

Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Amiens, Sodi, 1967, 127 p.; *Essais de critique intuitive*, Bruxelles, Amiens, Sodi, 1968, 276 p.

L. Somville

Volume 2, numéro 1, avril 1969

La France et le monde hispanique (XVIII^e et XIX^e siècles)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500070ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500070ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Somville, L. (1969). Compte rendu de [Franz Hellens, *Le Fantastique réel*, Bruxelles, Amiens, Sodi, 1967, 127 p.; *Essais de critique intuitive*, Bruxelles, Amiens, Sodi, 1968, 276 p.] *Études littéraires*, 2(1), 126-130.
<https://doi.org/10.7202/500070ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1969

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

d'Aragon, des perspectives esthétiques très séduisantes (pp. 40-41) qui prouvent la fécondité du parallèle en critique littéraire. De même, les procédés d'humour à propos du *Traité* donnent l'occasion d'excellentes analyses stylistiques, M^{me} Gindinne soulignant comment la révolte surréaliste se traduit par une utilisation particulière du langage. Peut-être aurait-on attendu dans l'étude du *Paysan de Paris* une insistance plus marquée sur l'image, un des « moyens » essentiels du surréalisme, « escalier dérobé » et « voie de toute connaissance » suivant les définitions d'Aragon. Ou encore, plus d'attention aux aphorismes qui composent la fin de ce même livre au moment où il se défait, à ces variations de style qui correspondent aux variations tâtonnantes de la pensée. M^{me} Gindinne propose une interprétation du titre : ce « paysan de Paris » connaît sa ville comme le paysan connaît sa terre pour la posséder, mais on pourrait encore comprendre que le paysan découvre Paris avec des yeux neufs, prêts à tous les enchantements. Et ces enchantements empruntent toutes les formes littéraires possibles pour nous subjuguier : conte, saynète, bref apologue, compte rendu de rêve, monodie épistolaire, poème en prose.

Où finit le pastiche chez Aragon, qu'il soit de Vitrac ou de Lautréamont, de Desnos ou de Péret ? C'est là une « virtuosité mimétique » comme le dit M^{me} Gindinne, sur laquelle on peut rêver. Est-ce exercice à vide, voire caméléonisme, pur jeu verbal qui laisse planer un doute sur la « sincérité » d'Aragon ? Serait-il surtout un écrivain coupable de littérature, l'hérésie qui a valu à plusieurs ouvriers surréalistes de la première heure d'être excommuniés par Breton ? L'interprétation n'est pas à exclure d'une œuvre « détachée », faite pour le plaisir, sans que l'on soit pour autant

autorisé à ne voir là qu'une insuffisance de son auteur. Certes, Gaétan Picon a peut-être raison d'avancer qu'Aragon décrit des passions qu'il n'éprouve pas, en pensant surtout aux grands romans du *Monde réel* et des *Communistes*, mais la littérature n'est pas faite seulement des sentiments vrais de son auteur, ni même de sa seule sincérité.

Les cinq livres étudiés ici marquent une étape distincte chez Aragon mais on aurait souhaité que, dans sa conclusion, M^{me} Gindinne montrât comment l'œuvre romanesque ultérieure s'entrevoit dans les proses de l'époque surréaliste, comment elle a pu prendre des apparences si rassises, si singulièrement embourgeoisées. Y a-t-il eu revirement, conversion, ou plutôt, comme Aragon lui-même l'affirme, le réalisme n'a-t-il constitué à ses yeux que « l'aboutissement logique » du surréalisme, un même effort pour percer ces « nuages » évoqués dans la postface des *Beaux Quartiers*, pour aller au réel par des voies différentes ?

De ces textes que M^{me} Gindinne confronte avec talent et où Aragon déploie une égale aisance dans la description minutieuse ou la rêverie, dans l'invective ou la célébration de la femme, continue de se dégager une irrésistible impression d'élan et de jeunesse : les fusées de ce feu d'artifice ne sont pas encore retombées.

Roland BOURNEUF

Université Laval

□ □ □

Franz HELLENS, *le Fantastique réel*, Bruxelles, Amiens, Sodi, 1967, 127 p. ; *Essais de critique intuitive*, Bruxelles, Amiens, Sodi, 1968, 276 p.

Quand la somme des ans, et des œuvres, incline un écrivain à

formuler les règles de son art, la vérité de son témoignage s'augmente de la vérification permise au lecteur. À l'image de Montaigne, Franz Hellens va droit au cœur de son sujet, « sans littérature, phraséologie, ni érudition ». Nulle gratuité dans les aphorismes proférés, malgré l'allure vagabonde de la méditation. Il ne prétend pas livrer des recettes : la poésie, don congénital. Si vous en êtes privé, on vous donne ce conseil, tellement opportun en ces temps où tout lecteur se veut critique, et tout critique, créateur : « Étendez-vous sur le dos et laissez s'évader votre être à la surface d'un ciel sans fond ».

