

FRANZ HELLENS ET LE “ FANTASTIQUE RÉEL ” : QUELQUES JALONS POUR L’ARPENTEUR

En attendant, je vous préviens que je suis l’arpenteur que monsieur le comte a fait venir. Mes aides arriveront demain en voiture, avec les appareils. Je n’ai pas voulu me priver d’une promenade dans la neige mais j’ai perdu plusieurs fois mon chemin et c’est pourquoi je suis arrivé si tard.
F. Kafka, Le Château.

Appliquée aux *Hors-le-Vent* de Franz Hellens dès 1910, la notion de “ fantastique réel ” joue un rôle fondamental dans la prise en compte d’une inspiration littéraire propre à la Belgique. C’est à partir d’elle en effet qu’en 1947 Paul Fierens tente de définir une forme de création insolite qu’il n’hésite pas à faire remonter jusqu’à Bosch et à Bruegel. Apparaît ainsi pour la première fois de façon explicite l’idée d’une “ tradition belge du fantastique ”¹. L’inspiration “ flamande ”, que d’autres avaient reconnue dans quelques textes clefs, devient l’expression même du génie national :

En donnant à l’un de ses recueils de nouvelles le titre de *Réalités fantastiques*, Franz Hellens a, pour ainsi dire, défini l’aspect particulier du perceptible, du vécu, dont notre art intègre une dose considérable, l’intègre naturellement, puis en utilise les données immédiates à des fins mystérieusement bouleversantes².

Il faut en convenir cependant, l’association du fantastique et de la réalité sous diverses formules n’est particulière ni à Franz Hellens, ni même à la Belgique. Elle recouvre en outre chez l’auteur de *Mélusine* des conceptions flottantes qu’on simplifie abusivement en voulant les ramener rétrospectivement à une catégorie narrative unique. Il est donc essentiel de reconsidérer cette hypothèse qui tend à faire de l’insolite l’expression d’une tradition ancestrale spécifique à la Belgique et qui trouverait dans l’œuvre d’Hellens son illustration exemplaire. C’est en tout cas ce qu’on se propose de faire ici, en s’efforçant de replacer la notion de “ fantastique réel ” dans une perspective historique, depuis l’invention du genre fantastique par la critique romantique jusqu’à la parution des *Hors-le-Vent*. Sans doute ces quelques pages permettront-elles tout au plus de fournir quelques jalons à l’arpenteur soucieux de retrouver son chemin dans un paysage littéraire où les mythes nationaux tendent au contraire à égarer le voyageur. Mais, aussi ingrate soit-elle, seule une propédeutique de

¹ *Le Fantastique dans l’Art flamand*, Bruxelles, Éditions du Cercle d’Art, 1947. Malgré son titre, l’ouvrage dépasse largement des perspectives régionales. Suivant en cela une habitude bien établie, Paul Fierens fait de “ flamand ” le synonyme de “ belge ”. D’ailleurs, quelques années plus tard, c’est bien de “ Tradition fantastique en Belgique ” qu’il entretient le lecteur des *Arts plastiques* (juin 1954, n° spécial “ Le Fantastique dans l’Art belge ”).

² *Ibid.*, p. 7.

cette nature devrait permettre d’apprécier à sa juste mesure le tour particulier que se découvre l’œuvre d’Hellens pratiquement dès l’origine.

“Fantastique” et “réalité”

Un premier constat s’impose: loin d’avoir été imaginée à partir des *Hors-le-Vent*, l’association du fantastique avec ce qu’on a coutume de prendre pour le “réel” est aussi ancienne que le genre lui-même. Ainsi, aux yeux des romantiques français, qui créèrent le concept moderne de fantastique, c’est par la place qu’il accorde à la représentation de la réalité qu’Hoffmann se distingue de ses prédécesseurs. À en croire ce qu’écrit Jean-Jacques Ampère en 1828, le conteur allemand a le génie de faire surgir, “on ne sait comment, le bizarre et le terrible” à partir d’“événements qui ressemblent à ceux de tous les jours”. Car il “excelle à faire entrer [...] dans ses étonnants récits” des phénomènes bien particuliers: songes, pressentiments, sympathies, fascinations, etc. — autant de faits “placés sur les limites de l’extraordinaire et de l’impossible, de ces faits comme presque tout le monde en a quelques-uns à raconter”³.

Dans le même mouvement d’ailleurs, la critique romantique déplace de façon significative l’acception du terme “fantastique” en direction des conventions réalistes de l’époque. À l’origine en effet, l’adjectif désigne plutôt ce qui est illusoire. Êtres et objets “fantastiques” sont le produit de l’imagination, le résultat de quelque mirage. C’est dans ce sens encore que Cazotte utilise le mot dans son *Diable amoureux*, et c’est à peu près la même valeur qu’Hoffmann donne à “phantastisch”. Le fantastique promu au rang de catégorie littéraire est tout différent, en ce qu’il désigne une combinaison particulière de phénomènes reconnus intuitivement comme imaginaires *et* réels. C’est bien d’ailleurs à l’aune de cette dimension réaliste que les théoriciens, jusqu’à Todorov, mesureront le degré de *fantasticité* d’une œuvre⁴.

Cette caractéristique explique que toute l’histoire du genre soit ponctuée de remises en cause directement liées à l’évolution des conventions réalistes. Aux alentours de 1830 ainsi, la critique française —parisienne— ne ressent le besoin de saluer la naissance d’une formule nouvelle que pour mieux rabaisser une veine d’inspiration voisine, mais alors passée de mode, le roman gothique. Louer Hoffmann équivaut souvent à jeter le discrédit sur les représentants de l’“école frénétique” anglaise dont les procédés sont régulièrement brocardés. Or, l’opposition qu’on établit entre les deux types de récits n’est pas aussi tranchée qu’on feint de le croire. Les œuvres qui s’imposent en 1830 se caractérisent moins par des innovations

³ Cité par Pierre-Georges CASTEX, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p.7.

⁴ Voir Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, et pour une discussion plus détaillée, Éric LYSØE, *Les Kermesses de l’Étrange ou Le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme*, Paris, Nizet, 1993.

radicales que par une meilleure adéquation avec l'attente du public. Le terme "fantastique" sert donc à désigner une formule littéraire dont les procédés ont été suffisamment remis au goût du jour pour n'être plus perçus comme de simples clichés dépourvus de toute efficacité. Et lui-même connaîtra, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, une désaffection voisine de celle du roman gothique, avec l'apparition du "merveilleux scientifique" et bientôt de la "science-fiction", catégories nouvelles censées reléguer les formes antérieures au magasin des accessoires périmés.

Roman gothique, fantastique, science-fiction : le phénix ne renaît cependant pas toujours sous une appellation nouvelle. Une autre forme de réactualisation consiste à prôner les mérites d'un fantastique "autre", mieux accordé aux conventions du moment. Vingt ans après les premières traductions d'Hoffmann, l'insolite connaît ainsi un regain de faveur en empiétant sur le terrain du réalisme et du positivisme. La manière qui voit alors le jour n'est cependant associée à aucune dénomination particulière. Certes, Baudelaire, bientôt suivi par Jules Verne et ses *Voyages extraordinaires*, imagine de ranger ses traductions de Poe à l'enseigne des *Histoires extraordinaires*. Ce n'est là cependant qu'une autre façon de parler de *Contes fantastiques* et, s'inspirant de cet exemple, bien d'autres auteurs de l'époque, lorsqu'ils ne reprennent pas purement et simplement l'ancienne étiquette romantique, se contentent d'y faire plus ou moins obliquement référence.

