauts moments de bonheur de leur vie.

Marcel Thiry, je crois l'avoir dit, ne s'est jamais clairement expliqué sur cette passion presque amoureuse qu'il nourrit pour la ville de James Ensor. Seul, à ma connaissance, l'article du 1^{er} janvier 1960, *Fugue à Ostende*, que j'ai évoqué au débit de cette communication, nous apporte quelque lumière là-dessus. Sans doute ce texte n'accorde-t-il apparemment à la ville d'Ostende que le privilège de constituer le terminus de la voie ferrée qui conduit à la côte, mais cet amour de la mer, il l'enracine dans le terreau des extases enfantines qui ne s'effacent qu'avec la vie.

L'homme de 63 ans qui écrit :

« *Je n'aperçois pas sur un quai de gare l'indication du train d'Ostende sans éprouver l'aiguillon d'un désir* »,

est demeuré l'enfant dont le cœur battait un peu quand il montait avec ses parents dans la malle des Indes pour l'éternité d'un mois de vacances à la côte. Et c'est pour toute une vie et pour toute une œuvre que la mémoire fabulatrice de l'enfance a cristallisé une certaine image du bonheur et du songe romanesque autour des quais, du port, du chenal, du phare et de la gare d'Ostende ³⁹.

39. L'entrée en vigueur de la réglementation linguistique imposant à toutes les administrations dépendant de l'État et des pouvoirs subordonnés l'obligation, pour désigner les villes et communes belges, de n'utiliser désormais que la langue de la région où ces villes et communes sont situées, a fourni à Marcel Thiry l'occasion de redire son attachement à Ostende.

Il publia en première page du journal *Le Soir* le 23 juin 1964 un article intitulé *Mort d'Ostende*, qui commence ainsi :

« *Ostende n'est plus. La nouvelle m'en a cruellement frappé. Car j'ai toujours aimé Ostende, non seulement pour ses bassins où les couleurs des coques sur l'eau*

Mais dans l'œuvre poétique de l'auteur de *Plongées Proues*, ce n'est plus Ostende seulement, mais toute la mer avec toutes ses couleurs, toutes ses odeurs et toute sa rumeur qui est présente :

*« Je demande la plage de sable infinie
et pour mon horizon le bandeau de la mer
et le bruit de la mer comme bible.
Et la mer,
la mer, et son aveugle, éternel vouloir dire
qui échoue et qui recommence et qui rebrise
et qui retente la voyelle de la mer.*

Faire l'œuvre sans erreur, écouter la mer »⁴⁰.

noire, des voiles et des filets s'arrangent en surprises, pour les solitudes de bétons et d'herbe rase que le fort Napoléon étend le long du chenal et d'où il est si beau d'assister, fût-ce pour la centième fois, au départ de la malle de Douvres, pour cette minque enfin, merveille ignorée, où sur des hectares, à 7 heures du matin, la pêche des moyen-tonnage et des grands islandais s'étale en long carrelage glacial, le vaste carreau des dorades de faïence rose touchant celui des cabillauds de zinc. Non seulement pour tout cela, et pour la boutique d'Ensor, et pour le noir et blanc bien vernis des ducs d'Albe, et pour ces paniers ronds qu'on hisse au sémaphore et qui veulent peut-être dire la tempête ; mais encore pour le nom même d'Ostende. Ostende ! Les huîtres des véfours se nommaient des ostendes, écrivait un poète d'hier évoquant le bel avant-hier... Oui, ce me fut une grande peine d'apprendre qu'il n'y avait plus, qu'il n'y aurait plus jamais d'Ostende. »

40. *Usine à penser des choses tristes*, Lyon, Les Écrivains réunis, 1957, p. 41.

Chronique

Séance publique

L'Académie a reçu en séance publique, le 27 mars 1982, M. Jacques Monfrin, récemment élu pour succéder à Italo Siciliano. Il a été accueilli par M. Pierre Ruelle. Les deux discours sont publiés ici.

Séances mensuelles

La séance mensuelle du samedi 9 janvier était présidée par M. Jean Tordeur, directeur de l'Académie pour 1982, qui avait à ses côtés le nouveau vice-directeur, M. Pierre Ruelle. M. Tordeur a commencé par remercier son prédécesseur, M. Roland Mortier.

L'Académie a entendu une communication de M. Georges Thinès : *La figure féminine dans les Fragments narratifs de Kafka*. Le texte en est publié dans ce Bulletin.