L'écrivain a voulu comme se justifier à l'égard de lui-même. Manifeste d'une école qui aurait pu exister . . . L'essai y gagne de n'être entaché par aucune ambition de doctrinaire. De-ci de-là, un soupçon de polémique : on ne peut guère se définir qu'en s'opposant.

Le « fantastique réel », Hellens ne pense pas qu'il lui appartienne en propre. Nerval, Poe, Melville, Lewis Carroll, Apollinaire, beaucoup ont su, avant lui, parer la réalité des prestiges de l'imaginaire, « atteindre à l'abstraction poétique, sans mépris des formes et expressions concrètes les plus usuelles, s'avancer tellement dans la fission du concret que l'imaginaire éclate comme de lui-même de la réalité élue ». Ces esprits fraternels, l'écrivain en parle avec l'émotion avivée par une longue connivence ; il les éclaire pour nous comme ils l'ont éclairé sans doute lui-même, quand il s'est reconnu en eux. Demeure, cependant, le souci de sauvegarder une singularité essentielle : les « sources génésiques flamandes », revendiquées jadis par Nerval, sont invoquées avec d'autant plus de force que, du romantisme au surréalisme français, rien ne satisfait l'amateur de « fantastique réel pur, instantané, éveillé en son naturel, et non pas cérébral et concerté ».

(Apollinaire, on le souligne assez, n'est pas français, son énergie est « de sang nouveau »).

Pour les gens dociles, passés au moule de l'enseignement traditionnel, quoi de plus revigorant que ces pages sur le « vieux fond prosaïque français », le « métal vulgaire » et « plaqué » des symbolistes à l'Élémir Bourges, les procédés « primaires » des surréalistes ? . . . Pour compléter le tableau, voilà qu'est mise au pilori la « dernière école littéraire (le Nouveau Roman, ou nous nous trompons fort), confinée dans une sorte de graphique sacré par une ombre de stylisation ».

La sévérité du jugement s'inspire de motifs évidents : Franz Hellens représente au vif l'exemple d'une mentalité que, faute de mieux, on qualifie de nordique, de germanique, de flamande, au gré des modes et des saisons. Déjà M^{me} de Staël . . . Ce caractère, imprimé dans la chair et le sang, l'auteur aurait mauvaise grâce à le dissimuler. Remercions-le de ne pas en faire gloire au point de nous indisposer à son égard. Aussi bien, les noms de Claudel, Supervielle, Julien Green, etc., viennent-ils sous sa plume lorsqu'il se prend à constituer la « pléiade des fantastiques réels ». Les affinités, répétons-le, sont souvent électives et discriminatoires. Et si l'adversaire est touché au défaut de la cuirasse, faut-il s'en plaindre, ou admirer ? Ainsi en va-t-il de l'écriture automatique, dont les promoteurs avaient eux-mêmes senti le danger . . .

« On n'atteint pas aux sources ni aux embouchures du fantastique réel par le truchement des mots du vocabulaire, fussent-ils inclus dans une rhétorique au sens magique, ou déformés par un système d'analogies ingénieuses, par la fantaisie sollicitée de rencontres verbales. »

Les banderilles sont plantées avec grâce.

Des « réalistes fantastiques ou fantastiques réels », la France en possède peu. Le Français n'est, c'est entendu, « poète que par exception » et, même dans ses accès de grand romantisme, ne tombe que dans une « raison à peine déraisonnante ». Continuant à définir négativement son esthétique, Hellens ne se limite pas aux littératures méridionales. Des tendances lui paraissent vicier le principe du fantastique chez les auteurs qui s'en réclament. En sus du goût français, il récuse le recours à la cabale, à l'astrologie, à la science-fiction. Il en veut encore à l'un ou l'autre de ses confrères (il laisse au lecteur le malin plaisir de les identifier), qui vont « quêter leurs visions dans les sorcelleries atroces de Goya ou les diableries de Jérôme Bosch », ou qui osent « confier leur inspiration aux caprices de la mescaline ». Joyce, qui n'est pourtant pas son compatriote, se voit condamner pour ses « syncopes verbales ».