Toutefois, si l'on continue à faire du "fantastique", on s'emploie dans le même temps à afficher sa singularité. Avec plus ou moins de succès, chacun tente de s'inscrire dans le sillage d'Auguste Comte et du *Cours de philosophie positive*. Ainsi, dès 1854 — et donc près de soixante-dix ans avant celles de Franz Hellens —, Émile Deschamps fait paraître un recueil de quatre textes au titre révélateur : *Réalités fantastiques*. Visiblement, l'auteur ne ménage pas ses efforts pour s'adapter aux exigences nouvelles du public. Outre qu'il emprunte largement à l'histoire et évoque des faits connus de tous, il affiche plus encore que ses devanciers des prétentions autobiographiques. Ici, il se présente comme un témoin chargé d'authentifier de sa signature, "Émile Deschamps", l'histoire qu'on vient de lire⁵. Là, il se réclame de l'autorité de Jean-Jacques Rousseau pour mettre en scène "tout [un] petit merveilleux [qui] s'est vérifié dans [sa] vie réelle"⁶. Ce n'est pourtant encore qu'une façon d'accentuer certains traits chers aux auteurs romantiques. Plus révélatrice est sans doute la volonté qu'affiche l'auteur d'aborder les événements avec un regard scientifique. Car Deschamps non seulement associe les considérations techniques aux propositions théoriques⁷, mais encore fait systématiquement de la vision le résultat de dérangements psychologiques, d'affections nerveuses qu'il assimile à de simples maladies⁸. Il souscrit ainsi à cette méthode que le public français vient de

5 Voir "Biographie d'un lampion par lui-même", *op. cit.*, Paris, Paul Hennequin, 1854, p. 28.

6 "Mon fantastique", *ibid.*, p. 61, et p. 63 pour la référence à Rousseau.

7 Le narrateur évoque par exemple l'"inconcevable prévision des lieux [...], mystérieuse faculté ou maladie qu'on appelle la *loconotion*" (*ibid.*, p. 63). Ailleurs il développe diverses hypothèses relatives aux phénomènes de voyance (voir *ibid.*, p. 84), etc...

8 Voir *ibid.*, pp. 66, 71, 73, 74, 86 et *passim*.

découvrir avec les toutes premières traductions de Poe⁹, et semble s'intéresser avant tout à un fantastique intérieur, essentiellement psychologique, pour lequel il entame, à l'occasion, un véritable plaidoyer :

— Quoi, le monde matériel et visible est encombré d'impénétrables mystères, de phénomènes inexplicables, et on ne voudrait pas que le monde intellectuel, la vie de l'âme, qui tiennent déjà du miracle, eussent aussi leurs phénomènes et leurs mystères¹⁰ !

Est-on cependant très loin des techniques et des procédés mis au point par Hoffmann et ses traducteurs ? Il est d'autant plus légitime d'en douter qu'Émile Deschamps a figuré à ses débuts parmi les plus farouches partisans du romantisme. De fait, ses contes s'inscrivent par bien des aspects dans la tradition inaugurée par Jean-Jacques Ampère ou Loève-Weimars. "La Biographie d'un lampion par lui-même" joue ainsi avec les incertitudes du rêve et de la veille. "Le Bal de nocé" s'achève sur une véritable "danse de la mort" qui retrouve le ton des chevauchées diaboliques. "Mon fantastique" met en scène le personnage de Fontgibu qu'on dirait tout droit sorti d'un conte d'Hoffmann... Bien plus, les thèmes qu'inscrivent à leur programme ces *Réalités fantastiques* de 1854 : "miracles, prophéties, rêves providentiels, fantômes, pronostics, pressentiments, coïncidences surnaturelles, etc., etc." ¹¹, sont exactement ceux que la critique de 1830 disait retrouver dans le fantastique. C'étaient les mêmes "folies", "idées fixes" et "manies" qui apparaissaient sous la plume de Jean-Jacques Ampère comme les plus sûrs moyens d'engendrer le sentiment du bizarre.

"Fantastique réel" et sensibilité fin-de-siècle

Le "réalisme fantastique" d'Émile Deschamps ne correspond donc qu'à une tentative de réactualisation de formules apparemment passées de mode. Or ce sont des réaménagements du même ordre qui permettent à la notion de "fantastique réel" d'émerger vers 1885, et non point en Belgique comme on pourrait le croire, mais bien tout d'abord en France. La critique parisienne poursuit alors la réévaluation de l'insolite qu'elle a entamée à l'époque réaliste. Elle prend définitivement ses distances vis-à-vis des modèles romantiques et salue en Poe l'inventeur d'un "fantastique [...] d'essence psychique"¹². C'est dans ce climat que paraissent les *Histoires incroyables* de Jules Lermina¹³. Le recueil, hoffmannien pourtant à bien des égards¹⁴, est présenté par Jules

⁹ C'est en 1848 que Baudelaire donne avec "Révélation magnétique" sa première traduction de Poe. Il faut cependant attendre 1854 pour voir les autres contes paraître à un rythme soutenu.

¹⁰ "Mon fantastique", *op. cit.*, pp. 57-8.

¹¹ *Ibid.*, p. 56.

¹² Bien qu'elle soit tardive, cette expression de Camille Mauclair résume assez bien l'attitude de la critique fin-de-siècle (voir *Les Kermesses de l'Étrange*, pp. 143-9).

¹³ Paris, Boulangier, s.d. La préface de Claretie est datée du 15 mars 1885.

¹⁴ Voir, par exemple, Aloysius et Truphémus, les deux compères de "Maison tranquille" dont le caractère grotesque doit beaucoup aux contes d'Hoffmann.

Claretie dans une brève préface comme l'illustration d'une forme nouvelle d'insolite, marquée du sceau de la vérité. L'époque où le père des *Fantasiestücke* pouvait faire figure de "prophète" est désormais révolue. "Le temps de la synthèse, mère du romantisme, est passé. Le temps de l'analyse est venu"¹⁵. Les progrès scientifiques conduisent à abandonner les "imagination purement physiques" des auteurs allemands pour étudier avec Poe "non plus le dehors, mais le *dedans* de l'homme"¹⁶. Le fruit de cette évolution porte un nom, c'est le "fantastique réel"¹⁷, formule qui, selon Claretie, consiste à s'intéresser à des subtilités de la psychologie cent fois plus exaltantes que tout l'arsenal des horreurs romantiques.

Si contestable soit-elle, l'idée passe rapidement la frontière. On la retrouve deux ans plus tard en Belgique, sous la plume d'Edmond Picard, dans un long essai intitulé "Le Fantastique réel"¹⁸. Tout comme Claretie, l'avocat de *L'Art moderne* invite ses confrères à renoncer au "fantastique imaginaire"¹⁹ des romantiques pour poser un regard nouveau sur les choses. Il faut, explique-t-il privilégier les manifestations les plus intérieures de l'étrange, en appeler à l'hystérie et aux névroses, observer "les maladies psychologiques raffinées" et "l'intrusion sourde et délicatement funeste du déséquilibre dans la pensée, dans les sentiments"²⁰. Picard a-t-il lu la préface des *Histoires incroyables*? Les nombreuses similitudes entre ses idées et celles de Claretie doivent-elles tout à l'atmosphère intellectuelle de l'époque? Il importe peu ici de trancher. Depuis 1881, l'avocat bruxellois défend dans *L'Art moderne* des conceptions trop proches du "fantastique réel" pour qu'on ne voit en lui qu'un simple plagiaire: le premier article de la grande revue bruxelloise, "Notre Programme", accorde ainsi une place particulière à cette "fantaisie", qui permet à l'écrivain de créer un "monde vrai aussi réel que l'autre, puisqu'il n'est fait que d'éléments du monde réel, mais pénétré des effluves lumineux du sentiment et de l'idée"²¹.

