

- <sup>1</sup> . *Mélusine*, Paris, Gallimard, 1952, p. 11.
- <sup>2</sup> . Voir notamment : E. DUNE, « *Mélusine* », *Critique*, IX, 2 mai 1953, p. 462-4 ; J. TORTEL, « *Mélusine* », *Cahiers du Sud*, XXXVII, n° 319, 1<sup>er</sup> semestre 1953, p. 522-3 ; J. et A. de FORTUNY, « Franz Hellens : *Mélusine ou la Robe de saphir* », *L'Écho du Maroc*, 40017 (8 avril 1953), p. 5 ; J. ROMANE, « *Mélusine* de Franz Hellens », *La Revue nouvelle*, XVIII, juillet-août 1953, p. 140 ; J. Duvignaud, « *Mélusine* », *La Nouvelle Revue française*, 1<sup>er</sup> août 1954, p. 313-5.
- <sup>3</sup> . Voir par exemple : Paul ARON, « *Mélusine* : lecture d'une légende surréaliste », in Vic NACHTERGAELE, *Franz Hellens entre mythe et réalité*, Leuven, Leuven University Press, 1990, p. 145-154 ; Paul GORCEIX « Du mythe à la modernité présurréaliste. *Mélusine* de Franz Hellens, un récit fantastique », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 20, 1995, p. 33-42.
- <sup>4</sup> . *Nocturnal, précédé de Quinze Histoires*, Bruxelles, Cahiers des Indépendants, 1919, p. 196.
- <sup>5</sup> . Paul Hervieu, dans *L'Inconnu* (Paris, Lemerre, 1887), offre de la sorte une préfiguration de quelques épisodes hellensiens lorsqu'il fait apparaître, au terme d'une extraordinaire ascension, Adam sous les traits d'un vieillard (ch. IV), ou lorsqu'il dépeint le bal de l'Opéra tel que le perçoit son héros halluciné (ch. VI).
- <sup>6</sup> . Jacques RIVIÈRE, « Introduction à la métaphysique des rêves », *La Nouvelle Revue française*, novembre 1909, p. 250-257.
- <sup>7</sup> . Certains épisodes de *Mélusine* s'inspirent directement d'*Aurélia*.
- <sup>8</sup> . « Premier Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909, cité par M. Hoog, « Le Futurisme dans la peinture italienne », in Jean CASSOU (éd.) *Histoire de l'Art*, Paris, Alpha Éditions, 1979, IX, p. 151.
- <sup>9</sup> . Bruxelles, La Voile Rouge - Paris, Émile Paul, 1920. Les lignes qui suivent se fondent bien évidemment sur cette édition. Les références au texte original seront placées entre parenthèses après chaque citation. En note, le cas échéant, l'édition de 1952 sera désignée par la mention : « *Mélusine*, 1952 ».
- <sup>10</sup> . *Art. cit.*, p. 151.
- <sup>11</sup> . *Le Rêve et la jambe*, Anvers, Ça ira, 1923, p. 33.
- <sup>12</sup> . Le texte de l'édition de 1952 est ici sensiblement différent. Les deux dernières phrases de la réplique de Mélusine, notamment, ont disparu (*Mélusine*, 1952, p. 129).
- <sup>13</sup> . « Premier Manifeste du futurisme », *art. cit.*, p. 151.
- <sup>14</sup> . La comparaison joue un rôle fondamental car elle associe la cathédrale — et sa flèche gothique — au mouvement ascensionnel de la fée. Là encore pourtant, l'image s'affadit dans le texte de 1952 où Mélusine se contente de traverser la foule « comme une flèche » (*Mélusine*, 1952, p. 17).
- <sup>15</sup> . Cette précision disparaît dans l'édition de 1952, où tout ce passage est fortement remanié.
- <sup>16</sup> . Ces théories sont à l'époque mal connues en Europe occidentale. Mais, comme beaucoup d'intellectuels belges, Hellens, traduit en russe dès 1913, a noué des liens spécifiques avec la seconde patrie du futurisme. En 1917, il fréquente les milieux révolutionnaires russes, se lie avec Archipenko et rencontre la fille d'un médecin de Rostoff, Maria Miloslawska, qui deviendra sa seconde épouse et à laquelle il dédie *Mélusine* en 1920 (en 1952, le roman est dédié cette fois à René Lalou).
- <sup>17</sup> . Là encore, le texte de 1952 est moins explicite : « Marche la première, Mélusine. Ma tâche est de te suivre dans cet éloignement si proche » (*Mélusine*, 1952, p. 25).
- <sup>18</sup> . Passage supprimé en 1952.
- <sup>19</sup> . Passage supprimé en 1952.
- <sup>20</sup> . En 1952, la « forme » cesse d'être « impersonnelle » (*Mélusine*, 1952, p. 122).
- <sup>21</sup> . Le texte de 1952 ne parle plus que d'un air « bleu et transparent » (*Mélusine*, 1952, p. 23).
- <sup>22</sup> . Passage supprimé en 1952.
- <sup>23</sup> . « *Mélusine* : lecture d'une légende surréaliste », *art. cit.*, p. 146.
- <sup>24</sup> . Ces images disparaissent en 1952.

- <sup>25</sup> . Le texte de 1952 remplace l'idée de fuite par celle d'évanouissement et réduit ainsi le rôle du mouvement comme sa relation avec l'eau ou avec la fée.
- <sup>26</sup> . Dans le texte de 1952, la relation perd de sa force. La seconde phrase disparaît de sorte que l'eau cesse d'être pareille à la chair de Mélusine.
- <sup>27</sup> . L'image disparaît en 1952.
- <sup>28</sup> . Passage supprimé en 1952.
- <sup>29</sup> . Passage supprimé en 1952.
- <sup>30</sup> . En 1952, le « phare tournant » devient de façon plus attendue un « diamant » (*Mélusine*, 1952, p. 104). De manière générale, tout le passage réduit la part des métaphores aquatiques, de la lumière et de la musique.
- <sup>31</sup> . L'image est singulièrement affadie en 1952 : Mélusine court « jusqu'au bout du couloir où elle s'éclair[e] » (*Mélusine*, 1952, p. 51).
- <sup>32</sup> . 11 avril 1910, cité par M. Hoog, « Le Futurisme dans la peinture italienne », *art. cit.*, p. 151.
- <sup>33</sup> . Dès le premier chapitre, le narrateur le voit de dos, comme une « forme noire, arrondie » (p. 12).
- <sup>34</sup> . L'image disparaît en 1952.
- <sup>35</sup> . « Premier Manifeste du futurisme », *art. cit.*, p. 151. On notera toutefois qu'à l'origine, Marinetti voit dans la guerre, comme d'ailleurs dans la révolution, le principe d'une salutaire *tabula rasa* dont on retrouve quelques échos dans *Mélusine*.
- <sup>36</sup> . L'image disparaît en 1952.