Le dessein profond qui anime ces critiques, rejoint une ambition louable : offrir du fantastique une vision humaniste. Ah ! le mot est bien passé de mode. Et Hellens le confesse, mais s'en tient à son propos. Le « Fantastique réel » ? non, disons mieux : *naturel*. L'imagination d'un Nerval prenait appui dans une terre, un sol : elle est « valoisienne ». On cite ailleurs cette phrase d'Apollinaire : « Tout dans la nature doit resservir ». Il n'y aurait donc de « fantasmes » que « dans l'histoire anecdotique humaine ». Paradoxale semble pareille alliance du merveilleux et du quotidien. Qu'on admette pourtant que ni « le rêve du sommeil physique », ni les « graffiti » des peintres « dits abstraits », ni les songes des mystiques ne sont à la mesure de l'homme, ne concernent l'art : « Il n'existe pas d'art, au sens exclusif du mot, d'où l'humain soit exclu. C'est de cette source que toute inspiration découle. Là où les sens et l'esprit ne trouvent plus

l'homme, il n'y a plus qu'écriture sèche, orthographe bonne ou mauvaise, peu importe ! » L'auteur croit au merveilleux, mais . . . « nous entendons demeurer fidèles au réel naturel. [. . .] Notre table, c'est le monde ».

Le fantastique d'Hellens trouve sa place privilégiée à la fin de la trajectoire que le regard décrit de l'objet au rêve. Veut-on un exemple ?

« Un après-midi, j'étais allé peindre sur le vieux quai aujourd'hui disparu, des Tuileries, à Gand, je me penchai au parapet et me laissai aller à rêver en regardant mon image sorcièrement reflétée par l'eau la plus noire et la plus nauséabonde qui se puisse imaginer . . . »

Le rêve va naître de la sensation vécue, renforcée de perceptions parallèles : une voix, un son, une musique. Il va bientôt créer un état d'envoûtement, être le « signe qui nous éclaire, nous rappelle à nous-mêmes, en même temps qu'il nous rassemble, nous fixe et nous aiguille vers le destin ». Sans cesse accrue, l'émotion cherchera un exutoire : l'hystérie de la sainte . . . ou l'écriture. « Il s'agit de sortir de là par n'importe quelle voie terrestre ou céleste ». Tout s'ordonnera, puisque — le poète le sait d'expérience — « l'imagination excitée crée le rêve, le vit au courant de la plume, et jusqu'en ses points extrêmes, sans besoin quelconque de revenir au point de départ, sans chercher le pourquoi ». Là se définit l'absurde, ferment de la connaissance, levain du « fantastique » : « On ne connaît absolument une chose, on ne vide jamais à fond une idée, si on ne la pousse jusqu'à l'absurde ».

Le charme du livre de Franz Hellens, de son essai, tient pour une bonne part à de pareille accents de ferveur, envers l'art, le vrai, l'humain, la poésie, le rêve, les mots . . . L'amour de la langue, maniée par un musicien, lui inspire des sorties vigoureuses contre les successeurs

de « Dada », ces « experts en vocabulaire de laboratoire », ces négociateurs de « rencontres fortuites du seul langage alphabétique ». Au contraire, songeons-y, « l'écriture n'est pas le verbe, elle n'en est que le signe visible au regard de l'intellect et des réflexes les plus ordinaires ». Comme le peintre Kama professait qu'aller du signe à la chose signifiée, c'est aller vers Dieu, Hellens admet la nécessité des mots, mais « l'important c'est où ils mènent, l'éclair ou le tonnerre auxquels leur combinaison aboutit ».

Programme pour les écrivains à venir, legs de ceux qui contemplant leur œuvre achevée, le « fantastique » moderne rassemble déjà sous sa bannière des noms prestigieux, mais recouvre aussi les produits moins alléchants de la science-fiction et des récits de « terreur ». Il s'exprime dans les cadences subtiles des symbolistes comme dans les truculences d'un Ghelderode ou les balbutiements d'un Michaux. Franz Hellens a joint sa voix au concert. Nous lui rendons grâce d'avoir voulu établir un certain ordre des valeurs, à sa manière.

Les *Essais de critique intuitive* rachètent par leur spontanéité le caractère décousu de ces volumes qui répondent à l'intention louable de rassembler la production, jusque-là dispersée, d'un écrivain. L'auteur, — qui se veut d'abord poète, — justifie son incursion dans le domaine de la critique en tempérant la chose de l'épithète « intuitive ». Est-ce là une naissance à célébrer ? Aux qualifications nombreuses qui escortent déjà le genre de la critique (« anecdotique », « nouvelle », « universaire », « interne », « externe » . . .) s'ajouterait une dernière-née ? Nous ne croyons pas. Hellens se distingue bien artificiellement de ses confrères : attribuer aux gens « de science et de métier » le pouvoir de « situer les

œuvres dans le cadre historique » et se réserver le droit de pratiquer une critique de sympathie, fondée sur la similitude des goûts et la communauté des idées, voilà qui paraît simpliste.