Il n'empêche que, tel qu'il est décrit en 1887, le "fantastique réel" du Belge correspond dans son principe assez exactement à celui du Français. Certes, des points de détails mériteraient d'être soulignés. Contrairement à Claretie, par exemple, Picard lie étroitement sa conception de l'étrange à la vision de l'artiste, de l'Élu. "Pour se rendre compte et discerner ces côtés effrayants des choses, déclare-t-il, il faut se débarrasser de la routine qui explique

15 *Op. cit.*, p. II.

16 *Ibid.*, p. III.

17 *Ibid.*, p. IV.

18 *Le Juré*, Bruxelles, V^e Monnom, 1887, pp. 27-47. Une version condensée de cette préface parut dans *L'Art moderne*, 23 janvier 1887, pp. 25-7.

19 *Le Juré*, pp. 32-3.

20 *Ibid.*, p. 40.

21 *L'Art moderne*, 6 mars 1881, p. 2-3.

tout par des raisons banales”²². Par ailleurs, son fantastique ne procède pas d’une confiance aveugle en la science, mais tire toute sa puissance évocatrice de l’existence de zones d’ombre. Là où Claretie et Lermina tendent à faire de l’étrange un équivalent de “l’inexploré”²³ ou de l’“*infinitésimal*”²⁴, Picard fait plus volontiers appel à l’inconnaissable, voire à l’ineffable des symbolistes. Les phénomènes qu’il privilégie ont beau emprunter un “processus connu, [ils] baignent dans l’inconnu par leurs rouages”²⁵. Toutefois, ces nuances, qui ne présentent d’ailleurs rien de véritablement inouï, ne permettent pas à l’animateur de *L’Art moderne* de faire état d’une singularité irréductible. On en chercherait en tout cas vainement la trace sensible dans *Le Juré* qui sert d’illustration à ses thèses.

Émergence de la question nationale

La subjectivité et son contrepoint de mystère ne sont donc guère présents qu’à titre potentiel. Pour le reste, le “fantastique réel”, tel que le défend Picard, se distingue assez peu du modèle parisien. L’avocat bruxellois ne prétend d’ailleurs pas à l’originalité. Il ne tente nullement d’annexer le “fantastique réel” au profit de la Belgique. C’est au contraire Jules Claretie qui met en avant la question des nationalités, puisqu’il affirme que le fantastique correspond beaucoup moins à la tournure d’esprit de ses compatriotes qu’à celle des Anglais ou des Américains : il est évidemment capital pour lui de montrer à quel point Lermina, qui un temps signa William Cobb, fait figure d’exception et doit apparaître comme un fils spirituel de Poe, un “Gaulois” doué du “sens du cauchemar saxon”²⁶...

On s’en doute cependant, cette disjonction entre le fantastique et l’esprit français va être rapidement exploitée par la Belgique. Du 9 au 12 mars 1891, le Théâtre Libre d’Antoine donne à Bruxelles plusieurs représentations des *Revenants* d’Ibsen. C’est l’occasion pour Verhaeren de tenter, dans *L’Art moderne*, un rapprochement entre le “fantastique réel” et une forme de tempérament définie d’emblée comme nordique²⁷. Le poète des *Flamandes* remercie le metteur en scène d’avoir offert au public belge “cette aubaine de bizarre dans l’effrayant” si conforme à la description qu’en donnait Edmond Picard “quand, en l’une des préfaces de son *Juré*, il essayait de définir le fantastique réel”²⁸. Car sans cette louable entreprise, ajoute-t-il, “qui eût jamais pensé à produire sur nos scènes infectées de parisianisme ce Norvégien norvégianisant, s’imaginant, le fou, qu’il peut se passer des choses intéressantes dans les âmes humaines végétant au fond des fjords, par des jours de pluie sans

22 *Le Juré*, pp. 35-6.

23 CLARETIE, *op. cit.*, p. III.

24 LERMINA, “Les Fous”, *Histoires incroyables*, p. 2.

25 *Le Juré*, p. 39.

26 CLARETIE, *op. cit.*, p. II.

27 “*Les Revenants* d’Ibsen”, *L’Art moderne*, 15 mars 1891, pp. 86-7. L’article, paru anonymement, est repris dans les *Impressions* de Verhaeren (Paris, Mercure de France, 1928, tome III, pp. 247-55). Les citations sont empruntées à cette réédition.

28 *Impressions*, III, pp. 247-8.

fin”²⁹. Il n’est pas difficile de lire en filigrane de ce plaidoyer en l’honneur de l’âme et du climat scandinaves, une défense des valeurs provinciales de la Belgique. Là encore néanmoins, rien n’est nettement tranché. La demi-teinte prévaut. Pas plus que Picard, Verhaeren ne songe à faire du “fantastique réel” une forme d’inspiration propre à ses compatriotes. C’est qu’en réalité cette notion ne constitue qu’un des multiples aspects d’une imagerie nationale tout entière définie à partir de paradoxes³⁰. La Belgique, perçue comme une terre de contrastes, tout à la fois flamande et wallonne, se définit plus volontiers à partir des mots clefs de l’époque. Au fantastique, on préfère le “mysticisme”, notion bien plus vague, mais qui renvoie également au Mystère ou à l’Inconnu et présente l’avantage d’être à la mode.

Même si elle fait passer le fantastique au second plan, la représentation d’une Belgique réaliste et mystique qui se développe alors va servir de relais et permettre aux thèses exposées dans *L’Art moderne* de conserver toute leur actualité. C’est d’ailleurs en souvenir d’elle qu’en 1913 Georges Eekhoud choisit de faire de Franz Hellens un “réaliste mystique”³¹. Trois ans plus tôt pourtant, Edmond Picard a repris la notion de “fantastique réel” dans un article de *La Chronique* consacré aux *Hors-le-Vent*, et cette fois, il n’a pas hésité à faire de la formule l’expression d’un génie sinon national, du moins régional. Certes, le bouillant avocat est loin de sous-estimer l’influence qu’exerce sur Hellens le fantastique “étranger” et notamment français. Il place deux vers d’Hugo en exergue et invoque comme modèles Théophile Gautier, Barbey d’Aurevilly ou encore les auteurs auxquels Paris a fait une réputation de conteurs fantastiques : Hoffmann, Poe et Tourgueniev. Mais dans le même temps, il regrette que *Les Hors-le-Vent* aient été aussi peu remarqués que “tant d’autres livres issus de [la] féconde et indécourageable veine littéraire belge”. Bien plus, poursuivant dans la même logique, il inscrit l’ouvrage au sein de toute une tradition nationale :

Un écrivain a-t-il jamais surgi en héros complètement détaché de ceux qui l’entourent ou qui l’ont précédé ? Est-il jamais autre chose que le bourgeon, la feuille, le fruit, le rameau d’un arbre littéraire qui a ses racines dans le passé et qui étend ses branches dans l’environ³² ?