L'Académie a attribué le prix Félix Denayer à M. Joseph-André Dubois pour son roman *L'œil de la mouche*.

Le 13 février, la séance mensuelle de l'Académie a été largement consacrée à un vaste échange de vues sur la situation générale de la culture et des lettres, échange ouvert par un important exposé de M. Jean Tordeur, directeur, sur le thème *Perspectives culturelles*. Le texte sera publié ultérieurement.

L'Académie a d'autre part, attribué des subventions d'aide à l'édition, selon les propositions de la Commission consultative du Fonds National de la Littérature.

Au cours de sa séance du 13 mars, l'Académie a entendu une communication de M. Charles Bertin : *Ostende dans l'œuvre de Marcel Thiry*, qui paraît dans cette livraison.

Divers

Le 12 février, l'Académie a réuni en un cocktail amical les écrivains qu'elle avait couronnés en 1981 et la presse littéraire. Cette rencontre où se mêlent les générations et toutes les formes de littérature est une agréable tradition à laquelle l'Académie est très attachée.

M^{me} Anne Kraemer a défendu, avec la mention bien, un doctorat du 3^e Cycle sur le sujet : « Le terroir flamand dans *Kees Doorik* et les *Kermesses* de Georges Eckhoud.

M^{lle} Valeria Zanetti a obtenu à l'Universalité de Padoue (faculté détachée de Vérone) la plus grande distinction avec un mémoire sur Maurice Maeterlinck : *Trois petits drames pour marionnettes*.

C'est avec le même brillant succès que la Sœur Jacqueline Grévisse a présenté à l'Université catholique de Milan un travail sur Fernand Severin. Sa compagne Tiziana Donati a défendu un travail sur Grégoire Le Roy, qui lui a valu la grande distinction.

La société Joris-Karl Huysmans a appelé à son Comité Directeur notre confrère André Vandegans.

OUVRAGES PUBLIÉS

PAR

l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises

BRUXELLES, PALAIS DES ACADÉMIES

- ACADÉMIE. — *Table Générale des Matières du Bulletin de l'Académie*, par René Fayt. Années 1922 à 1970. 1 vol. in-8° de 122 pages. — 1972..... 150,—
- ACADÉMIE. — *Le centenaire d'Émile Verhaeren*. Discours, textes et documents (Luc Hommel, Léo Collard, duchesse de La Rochefoucauld, Maurice Garçon, Raymond Queneau, Henri de Ziegler, Diego Valeri, Maurice Gilliams, Pierre Nothomb, Lucien Christophe, Henri Liebrecht, Alex Pasquier, Jean Berthoin, Édouard Bonnefous, René Fauchois, J. M. Culot) 1 vol. in-8° de 89 p. — 1956..... 150,—
- ACADÉMIE. — *Le centenaire de Maurice Maeterlinck*. Discours, études et documents (Carlo Bronne, Victor Larock, duchesse de La Rochefoucauld, Robert Vivier, Jean Cocteau, Jean Rostand, Georges Sion, Joseph Hanse, Henri Davignon, Gustave Vanwelkenhuyzen, Raymond Pouillart, Fernand Desonay, Marcel Thiry). 1 vol. in-8° de 314 p. — 1964 400,—
- ACADÉMIE. — *Galerie des portraits*. Recueil des 74 notices biographiques et critiques publiées de 1928 à 1972 dans l'*Annuaire* sur Franz Ansel, l'abbé Joseph Bastin, Julia Bastin, Alphonse Bayot, Charles Bernard, Giulio Bertoni, Émile Boisacq, Thomas Braun, Ferdinand Brunot, Ventura Garcia Calderon, Joseph Calozet, Henry Carton de Wiart, Gustave Charlier, Jean Cocteau, Colette, Albert Counson, Léopold Courouble, Henri Davignon, Auguste Doutrepoint, Georges Doutrepoint, Hilaire Duesberg, Louis Dumont-Wilden, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Servais Étienne, Jules Feller, Georges Garnir, Iwan Gilkin, Valère Gille, Albert Giraud, Edmond Glesener, Arnold Goffin, Albert Guislain, Jean Haust, Luc Hommel, Jakob Jud, Hubert Krains, Arthur Langfors, Henri Liebrecht, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Albert Mockel, Édouard Montpetit, Pierre Nothomb, Christofer Nyrop, Louis