À l'examen, les *Essais* démentent heureusement pareille antinomie. Certes, quand il découvre *la Mise à mort*, la critique est bien près d'abdiquer : l'œuvre d'Aragon satisfait en Hellens une attente, procure une jouissance immédiate ; dès lors, toute indépendance de jugement s'abolit dans une dialectique du « moi » et du « lui ». Le nom d'Aragon s'efface doucement au fronton du livre, qui devient création partagée. Le lecteur se sent dépossédé, mais non moins que le romancier : « vide sur soi-même », « perte momentanée du visage », ces termes aident à saisir une démarche semblable, en dehors du temps . . .

« . . . je suis *moi-même* ce rêveur éveillé, qui donc perçoit par un mécanisme cérébral et sensible les nuances, variations, résolutions poétiques et harmoniques, en même temps que *lui*, pour ainsi dire comme si j'étais l'auteur du livre de mémoire, *par quelle bizarre* et mystérieuse substitution » (C'est nous qui soulignons).

Néanmoins, nous doutons que l'essayiste arrive toujours à de tels états contemplatifs. Sans viser à l'érudition, la méthode de Franz Hellens n'a rien, la plupart du temps, qui aille à l'opposé des techniques éprouvées. Les pages consacrées à Verhaeren « situent » avec précision le poète dans son époque (par rapport au romantisme et au symbolisme) ; elles font la part des influences (Whitman) ; elles réclament une connaissance de l'homme (l'élément ou germanique, ou flamand, ou gaulois) ; à l'instar de la critique universaire, elles subordonnent les conclusions à une étude de l'« œuvre dans son

entier »; enfin, elles ne dédaignent pas de s'immiscer dans les affaires d'« école » (l'unanimité et le futurisme recueillant le dynamisme du « poète des *Forces tumultueuses* »).

Aragon et Verhaeren n'ont servi que d'exemples. Nous pourrions encore citer telle analyse thématique, tout à fait remarquable, de l'« ordre fantastique » chez Martin du Gard; telle approche de Max Jacob par l'analyse du caractère; tel développement destiné à justifier la publication posthume des brouillons d'écrivain...

Il suffit: Fr. Hellens a eu tort de recourir à « intuitif », ... mais seulement s'il a pensé qu'on pouvait, autrement, le « juger extravagant ou usurpateur, pour tout dire mystificateur » (*Avant-propos*). Les *Essais* montrent assez que la précaution était inutile. Qu'elle soit soutenue par la ferveur ou nourrie de savoir, la critique ne court aucun danger à emprunter ces voies parallèles: tout dépend de la qualité du *guide*. Nous n'avons pas cherché ce dernier mot; il est de Char, parlant de Franz Hellens. « Je n'aime pas qu'on se rassemble pour saluer un ami et un guide » (*Recherche de la Base et du Sommet*).

L. SOMVILLE

Université Laval

□ □ □

Robert SCHOLLES and Robert KELLOGG, *The Nature of Narrative*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1968, 326 p.;

Frank KERMODE, *The Sense of an Ending; Studies in the Theories of Fiction*, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1968, 187 p.;

James L. CALDERWOOD and Harold E. TOLIVER, *Perspectives*

on Fiction, London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1968, 384 p.

Le critique littéraire étrangère connaît, depuis quelques années en France, un regain d'intérêt certain. Plusieurs collaborateurs des revues *Tel Quel*, *Communications* et *Critique* empruntent largement à des sources négligées jusqu'ici par la critique française. Certaines maisons d'éditions, gagnées par cet intérêt nouveau, n'hésitent plus à publier des traductions d'œuvres critiques étrangères: à titre d'exemples, on peut signaler la parution récente d'un choix de textes des formalistes russes (Éd. du Seuil), de *Mimesis* d'Erich Auerbach (Gallimard) et la publication prochaine d'une traduction d'*Anatomy of Criticism* de N. Frye. Mais s'il a fallu attendre plus de vingt ans pour voir apparaître une traduction française de *Mimesis*, le lecteur français devra se résoudre à lire dans la langue originale plusieurs études littéraires importantes.

Trois livres publiés récemment en « paperback » par Oxford University Press intéresseront vivement ces lecteurs avides de points de vue nouveaux sur la littérature narrative. Le premier, *The Nature of Narrative*, de R. Scholes et R. Kellogg, se présente comme un « antidote à toutes les vues étroites sur la littérature ». Plus précisément, il refuse d'appliquer à toutes les formes narratives les critères habituellement réservés au roman. Car, pensent les auteurs, une vue aussi étroite de la littérature narrative occidentale appauvrit et fausse tout jugement critique. Le roman ne marque pas nécessairement un progrès par rapport aux formes moins récentes de narration (récits mythiques, légendes, contes folkloriques, épopées, confessions, satire): il ne constitue qu'une des nombreuses formes de récit.