Selon ce principe, Franz Hellens est donc le digne successeur d’Eekhoud. Il ne peut en outre échapper au “fantastique réel” et prolonge par ce biais les efforts de Picard lui-même à l’époque du *Juré*. Par ailleurs, Gantois “comme Maeterlinck, Rodenbach [et] Van

²⁹ *Ibid.*, p. 248.

³⁰ Voir *Les Kermesses de l’Étrange*, pp. 253-5 et 505-11.

³¹ Georges EEKHOU, “Pour Franz Hellens”, *La Société nouvelle*, L, vol. 1, juin 1913, pp. 225-30. La citation est empruntée à la page 229. Hubert Krains, moins affirmatif, met simplement en avant l’association du mysticisme et du réalisme, et compare Hellens à Maeterlinck (“Franz Hellens”, *L’Art moderne*, 21 novembre 1909, pp. 367-8).

³² “Franz Hellens et le fantastique réel”, *La Chronique*, édition C, 18 décembre 1910, p. 1.

Lerberghe”³³, il s’apparente à une inspiration qui a déjà produit *L’Intruse* et *Les Fleureurs*. Tel Verhaeren enfin, il extériorise “en français sa psychologie flamande” et réalise “l’amalgame bizarrement harmonieux de l’intellectualité germanique du fond unie à l’intellectualité latine de la forme”³⁴. Bref, un certain sens de l’étrange devient la marque d’une prestigieuse généalogie...

Un fantastique du regard ?

Si désormais le “fantastique réel” constitue une affaire sinon encore nationale, du moins régionale, la définition qu’en donne Picard n’a quant à elle guère évolué. L’article de *La Chronique* reprend en les modifiant à peine des passages entiers de la préface du *Juré*, et développe les mêmes idées principales : le “fantastique réel” se fonde sur des données psychologiques, il correspond à la vision de l’artiste et aime à s’entourer de zones d’ombre. Les nuances qu’on avait déjà pu discerner dans l’essai de 1887 se trouvent exprimées avec plus de vigueur, mais qu’importe ! Ce ne sont pas elles que la critique va retenir mais bien plutôt l’idée d’une réalité observée si minutieusement qu’elle finit par paraître extraordinaire. “Promenez circulairement vos regards sur le fourmillement presque imperceptible des choses”³⁵ conseille Edmond Picard. Voilà bien ce que fait Hellens, ajoute deux ans plus tard Francis de Miomandre qui reconnaît dans *Les Hors-le-Vent* “un réalisme à vif d’une telle qualité qu’on ne peut pas saisir le point où il devient une espèce de rêve et de folie”³⁶. Et c’est à peu de choses près la thèse qu’on retrouvera sous la plume de Paul Fierens à l’instant de définir la manière spécifique aux peintres flamands puis belges :

On regarde la vie, à l’œil nu ou bien à la loupe ; à force de la regarder, on la voit changer de visage, se transformer, se déformer, se recomposer sur le plan du songe, de la féerie ou de la fantasmagorie. Rien d’arbitraire, rien de purement gratuit dans l’invention de cet autre monde³⁷.

Il convient donc d’examiner de plus près ce fantastique visionnaire que toute une tradition critique tend à ériger en valeur nationale. Permet-il de rendre efficacement compte de l’œuvre d’Hellens et d’en faire l’illustration exemplaire d’une manière belge ou même flamande ?

Une chose est sûre : il est arbitraire de faire du principe même de la vision et de toute la thématique du regard une spécialité de la Belgique. Il s’agit bien au contraire d’un élément fondamental de la composition fantastique, largement réaménagé qui plus est à l’époque naturaliste. Dès l’origine en effet, le fantastique est, dans tous les sens du terme, une question d’optique. Il suffit pour s’en convaincre de songer aux contes d’Hoffmann et à la place qu’y occupent lunettes, longues-vues ou miroirs — instruments dont Max Milner a parfaitement établi le rôle essentiel qu’ils jouent en faisant coexister “dans le récit lui-même, [...] deux

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 “Réflexions sur les paraboles à propos des *Clartés latentes*”, *L’Art moderne*, 26 octobre 1912, pp.335-7.

37 *Le Fantastique dans l’art flamand*, p.7.

univers ou [...] deux identités d'un même personnage"³⁸. D'ailleurs, avant même de devenir un genre littéraire, le fantastique correspond à une façon de déformer les détails : Pascal estime déjà que "l'imagination grossit les petits objets jusqu'à en remplir notre âme par une estimation fantastique"³⁹, et c'est le même regard déformant que Jules Claretie place deux siècles plus tard au centre de sa réflexion, lorsqu'il s'efforce de définir les caractéristiques du "fantastique réel" à la française :

Le réel, lorsqu'il se déforme par l'hallucination ou le rêve, devient tout aussi énorme et plus attirant peut-être que la vérité elle-même. Tels ces visages que certains miroirs concaves ou convexes allongent ou dépriment de façon bizarre. Ils nous fascinent. On les regarde avec une fixité un peu hagarde tandis qu'on laisserait peut-être passer une jolie femme sans l'admirer⁴⁰.

La vision qui se manifeste dans *Les Hors-le-Vent*⁴¹ appartient d'autant mieux à ce registre qu'elle témoigne de solides attaches avec le naturalisme. Elle se traduit d'abord par des états paroxystiques de perception —ceux-là même que met en évidence Claretie : l'hallucination, le rêve. Les éléments dramatiques du premier conte, "Au sommet de la dune", correspondent ainsi aux hallucinations d'un des protagonistes, vieux et malade. Un peu plus loin, "La Cuisine des fous" rassemble des artistes et petites gens pour le moins excentriques et tous en proie à de singulières obsessions. Plus que tout autre sentiment cependant, c'est la peur que secrète l'ensemble des récits et qui vaut à Hellens de retrouver une sensibilité bien représentée en France trente ans plus tôt. Voilà pourquoi la nuit joue un rôle si important dans le recueil : non seulement elle correspond symboliquement à l'instant où s'estompent les normes et les lois, mais elle est encore le meilleur moyen de susciter l'angoisse. Dans "La Veille de l'enterrement", elle installe ainsi une atmosphère lourde d'inquiétude⁴², et dans "Les Soirs de Gand", elle finit par avoir raison de Neste Rattekop, habitué pourtant à traverser "chaque soir [...] la ville de part en part"⁴³. Il n'est pas jusqu'au conte intitulé "Hors-le-Vent", dont l'intrigue se déroule pourtant dans un décor diurne, qui ne s'enveloppe de ténèbres épaisses et peu rassurantes. C'est que Franz Hellens est finalement moins intéressé par la folie furieuse que par les imperceptibles dérèglements de l'esprit, ceux-là même que la nuit a le pouvoir de faire naître pour un instant. Comme tel, le conteur s'apparente étroitement à l'esthétique naturaliste qui fait précisément des ténèbres un facteur déterminant de la montée de la peur. L'ambiance des "Soirs de Gand" rejoint ainsi celle du "cauchemar" que Maupassant fit paraître en 1887 sous le titre de "La Nuit". Plus largement,

³⁸ *La Fantasmagorie*, Paris, P.U.F., "Écriture", 1982, p.40. Le livre dans son ensemble est une convaincante démonstration du rôle fondamental joué par l'optique dans le fantastique.

³⁹ *Pensées*, Paris, Seuil, "L'Intégrale", 1963, p. 580 (Lafuma n°551).

⁴⁰ *Op. cit.*, p.1.