- Piérard, Charles Plisnier, Georges Rency, Mario Roques, Jacques Salverda de Grave, Fernand Severin, Henri Simon, Paul Spaak, Hubert Stiernet, Lucien-Paul Thomas, Benjamin Valotton, Émile van Arenbergh, Firmin van den Bosch, Jo van der Elst, Gustave Vanzype, Ernest Verlant, Francis Vielé-Griffin, Georges Virrès, Joseph Vrindts, Emmanuel Walberg, Brand Whitlock, Maurice Wilmotte, Benjamin Mather Woodbridge, par 43 membres de l'Académie. 4 vol. 14 × 20 de 470 à 500 pages, illustrés de 74 portraits. Chaque volume. 400,—
- ACTES du *Colloque Baudelaire*, Namur et Bruxelles 1967, publiés en collaboration avec le Ministère de la Culture française et la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne (Carlo Bronne, Pierre Emmanuel, Marcel Thiry, Pierre Wigny, Albert Kies, Gyula Illyès, Robert Guiette, Roger Bodart, Marcel Raymond, Claude Pichois, Jean Follain, Maurice-Jean Lefebve, Jean-Claude Renard, Claire Lejeune, Édith Mora, Max Milner, Jeanine Moulin, José Bergamin, Daniel Vouga, François Van Laere, Zbigniew Bienkowski, Francis Scarfe, Valentin Kataev, John Brown, Jan Vladislav, Georges-Emmanuel Clancier, Georges Poulet). 1 vol. in-8° de 248 p. — 1968. 250,—
- ANGELET Christian — *La poésie de Tristan Corbière*. 1 vol. in-8° de 145 p. — 1961. 200,—
- BAYOT Alphonse. — *Le Poème moral*. Traité de vie chrétienne écrit dans la région wallonne vers l'an 1200. 1 vol. in-8° de 300 p. — 1929. 300,—
- BERG Christian. — *Jean de Boschère ou le mouvement de l'attente*. 1 vol. in-8° de 372 p. — 1978. 400,—
- BERVOETS Marguerite. — *Œuvres d'André Fontainas*. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1949. 280,—
- BEYEN Roland. — *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque*. Essai de biographie critique. 1 vol. in-8° de 540 p. — 1971 Réimp. 1972 et 1981. 480,—
- BIBLIOGRAPHIE des écrivains français de Belgique. 1881-1960.
- Tome 1 (A-Des) établi par Jean-Marie CULOT. 1 vol. in-8° de VII-304 p. — 1958. 200,—
- Tome 2 (Det-G) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jean WARMOES, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de XXXIX-219 p. — 1966. 300,—
- Tome 3 (H-L) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8° de XIX-310 p. — 1968. 300,—

- Tome 4 (M-N) établi par René FAYT, Colette PRINS, Jeanne BLOGIE et R. Van de SANDE, sous la direction de Roger BRUCHER. 1 vol. in-8°, 468 p. — 1972. 350,—
- BIBLIOGRAPHIE de Franz Hellens, par Raphaël De Smedt. Extrait du tome 3 de la Bibliographie des Écrivains français de Belgique. i br. in-8° de 36 p. — 1968. 60,—
- BODSON-THOMAS Annie. — *L'Esthétique de Georges Rodenbach*. 1 vol. 14 × 20 de 208 p. — 1942. 250,—
- BOUMAL Louis. — *Œuvres* (publiées par Lucien Christophe et Marcel Paquot). Réédition, 1 vol. 14 × 20 de 211 p. — 1939. 250,—
- BRAET Herman. — *L'accueil fait au symbolisme en Belgique, 1885-1900*. 1 vol. in-8° de 203 p. — 1967. 250,—
- BRONCKART Marthe. — *Études philologiques sur la langue, le vocabulaire et le style du chroniqueur Jean de Haynin*. 1 vol. in-8° de 306 p. — 1933. 350,—
- BRUCHER Roger. — Maurice Maeterlinck. *L'œuvre et son audience*. Essai de bibliographie 1883-1960. 1 vol. in-8° de 146 p. — 1972 (épuisé) 180,—
- BUCHOLE Rosa. — *L'Évolution poétique de Robert Desnos*. 1 vol. 14 × 20 de 328 p. — 1956. 350,—
- CHAINAYE Hector. — *L'Âme des choses*. Réédition 1 vol. 14 × 20 de 189 p. — 1935. 200,—
- CHAMPAGNE Paul. — *Nouvel essai sur Octave Pirmez*. I. *Sa vie*. 1 vol. 14 × 20 de 204 p. — 1952. 250,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850)*. I. *La Bataille romantique*. 1 vol. in-8° de 423 p. — 1931. 480,—
- CHARLIER Gustave. — *Le Mouvement romantique en Belgique. (1815-1850)*. II. *Vers un Romantisme national*. 1 vol. in-8° de 546 p. — 1948. 480,—
- CHARLIER Gustave. — *La Trage-Comédie Pastorale (1594)*. 1 vol. in-8° de 116 p. — 1959. 160,—
- CHRISTOPHE Lucien. — *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*. 1 vol. 14 × 20 de 142 p. — 1960. 200,—
- Pour le Centenaire de COLETTE*, textes de Georges Sion, Françoise Mallet-Joris, Pierre Falize, Lucienne Desnouses et Carlo Bronne, 1 plaquette de 57 p., avec un dessin de Jean-Jacques Gailliard 80,—
- COMPÈRE Gaston. — *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. 1 vol. in-8° de 270 p. — 1955 (épuisé) 300,—