⁴¹ Bruxelles-Paris, Lamberty-Dorbon, 1909. À la suite de ces lignes, sauf mention contraire, les citations renverront à la réédition suivante : Bruxelles, Librairie moderne, coll. "Junior", 1912.

⁴² Voir les multiples allusions à des sentiments troubles qui, sans s'apparenter à la terreur, sont autant d'indices de peur : ici une religieuse pourtant habituée aux veillées mortuaires n'ose pas couper les cheveux d'un mort ("La Veille de l'enterrement", *Les Hors-le-Vent*, p. 78) ; là un des protagonistes trouve "effrayante" une lampe qui fume (*ibid.*, p. 79), etc.

⁴³ *Op. cit.*, p. 62.

le rôle qu'Hellens assigne à l'ombre ou aux atmosphères morbides est celui qu'on retrouve dans des textes comme "Sur l'eau", où Maupassant décrit la lente montée de l'effroi dans l'esprit d'un personnage confronté à la solitude nocturne, ou encore dans "La Peur" de Jules Lermina, où, sous l'emprise de la terreur, un mari finit par étrangler l'épouse agonisante qu'il veillait avec tendresse et dévouement...

Un fantastique de l'image

La vision qui se met en place dans *Les Hors-le-Vent* ne tire pas toutefois simplement son principe de l'esthétique naturaliste. Elle lui emprunte encore une bonne part de ses moyens. Car le fantastique d'Hellens se fonde essentiellement sur l'image et sa capacité de révéler une réalité seconde derrière les apparences. Or, c'est bien souvent la même méthode qu'illustre le roman à la fin du XIX^e siècle. Jusque chez les plus ardents défenseurs de la vérité artistique, la comparaison et la métaphore fournissent à la description d'un décor, d'un objet ou d'un personnage, l'occasion de frayer avec l'insolite. Ainsi par exemple, la "machine à saouler" de *L'Assommoir* n'a-t-elle rien à envier aux cafetières et poêles hoffmanniens⁴⁴, puisqu'elle partage avec eux le privilège de pouvoir s'identifier à un être grotesque :

Cette sacrée marmite, ronde comme un ventre de chaudronnière grasse, avec son nez qui s'allongeait et se tortillait, lui soufflait un frisson sur les épaules, une peur mêlée de désir. Oui, on aurait dit la fressure de métal d'une grande gueuse, de quelque sorcière qui lâchait goutte à goutte le feu de ses entrailles⁴⁵.

Le procédé est cependant loin d'être particulier à Zola. Un thème comme celui de la machine conduit de la sorte souvent les écrivains à faire appel à toutes leurs ressources poétiques parce que, comme l'a montré Jacques Noiray, les contraintes du mimétisme suscitent "quasi nécessairement la naissance d'une expression richement variée et figurée"⁴⁶. De fait, outre l'auteur des Rougon-Macquart, Daudet, Verne ou même Villiers multiplient ces occasions de laisser libre cours à leur veine poétique. Et leurs contemporains belges agissent selon des tendances analogues. La machine, pour se limiter à ce thème, inspire à Lemonnier ses puissants tableaux de *Happe-Chair* et à Eekhoud la description des moteurs impitoyables qui, dans *La Nouvelle Carthage*, règnent sur la fabrique Dobouziez. Hellens se distingue donc sur ce point assez peu de ses prédécesseurs. Comme chez ceux-ci, l'image d'un poêle, prototype de la machine infernale —au sens littéral du terme— fournit le point de départ d'une longue rêverie :

Un vague Prométhée ou quelque dieu errant s'était arrêté là. Ces hommes prenaient sans recevoir, et le feu était bon. Si ce feu au cœur abondant, s'enfermant dans le visage rébarbatif de ses dures parois, n'attirait que des êtres engourdis, pesants de sommeil et peureux du vent, tandis que les autres ne faisaient que passer, sollicités par des feux plus confortables, au moins ses fidèles avaient-ils pressenti cette joie apaisante de partager une volupté d'une essence partout égale, dont la source n'avait pas varié, depuis que

⁴⁴ Dans *Le Vase d'or*, un poêle et une cafetière prennent forme humaine (cinquième veille). Gautier développera le motif dans "La Cafetière", mais sans en conserver le caractère grotesque.

⁴⁵ ZOLA, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Seuil, "L'Intégrale", tome II, pp. 537-8.

⁴⁶ *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français de 1850 à 1900*, Paris, Corti, 1981-82, 2 vol., tome I, p. 130.

le titan l'avait arrachée aux dieux⁴⁷.

Et cette référence conjointe à la tradition fantastique et à la description fin-de-siècle s'accuse dans un autre passage du recueil, quand le poète se voit soudain coiffé d'une "sorcière marmite"⁴⁸ hideuse et grimaçante.

Tout au plus Hellens se distingue-t-il parfois, du moins dans *Les Hors-le-Vent*, par l'ampleur inhabituelle de ses métaphores filées. L'image, à force de se développer, de se multiplier, conduit à attribuer plus de poids à l'apparence poétique des choses et des êtres qu'à la réalité elle-même. Ce serait cependant aller un peu vite en besogne que de croire tenir là le secret de la vision hellensienne. Bien vite, l'écrivain s'est rendu compte que multiplier de la sorte les images présente l'inconvénient de regrouper en fin de phrase ou de paragraphe des comparaisons qui font figure de clausules obligées et mécaniques. Aussi, au lieu de cultiver le procédé, s'est-il employé à le combattre. Une mise en regard du texte original de "Salles d'attente" et de la version qu'en donne la seconde édition des *Réalités fantastiques*⁴⁹ suffit à le vérifier. Sur les 71 comparaisons figuratives initiales⁵⁰, seules 43 subsistent dans le texte définitif, trois autres sont ajoutées. Hellens réduit donc de près de 40% les effets du texte d'origine. Bien plus, l'image ne se maintient le plus souvent que dans la mesure où elle perd soit en ampleur, soit en force. Qu'on compare, pour s'en tenir à un exemple, cette remarque du narrateur, en 1909: "Il descendait dans cette salle d'attente comme un marin lâche qui se casemate sous l'écoutille"⁵¹, avec ce qu'elle devient en 1931: "On le voyait descendre dans cette salle d'attente comme un marin sous l'écoutille"⁵²...

Pour une approche fonctionnelle du "fantastique réel"

Ainsi la vision dont procèdent *Les Hors-le-Vent* ne permet-elle pas de définir une forme particulière d'insolite. Non seulement elle relève de la tradition fantastique et des aménagements que celle-ci a pu connaître à l'époque naturaliste, mais encore elle se voit assez rapidement désavouée par Hellens lui-même. Faut-il pour autant désespérer de parvenir à mettre en lumière quelque originalité dans *Les Hors-le-Vent*? Faut-il, parallèlement, renoncer à attribuer la moindre spécificité à la Belgique? Il ne semble pas que ce soit le cas, si l'on veut bien envisager le problème d'un point de vue non pas notionnel, mais fonctionnel. Au lieu de chercher à attribuer une signification précise à ce "fantastique réel", dont on voit bien qu'il ne peut renvoyer qu'à des conceptions générales et variables à l'excès, il est plus judicieux de tenter de repérer dans la formule un type de relations confusément ressenties par Edmond Picard, et auxquelles Franz Hellens, pour des raisons assurément moins... génétiques

47 "Salles d'attente", *Les Hors-le-Vent*, p. 39.

48 "La Cuisine des fous", *ibid.*, p. 23.

49 Paris, Gallimard, 1931.

50 On n'a retenu que les images introduites par "comme", "pareil à", "ainsi" et "aussi... que".

51 *Les Hors-le-Vent*, édition originale (1909), p. 128 — édition de référence (1912), p. 43.

52 *Réalités fantastiques*, pp. 12-3.

qu'historiques, se serait conformé avec succès.

Il importe donc de revenir sur les deux “nuances” qu'on a repérées dans la préface de *Juré*, et que la critique semble avoir un peu trop négligées. On s'en souvient, loin de prôner une confiance totale en la science, l'animateur de *L'Art moderne* associe le fantastique à l'inconnaissable. En outre, il fait procéder l'étrange de la vision d'un Élu : l'esthète, qu'il place bien au-dessus de la banalité quotidienne. En eux-mêmes, ces deux éléments n'apportent certes rien de nouveau. Le premier renvoie à ce sens du mystère cher aux symbolistes, le second à l'esthétique artiste des Goncourt et plus encore à cette tendance qui, conformément à l'enseignement de Schopenhauer, conduit à réduire le monde à sa représentation. Toutefois si, pris un à un, ils relèvent de courants caractéristiques de la culture française de l'époque, ils se combinent avec les autres thèses que soutient l'écrivain et critique belge d'une manière relativement originale. Claretie lorsqu'il invente le “fantastique réel”, Lermina lorsqu'il l'illustre avec ses *Histoires incroyables* se situent purement et simplement dans le sillage du naturalisme. Edmond Picard, lui, cultive beaucoup moins le parti pris d'école. Il entend être réaliste sans renier ses inclinations idéalistes, naturaliste même, sans renoncer à une subjectivité qu'il considère comme la meilleure garantie de génie. Comme tel, il adopte une attitude qu'on retrouve d'ailleurs à l'époque chez la plupart de ses compatriotes⁵³, et qui vaut à la Belgique d'avoir été reconnue comme “réaliste” et “mystique”, donc “réelle” et “fantastique” certes, mais aussi d'une certaine façon “naturaliste” et “symboliste”...

Or c'est bien à la même toise que se mesure la singularité de Franz Hellens. Dès la parution des *Hors-le-Vent*, l'écrivain s'inscrit en effet sous le signe d'une conjonction d'éléments parfaitement intégrés à la culture française, mais associés de façon inattendue. La prise en compte de l'optique naturaliste, en particulier, ne le conduit pas à privilégier Poe aux dépens d'Hoffmann mais au contraire à maintenir une égale influence de l'un et de l'autre.

Certes, le conteur américain, dont Hellens s'est réclamé à plusieurs reprises⁵⁴, semble constituer une référence fondamentale. Comme beaucoup de romanciers français du XIX^e siècle finissant, ou encore comme Rodenbach dans maintes pages de *Bruges-la-Morte*, l'auteur des *Hors-le-Vent* suit une méthode descriptive puisée dans les *Histoires extraordinaires*. Il s'inspire notamment de “La Chute de la maison Usher” pour faire de l'objet, du meuble et plus encore de la demeure ou de la ville des supports privilégiés de sa rêverie. Partout, dirait-on, les choses se changent en êtres, partout les murs s'animent. La ville devient ainsi semblable à un “vieillard osseux”⁵⁵ ou encore “à ces mégères des jours de marché, arc-boutées devant un réchaud parmi les déballages de nippes et de vieilles

⁵³ C'est la thèse que défendent mes *Kermesses de l'Étrange* à partir des analyses exemplaires de Gustave Vanwelkenhuyzen, de Paul Delsemme et de José Lambert. On comprendra qu'il soit impossible de développer ici...

⁵⁴ Voir *Documents secrets*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 59 ; *Le Fantastique réel*, Bruxelles, SODI, 1967, p. 33-40. Hellens se réfère toujours aux *Histoires extraordinaires*, et donc au Poe francisé par Baudelaire...

⁵⁵ *Les Hors-le-Vent*, p. 99.

ferrailles”⁵⁶; et lorsqu’elle ne prend pas figure humaine, c’est pour s’affirmer comme une entité étrange, mi-machine, mi-dragon, une créature infernale crachant le feu et dévorant les petites gens. C’est d’ailleurs dans cette personnification que la rêverie aérienne, si importante chez Hellens⁵⁷, prend, sinon sa source, du moins toute sa mesure et marque ses plus nettes attaches avec l’imaginaire des naturalistes. De fait, pour l’École de Médan, l’âme de la ville, et avec elle celle de tout le monde moderne, est bien souvent une exhalaison étrange —fumée ou courant d’air— tout à la fois fabuleuse et menaçante. Le moteur, l’usine, la cité entière constituent autant d’organismes fantastiques et démesurés qui se manifestent par un souffle puissant⁵⁸. Or, Hellens, dans ses premiers contes, adopte la même stratégie. Il fait du vent une “force mystérieuse”⁵⁹ qui n’est pas seulement la respiration de la nature, le signe de la liberté, mais encore l’expression de la vie inquiétante de l’univers et, plus particulièrement, l’âme sulfureuse de la ville⁶⁰.

Néanmoins, en adaptant de la sorte l’optique des *Histoires extraordinaires* aux exigences naturalistes, Hellens ne renonce nullement au fantastique hoffmannien. La mise en scène des personnages montre combien ses *Hors-le-Vent* procèdent d’une conjonction d’influences. D’un côté, ses protagonistes traduisent, non moins que les décors, l’influence croisée de Zola et de Poe. En donnant le premier rôle aux petites gens et aux exclus de toute sorte, Hellens se rattache ainsi d’autant mieux à l’esthétique fin-de-siècle qu’il fait de ses héros plus volontiers des objets que des êtres. L’homme appartient au monde de la machine et adopte un comportement de mannequin parce que, comme chez Daudet ou Zola, il est en relation directe avec un décor monstrueusement animé⁶¹. Parallèlement, il participe de cette logique des *Histoires extraordinaires* selon laquelle Roderick Usher et sa sœur se pétrifient à mesure que leur demeure accède à une vie étrange. Toutefois, cette association de l’inspiration naturaliste et de la méthode poétique ne suffit pas à rendre compte des figures imaginées par le Belge. Car Hellens renoue dans le même temps avec une imagerie plus ancienne. Les confusions entre l’être et l’objet, notamment entre l’homme et l’automate, appartiennent de longue date à la tradition du fantastique. Les conteurs —qu’on songe simplement à Hoffmann et son “Homme au sable”— n’ont pas tardé à utiliser les équivoques qui se trouvaient en puissance dans la vision de la machine humaine développée dès le XVII^e siècle⁶². Assez rapidement pourtant, le motif va perdre en France une partie de son efficacité.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁷ Voir Robert FRICKX, *Franz Hellens ou le temps dépassé*, Bruxelles, Palais des académies, 1992, pp. 76-8.

⁵⁸ Voir, par exemple, ZOLA, *Une page d’amour*, *Les Rougon-Macquart*, tome III, Paris, Seuil, “L’Intégrale”, 1970, p. 107.

⁵⁹ *Les Hors-le-Vent*, p. 27.

⁶⁰ Tel est le vent qui souffle sur l’héroïne de “Salles d’attente” : “Dès la première fois, ce fut comme un coup de vent qui s’engouffra dans son châle et ses jupes, et la poussa vers cette gare, dans cette salle morne où des gens attendent des lendemains sans surprise. Elle y fut acculée par la sourde huée de toute une ville qui s’acharnait contre elle, sans la voir, comme la mer repoussant un fétu de paille” (*ibid.*, p. 39).