- CULOT Jean-Marie. — *Bibliographie d'Émile Verhaeren*. 1 vol. in-8° de 156 p. — 1958. 200,—
- DAVIGNON Henri. — *L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel* (Lettres inédites). 1 vol. 14 x 20 de 76 p. — 1955 . . . 100,—
- DAVIGNON Henri. — *Charles Van Lerberghe et ses amis*. 1 vol. in-8° de 184 p. — 1952 220,—
- DAVIGNON Henri. — *De la Princesse de Clèves à Thérèse Desqueyroux*. 1 vol. 14 x 20 de 237 p. — 1963. 250,—
- DEFRENNE Madeleine. — *Odilon-Jean Périer*. 1 vol. in-8° de 468 p. — 1957. 480,—
- DE REUL Xavier. — *Le roman d'un géologue*. Réédition (Préface de Gustave Charlier et introduction de Marie Gevers). 1 vol. 14 x 20 de 292 p. — 1958 320,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. I. *Cassandre*. 1 vol. in-8° de 282 p. — Réimpression, 1965 320,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. II. *De Marie à Genève*. 1 vol. in-8° de 317 p. — Réimpression, 1965 350,—
- DESONAY Fernand. — *Ronsard poète de l'amour*. III. *Du poète de cour au chantre d'Hélène*. 1 vol. in-8° de 415 p. — 1959 450,—
- DE SPRIMONT Charles. — *La Rose et l'Épée*. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 126 p. — 1936 150,—
- DOUTREPONT Georges. — *Les Proscrits du Coup d'État du 2 décembre 1851 en Belgique*. 1 vol. in-8° de 169 p. — 1938. 200,—
- DUBOIS Jacques — *Les Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle*. 1 vol. in-8° de 221 p. — 1963 250,—
- ÉTIENNE Servais. — *Les Sources de « Bug-Jargal »*. 1 vol. in-8° de 159 p. — 1923. 220,—
- FRANÇOIS Simone. — *Le Dandysme et Marcel Proust* (De Brummel au Baron de Charlus). 1 vol. in-8° de 115 p. — 1956. (épuisé) 160,—
- GILLIS Anne-Marie. — *Edmond Breuché de la Croix*. 1 vol. 14 x 20 de 170 p. — 1957 220,—
- GILSOUL Robert. — *La Théorie de l'Art pour l'Art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*. 1 vol. in-8° de 418 p. — 1936 480,—
- GILSOUL Robert. — *Les influences anglo-saxonnes sur les Lettres françaises de Belgique de 1850 à 1880*. 1 vol. in-8° de 342 p. — 1953 380,—
- GIRAUD Albert. — *Critique littéraire*. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 187 p. — 1951. 220,—
- GUIETTE Robert. — *Max Elskamp et Jean de Bosschère*. Correspondance. 1 vol. 14 x 20 de 64 p. — 1963. 100,—