⁶¹ Voir Jacques NOIRAY, *Le Romancier et la machine*, tome I, pp. 97 et 383.

⁶² Voir *ibid.*, pp. 385-7.

Avec la fin du XIX^e siècle, soit on s'oriente vers la parodie comme le fait déjà Poe avec "L'Homme qui était usé"⁶³, soit on intègre le pantin humain à un discours social, en l'érigant en victime de la mécanique capitaliste. L'automate est ou bien le sot ou bien l'ouvrier dont toute la volonté a été comme aspirée par l'usine hideuse ou ses machines. L'inspiration hoffmannienne —telle que la conçoit la France romantique— est toute différente. Le support privilégié de la métamorphose: l'inconnu, l'artiste maudit ou éventuellement sa création maléfique, conserve une épaisseur, une dimension de mystère qu'on retrouve très exactement dans les personnages d'Hellens, comme par exemple dans cet inquiétant huissier de "Hors-le-Vent":

Ce petit homme à l'épaule droite défoncée, ce petit homme nerveux, sans corps, falot, toujours enfoui dans un long paletot où disparaissaient même ses jambes, était un être bizarre, dont la présence occupait la salle entière, bien qu'il ne prît pas plus de place qu'une belette ou un furet. Il ouvrait la porte, amenait un des plaignants ou l'éconduisait avec des gestes commandés par on ne savait quel ordre invariable; au besoin, il levraudait le misérable d'un coup de croc, comme le chien qui déchire en passant l'oreille d'un bœuf. Chez lui, il exerçait le métier d'horloger, la loupe aux dents, et ses petits yeux brillants avaient fini par prendre la vélocité des instruments qui rivent et desserrent les vis, accrochent les ressorts et font tourner les aiguilles⁶⁴.

Si caricatural soit-il en effet, le bonhomme est bien loin d'être insignifiant ou ridicule. Régnant en maître sur le bureau des consultations gratuites, il fixe le rituel auquel se plient tous les autres personnages et constitue ainsi "un rouage essentiel, vital, quoiqu'un peu usé, de la grande horloge judiciaire"⁶⁵. Rien d'étonnant dès lors si la dernière journée d'audience, marquée par sa disparition inattendue, prend pour le narrateur, jeune avocat stagiaire, une signification toute particulière... Ce curieux individu n'est pas seul cependant à posséder dans *Les Hors-le-Vent* d'étranges pouvoirs. Il suffit d'observer le concierge de "La Cuisine des fous", dont les yeux s'allument "comme des charbons [...] et lanc[ent] des parcelles de fer rouge"⁶⁶ pour deviner, à travers l'apparence rassurante de l'être humain, la présence inquiétante de Vulcain et de Lucifer. Et l'on pourrait citer encore Phil Kuipe et Natus Vlieberg dans "Salles d'attente", ou tout aussi bien le sculpteur ou le caricaturiste de "La Cuisine des fous". Avec leurs yeux de braise, leur rictus démoniaque, leur mise insolite ou leur face lunaire, tous forment une cohorte directement issue des contes d'Hoffmann; tous s'imposent comme les descendants immédiats du conseiller Crespel, de René Cardillac, l'inquiétant orfèvre de "Mademoiselle de Scudéry", ou encore du terrifiant Coppola, le marchand de baromètres de "L'Homme au sable".

Une poétique de la combinaison

On voit à quel point il peut être illusoire de reconnaître dans de tels personnages des créatures inspirées par les primitifs flamands, ou encore des masques imités d'Enfer et

⁶³ Voir Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent*, p. 199-200 et Éric LYSØE, *Les Kermesses de l'Étrange*, pp. 273-7.

⁶⁴ *Les Hors-le-Vent*, p. 90.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

traduisant un penchant identique à celui de Maeterlinck ou de Ghelderode pour le théâtre de marionnettes. Hoffmann, qui cite Bruegel à l'occasion⁶⁷, a peuplé son univers littéraire d'innombrables créatures de ce genre, et dit les avoir empruntées à Jacques Callot, cet autre grand observateur, après Bosch et Bruegel, des royaumes des Ténèbres et de la Gueuserie. Et c'est visiblement à la tradition littéraire inaugurée par les traductions françaises du conteur allemand que se réfère Franz Hellens lorsqu'à son tour il imagine le petit peuple et les inquiétants diabolins des *Hors-le-Vent*... Mais il serait également erroné d'interpréter une telle influence comme une trace de germanisme dans l'œuvre d'Hellens. Encore une fois, ce n'est pas à partir d'une essence qu'il convient de raisonner, mais à partir d'une organisation fonctionnelle. La conjonction qui se manifeste dans *Les Hors-le-Vent* est moins importante du point de vue de ses thèmes que de son principe. Les souvenirs combinés d'Hoffmann, de Poe — l'un et l'autre d'ailleurs largement francisés — et des romanciers naturalistes ne permettent pas de caractériser globalement l'œuvre du conteur belge. Mieux vaut y reconnaître plus largement une association de formules diverses, perçues comme contradictoires au sein de la culture française, soit parce que, contemporaines les unes des autres, elles sont effectivement opposées, soit, et c'est le cas le plus fréquent, parce qu'elles relèvent d'esthétiques appartenant à des époques différentes.

On comprendra qu'il ne soit pas possible d'analyser avec rigueur toutes les manifestations du phénomène. On se contentera d'illustrer par quelques exemples les deux formes de combinaison. Le caractère synchronique de la conjonction se traduit ainsi tout particulièrement par un penchant à cultiver presque indifféremment des tendances héritées du naturalisme et du symbolisme. En 1912, alors même que paraît une réédition des *Hors-le-Vent* avec une préface d'Eekhoud, Hellens met en scène dans ses *Clarté latentes* un univers de légende et féerie qui relève intégralement de ce "fantastique imaginaire" qu'Edmond Picard opposait au "fantastique réel". Et il y plonge son lecteur avec si peu de retenue que la critique d'aujourd'hui, souvent gênée par les tonalités du recueil, tend à lui reprocher d'"abuse[r] un peu des êtres chimériques (gnomes, satyres, lutins) et de l'incarnation d'éléments naturels"⁶⁸. De fait, les pièces qui composent le recueil sont, comme le signale le sous-titre, des "Contes et paraboles": ainsi, après avoir défendu l'esthétique naturaliste, l'auteur se tourne délibérément vers une inspiration radicalement différente et prolongeant plus ou moins le symbolisme⁶⁹. Or, passer de la sorte d'un extrême à l'autre ne constitue pas ici une exception imputable à quelque manque de maturité. Durant toute sa carrière, Hellens va explorer l'ensemble du continuum qui mène du roman réaliste à la prose poétique. Plutôt que de se cantonner dans une formule particulière, il suit tous les modèles que lui offre la culture

⁶⁷ HOFFMANN, *Le Vase d'or/Der Golden Topf. Les Mines de Falun/Die Bergwerke zu Falun*, Paris, Aubier, "Bilingue", 1977, pp. 184-5.

⁶⁸ Robert FRICKX, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁹ Paul Gorceix a d'ailleurs pu montrer avec beaucoup de justesse qu'Hellens, jusque dans son travail de critique, adopte une position pour le moins ambiguë à l'égard du symbolisme ("Hellens et la critique intuitive", in Vic NACHTERGAELE (éd.), *Franz Hellens entre mythe et réalité*, Leuven, Leuven University Press, 1990, pp. 75-87).

française, sans marquer de préférence durable pour l'un ou l'autre. Dès la publication de ses *Contes choisis* en 1917, il associe un texte des *Hors-le-Vent* à des extraits des *Clartés latentes*. Sans doute lui arrivera-t-il de renouer avec le roman réaliste, notamment dans des ouvrages d'inspiration autobiographique : *Le Naïf*, *Les Filles du désir* ou *Frédéric*. Ce ne sera jamais cependant au point de perdre le sens de la fable, ni même l'amour du merveilleux le plus débridé : *Mélusine*, *Bass-Bassina-Boulou*, et plus tard *Mémoires d'Elseneur* ou *Les Yeux du rêve* en portent la marque évidente.

L'association de modèles apparentés au symbolisme et au naturalisme témoigne cependant non seulement de la nature synchronique mais encore de la nature diachronique de cette conjonction d'influences. Il est étonnant, en effet, de voir survivre des formules presque surannées chez un auteur qui mérite par ailleurs de figurer parmi les défenseurs de l'avant-garde. C'est qu'Hellens tempère largement son modernisme de fidélité à la tradition. Ainsi, par exemple, s'intéresse-t-il très tôt au rêve, mais dans une perspective assez différente de celle de ses contemporains. Dès 1913, il publie dans diverses revues les contes qu'il réunira dix ans plus tard sous le titre de *Réalités fantastiques*, mais qu'il intitule dans un premier temps "Fantasmes et réalités"⁷⁰. C'est dire à quel point il infléchit le "fantastique réel" dans une direction que *Les Hors-le-Vent* ne laissaient pas véritablement présager⁷¹ : le récit onirique. Il suit en cela un courant qui, après avoir été mis à l'honneur par les romantiques puis les décadents, redevient d'actualité, notamment dans l'entourage de la *Nouvelle Revue française* où Jacques Rivière fait paraître son "Introduction à la métaphysique du rêve"⁷². Toutefois, un peu comme dans *Les Hors-le-Vent*, Hellens combine cette inspiration nouvelle avec des clichés désuets. "Un rêve d'amour", par exemple, obéit dans son ensemble à la stratégie du "Pied de momie", dont il reprend d'ailleurs la trame générale. Le monde des songes n'est pas traité pour lui-même, comme chez Rivière, mais dans son rapport avec le réel, et le fantastique naît d'échanges incongrus entre un domaine et l'autre. Le héros de Gautier emportait dans son rêve un pied de momie et revenait avec une statuette. Celui d'Hellens est, selon le même principe, ramené à la réalité lorsqu'il aperçoit soudain au beau milieu du songe "les formes accouplées de [ses] lourds souliers"⁷³. Cette présence inattendue de la tradition fantastique se retrouve dans *Nocturnal* ou même dans *Mélusine* qui, malgré un modernisme presque agressif, emprunte autant à Dada et aux futuristes qu'à Villiers de l'Isle-Adam ou même à Hoffmann. Il n'est pas interdit de penser que le phénomène sera à l'origine

⁷⁰ Voir "Fantasmes et réalités : I. Un rêve d'amour. II. Le Cadran classique", *La Société nouvelle*, L, vol. 2, octobre 1913, pp. 69-76 et "Fantasmes et réalités : I. Le Crucifié à la pipe. II. Le Voleur. III. Du soleil à la lune", *La Belgique artistique et littéraire*, XXXV, n^{os} 120-121, 1^{er} avril 1914, pp. 12-21.

⁷¹ Seul "Le Crucifié à la pipe" présente quelques analogies avec la manière des *Hors-le-Vent*. Le conteur y développe cependant une logique poétique qui renvoie moins à l'image naturaliste qu'à cette dimension du fantastique en vertu de laquelle certaines expressions figurées sont interprétées littéralement : le crucifié d'Hellens, comparable à tous ceux qui, comme lui, "portent leur croix", meurt en "cassant sa pipe"...

⁷² *Nouvelle Revue française*, novembre 1909, pp. 250-7.

⁷³ *Op. cit.*, p. 72.

de bien des incompréhensions entre Hellens et les surréalistes.

Ainsi faut-il renoncer à trouver en dehors de ce principe d'accumulation de tendances une véritable unité à l'œuvre d'Hellens. Tout ramener à un type d'inspiration ou à un autre ne peut conduire qu'à négliger des pans entiers de la production. Les *Réalités fantastiques* de 1931 n'illustrent le "fantastique intérieur que l'auteur définira plus tard dans ses ouvrages théoriques"⁷⁴ que dans la mesure où elles équivalent à un désaveu provisoire de toute une partie de l'œuvre antérieure. Pour cette seconde édition, Hellens a éliminé en effet onze des vingt-trois textes du recueil original —et notamment quatre des cinq "Fantasmes et réalités". Mais il n'est pas parvenu pour autant à une synthèse définitive. En 1938, une nouvelle série de *Contes choisis* rassemble, entre autres, des extraits des *Hors-le-Vent*, des *Clartés latentes*, de *Nocturnal* et des *Réalités fantastiques*. Trois ans plus tard, les *Nouvelles Réalités fantastiques* font de "la diversité [leur] caractéristique dominante"⁷⁵. Plus largement, une véritable *tentation anthologique* semble avoir toujours poussé l'auteur à se définir par adjonction, à travers des florilèges de pièces conçues à différents stades de sa carrière et à partir d'esthétiques variées. Ainsi, paradoxalement, ce qui fait l'unité de l'œuvre, c'est son hétérogénéité absolue. Car celle-ci traduit une grande indépendance à l'égard des modes parisiennes et, bien plus, empêche l'écrivain de collaborer au morcellement du fantastique qui s'effectue dans la France de l'époque. Jouant à la fois du merveilleux, du fantastique psychologique et même de la science-fiction, s'inspirant de l'avant-garde comme de la littérature populaire, Hellens aurait sans doute pu souscrire à cette profession de foi de Lemonnier et apporter ainsi une réponse inattendue à l'arpenteur que mettait en scène le début de cette étude :

Je décline le parquemet en un district limité par les géomètres de la critique ; il ne me plaît pas de me clôturer dans les circonscriptions d'un cadastre.[...] Mes terres [...] s'étendent à tous les lieux où je chasse, où j'abats mes proies, où le soleil projette son ombre devant moi⁷⁶.

Ces lignes offrent en tout cas d'inscrire l'auteur des *Réalités fantastiques* au sein de pratiques belges. Car, finalement, c'est bien par cette liberté absolue qu'Hellens se rattache à la tradition fondée par Lemonnier, Picard ou Eekhoud. Sans cesse aux écoutes de Paris, il ne se fait jamais l'esclave d'une mode ou d'une autre. Sans en négliger aucune, il aime à revenir sans cesse à des amours anciennes, comme pour demeurer, à l'instar de ses personnages, tout à la fois dans et hors le vent...

Éric LYSØE
Université de
Rennes I

⁷⁴ FRICKX, *op. cit.*, p. 92.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁶ Camille LEMONNIER, "Esthétique", *Dames de voluptés*, Paris, Savine, 1892, pp. 314-5. — Une première version de ce texte parut dans *L'Art moderne*, le 2 novembre 1890 ("Une profession de foi de Camille Lemonnier", pp. 345-7).