- GUILLAUME Jean S.J. — *La poésie de Van Lerberghe*. Essai d'exégèse intégrale. 1 vol. in-8° de 247 p. — 1962 (épuisé) ... 300,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *Essai sur la valeur exégétique du substantif dans les « Entrevisions » et « La Chanson d'Ève » de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 303 p. — 1956 350,—
- GUILLAUME Jean S.J. — *Le mot-thème dans l'exégèse de Van Lerberghe*. 1 vol. in-8° de 108 p. — 1959 150,—
- GUILLAUME Jean S.J. — « *Les Chimères* » de Nerval. Édition critique. 1 vol. in-8° de 172 p. avec 12 pl. h.-texte (épuisé) ... 220,—
- HALLIN-BERTIN Dominique. — *Le fantastique dans l'œuvre en prose de Marcel Thiry*. 1 vol. in-8° de 226 p. — 1981 360,—
- HAUST Jean. — *Médecinaire Liégeois du XIII^e siècle et Médecinaire Namurois du XIV^e* (manuscrits 815 et 2700 de Darmstadt). 1 vol. in-8° de 215 p. — 1941..... 280,—
- HEUSY Paul. — *Un coin de la Vie de misère*. Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 167 p. — 1942 200,—
- HOUSSA Nicole. — *Le souci de l'expression chez Colette*. 1 vol. 14 x 20 de 236 p. — 1958 250,—
- « *La Jeune Belgique* » (et « *La Jeune revue littéraire* »). *Tables générales des matières*, par Charles Lequeux (Introduction par Joseph Hanse). 1 vol. in-8° de 150 p. — 1964 200,—
- JAMMES Francis et BRAUN Thomas. — *Correspondance* (1898-1937). Texte établi et présenté par Daniel Laroche. Introduction de Benoît Braun. 1 vol. in-8° de 238 p. — 1972 300,—
- KLINKENBERG Jean-Marie. — *Style et Archaïsme dans la Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster*, 2 vol. in-8°, 425 p. + 358 p., 1973..... 650,—
- LECOCQ Albert. — *Œuvre poétique*. Avant-propos de Robert Silvercruys. Images d'Auguste Donnay. Avec des textes inédits. 1 vol. in-8° de 336 p. 480,—
- LEMONNIER Camille. — *Paysages de Belgique*. Réédition. Choix de pages. Préface par Gustave Charlier. 1 vol. 14 x 20 de 135 p. — 1945 (épuisé) 180,—
- MAES Pierre. — *Georges Rodenbach (1855-1898)*. Ouvrage couronné par l'Académie française. 1 vol. 14 x 20 de 352 p. — 1952 380,—
- MARET François. — *Il y avait une fois*. 1 vol. 14 x 20 de 116 p. — 1943..... 160,—
- MICHEL Louis. — *Les légendes épiques carolingiennes dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse*. 1 vol. in-8° de 432 p. — 1935 . 480,—
- MORTIER Roland. — *Le Tableau littéraire de la France au XVIII^e siècle*. 1 vol. de 14 x 20 de 145 p. — 1972 180,—

MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck</i> , textes inconnus et peu connus, étude critique et littéraire, 332 p. in-8°, plus iconographie — 1974.....	320,—
MOULIN Jeanine. — <i>Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme</i> . 1 vol. in-8° de 450 p. — 1978.....	550,—
NOULET Émilie. — <i>Le premier visage de Rimbaud</i> , nouvelle édition revue et complétée, 1 vol. 14 x 20, 335 p. — 1973.....	300,—
OTTEN Michel. — <i>Albert Mockel. Esthétique du Symbolisme</i> . 1 vol. in-8° de 256 p. — 1962.....	320,—
PAQUOT Marcel. — <i>Les Étrangers dans les divertissements de la Cour, de Beaujoyeux à Molière</i> . 1 vol. in-8° de 224 p.....	280,—
PICARD Edmond. — <i>L'Amiral</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 95 p. — 1939.....	150,—
PIELTAIN Paul. — <i>Le Cimetière marin de Paul Valéry</i> (essai d'explication et commentaire). 1 vol. in-8° de 324 p. — 1975.	400,—
PIRMEZ Octave. — <i>Jours de Solitude</i> . Réédition. 1 vol. 14 x 20 de 351 p. — 1932.....	400,—
POHL Jacques. — <i>Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique</i> . — 1 vol. in-8° de 248 p. — 1962.....	300,—
REICHERT Madeleine. — <i>Les sources allemandes des œuvres poétiques d'André Van Hasselt</i> . 1 vol. in-8° de 248 p. — 1933....	320,—
REIDER Paul. — <i>Mademoiselle Vallantin</i> . Réédition (Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen). 1 vol. 14 x 20 de 216 p. — 1959.....	250,—
REMACLE Madeleine. — <i>L'élément poétique dans « À la recherche du Temps perdu » de Marcel Proust</i> . 1 vol. in-8° de 213 p. — 1954.....	280,—
RENCHON Hector. — <i>Études de syntaxe descriptive</i> . Tome I: <i>La conjonction « si » et l'emploi des formes verbales</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1967. Réimpression en 1969.....	280,—
Tome II: <i>La syntaxe de l'interrogation</i> . 1 vol. in-8° de 284 p. — 1967. Réimpression en 1969.....	350,—
ROBIN Eugène. — <i>Impressions littéraires</i> (Introduction par Gustave Charlier). 1 vol. 14 x 20 de 212 p. — 1957.....	280,—
RUELLE Pierre. — <i>Le vocabulaire professionnel du houlleur borain</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1953. Réédition en 1981....	000,—
SANVIC Romain. — <i>Trois adaptations de Shakespeare: Mesure pour Mesure, Le Roi Lear, La Tempête</i> . Introduction et notices de Georges Sion. 1 vol. in-8° de 382 p.....	450,—

SCHAEFFER Pierre-Jean. — <i>Jules Destrée</i> . Essai biographique. 1 vol. in-8° de 420 p. — 1962.....	480,—
SEVERIN Fernand. — <i>Lettres à un jeune poète</i> , publiées et commentées par Léon Kochnitzky. 1 vol. 14 × 20 de 312 p. — 1960.....	180,—
SOREIL Arsène. — <i>Introduction à l'histoire de l'Esthétique française</i> (troisième édition revue et augmentée). 1 vol. in-8° de 172 p. — 1966.....	220,—
SOSSET L.L. — <i>Introduction à l'œuvre de Charles De Coster</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1937.....	250,—
TERRASSE Jean. — <i>Jean-Jacques Rousseau et la quête de l'âge d'or</i> . 1 vol. in-8° de 319 p. — 1970.....	400,—
THIRY Claude. — <i>Le Jeu de l'Étoile du manuscrit de Cornillon</i> . 1 vol. in-8° de 170 pp. — 1980.....	300,—
THOMAS Paul-Lucien. — <i>Le Vers moderne</i> . 1 vol. in-8° de 274 p. — 1943.....	300,—
VANDRUNNEN James. — <i>En pays wallon</i> . Réédition. 1 vol. 14 × 20 de 241 p. — 1935.....	200,—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>L'influence du naturalisme français en Belgique</i> . 1 vol. in-8° de 339 p. — 1930 (épuisé).....	380,—
VANWELKENHUYZEN Gustave. — <i>Histoire d'un livre: « Un Mâle », de Camille Lemonnier</i> . 1 vol. 14 × 20 de 162 p. — 1961.....	220,—
VANZYPE Gustave. — <i>Itinéraires et portraits</i> . Introduction par Gustave Vanwelkenhuyzen. 1 vol. 14 × 20 de 184 p. — 1969	200,—
VERMEULEN François. — <i>Edmond Picard et le réveil des Lettres belges (1881-1898)</i> . 1 vol. in-8° de 100 p. — 1935.....	140,—
VIVIER Robert. — <i>L'originalité de Baudelaire</i> (réimpression revue par l'auteur, suivie d'une note). 1 vol. in-8° de 296 p. 1965 (épuisé).....	350,—
VIVIER Robert. — <i>Et la poésie fut langage</i> . 1 vol. 14 × 20 de 232 p. — 1954. Réimpression en 1970.....	280,—
VIVIER Robert. — <i>Traditore</i> . 1 vol. in-8° de 285 p. — 1960.....	350,—
« LA WALLONIE ». — <i>Table générale des matières</i> (juin 1886 à décembre 1892) par Ch. LEQUEUX. — 1 vol. in-8° de 44 p. — 1961.....	95,—
WARNANT Léon. — <i>La Culture en Hesbaye liégeoise</i> . 1 vol. in-8° de 255 p. — 1949.....	300,—
WILLAIME Élie. — <i>Fernand Severin. — Le poète et son Art</i> . 1 vol. 14 × 20 de 212 p. — 1941.....	250,—
WYNANT Marc. — <i>La genèse de « Meurtres » de Charles Plisnier</i> . 1 vol. in-8° de 200 p. — 1978.....	250,—

En outre, la plupart des communications et articles publiés dans ce Bulletin depuis sa création existent en tirés à part.

Le présent tarif annule les précédents.