

LES JEUX DE MIROIR DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

Jacques, CARION
Bruselas

Pour qui ne jetterait sur l'histoire de la littérature belge qu'un rapide coup d'oeil, l'apparition d'un courant fantastique serait immanquablement liée à la prise en main des oeuvres de Jean Ray, dans les années soixante, par les éditions Marabout⁽¹⁾. Celles-ci ont d'abord rassemblé les textes épars de l'écrivain gantois. Elles ont ensuite découvert-ou suscité- des textes à même de leur faire écho. Elles ont de cette manière constitué un ensemble qui, paraissant à la fois homogène et limité dans le temps, a acquis cette sorte de notoriété que l'on accorde à l'activité littéraire quand elle paraît mettre en jeu une collection de textes et lui offrir un semblant d'orthodoxie.

A y regarder de plus près, et en modifiant quelque peu la position d'observation, on se rend compte que les textes que l'on dit appartenir au genre fantastique ne forment pas plus un mouvement marqué par la cohésion qu'ils ne constituent un moment précis de l'histoire littéraire.

Ni unité ni simultanéité dans ce qui, on en convient de plus en plus couramment, ne constitue pas un genre littéraire! Franz Hellens l'a

(1) Un exemple parmi d'autres, dans le volume consacré par R. Burniaux et R. Frickx à *La littérature belge d'expression française*, Paris, Puf, 1973, Collection *Que sais-je?*: "L'école belge de l'étrange: Jean Ray (1887-1964) dut attendre longtemps, jusqu'en 1960 environ, avant d'être considéré comme un maître de l'étrange..."(p. 90).

affirmé avec une clarté certaine, en 1967: “Faut-il considérer le fantastique comme un genre littéraire? Je ne le pense pas. Le fantastique n’est qu’un des caractères de l’oeuvre littéraire”⁽²⁾. Une telle appréciation ne s’éloignait guère de la description donnée par Sigmund Freud de l’inquiétante étrangeté⁽³⁾ qui est d’abord et surtout “un effet de texte”, puisque c’est l’écriture qui travaille le rapport du surnaturel au réel pour lui donner sa coloration fantastique ou insolite. Et cette façon d’aborder le fantastique trouvait, en 1978, sous la plume de Raymond Trousson, une formulation radicale:

On peut se demander si tenter de définir le fantastique en tant que genre littéraire ne revient pas à s’engager dans une perspective erronée, tout simplement parce que le fantastique n’est pas une *forme* mais un *effet*: dans le roman fantastique, c’est le roman qui relève d’un genre littéraire, non le fantastique⁽⁴⁾.

Considérer que le fantastique est tributaire d’un certain usage des figures rhétoriques, qu’il est un discours fait de procédés formels caractéristiques, amène inmanquablement à découvrir de tels effets dans des textes très différents, en divers moments de l’histoire littéraire. S’agissant des Lettres belges, c’est dès leur origine qu’il semble qu’apparurent ces effets fantastiques et avant la fin du 19^e siècle que se marquèrent assez nettement, parmi ces effets, ceux qui provenaient d’une oeuvre consacrée tout entière à la contemplation onirique et aux visions terrifiantes: les *Histoires extraordinaires* d’Edgar Allan Poe... Pratiquant à la fois une sorte d’*insolite* à travers lequel se devine un secret que le lecteur est invité à tenter de dérober, et un *fantastique* extérieur qui suscite un effroi auquel le lecteur s’efforce de résister, l’auteur américain a consacré de nombreuses pages à la description de sa pratique littéraire. Révélant que, pour lui, “la première de toutes les considérations, c’est celle d’un *effet* à produire”⁽⁵⁾, il évoque les règles auxquelles il soumet l’élaboration d’un conte fantastique:

(2) *Le Fantastique réel*, Bruxelles-Paris- Amiens, Sodi, 1967 (réédition, Bruxelles, Labor, 1991, Collection Poteau d’angle), p.

(3) in: *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, pp. 163-211.

(4) R. Trousson, *Jean Ray et le “discours fantastique”*: Malpertuis, in: *Etudes de littérature française de Belgique*, Bruxelles, Editions Jacques Antoine, 1978, p. 208.

(5) E. A. Poe, *La genèse d’un poème*, in: *Oeuvres en prose*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951, p. 984.

Cela revient (...) à écrire comme si l'auteur était fermement convaincu de la vérité des choses extraordinaires qu'il raconte tout en étant cependant étonné de leur énormité - à décrire les détails avec minutie, surtout lorsqu'ils n'ont aucun rapport direct avec le thème du récit- cette minutie n'étant pas en contradiction avec le caractère détourné de l'expression - bref, on doit faire appel aux mille procédés qui donnent de la vraisemblance à un récit et faire apparaître le résultat comme une merveille inexplicable⁽⁶⁾.

Ce texte, d'une remarquable modernité, est celui d'un écrivain qui a compris que c'est la même écriture qui "est à l'oeuvre dans la description réaliste et dans l'évocation de l'insolite"; d'un écrivain qui a fait "passer le thème du mystère du champ de l'événement à celui de la parole créatrice"; d'un écrivain qui a suggéré que l'univers "peut être autre qu'il n'est"⁽⁷⁾.

A ce titre, Edgar Allan Poe a considérablement impressionné une des figures majeures de la littérature belge: Maurice Maeterlinck. Celui-ci, dans une note à Léon Lemonnier écrite en 1928, a reconnu ce qu'il devait à l'écrivain américain: "Edgar Poe a exercé sur moi une grande, profonde et durable influence. Je lui dois l'éclosion en moi du sens du mystère et la passion des au-delà de la vie". C'est en effet des *Histoires extraordinaires* que viennent, tout droit, ces personnages étranges guettés par la maladie et la mort, cette terreur devant l'inconnu qui entoure et oppresse, ces châteaux sombres où tout pourrit et meurt⁽⁸⁾.

Une même proximité se décèle dans l'oeuvre de Georges Rodenbach: on en trouve les marques dans une oeuvre comme *Bruges-la-Morte* mais également dans des textes moins connus rassemblés sous le titre *Le Rouet des brumes*⁽⁹⁾: les personnages principaux y manifestent une même agitation nerveuse et une identique acuité morbide des sens.

On pourrait s'étonner des effets caractéristiques des récits de Poe dans certains d'Emile Verhaeren et de Georges Eekhoud. Le premier a

(6) *Longfellow's Ballads*, Fordham ed., vol. VI, pp. 389-390. Texte traduit par Roger Asselineau dans sa préface à: Edgar Poe, *Contes*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968, p. 64.

(7) Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974, pp. 137-138.

(8) Le château dont Maleine voudrait voir "les tours s'effondrer dans l'étang" ressemble au "château vénéneux où on ne voit jamais le soleil" qu'évoque Pelléas et à celui que décrit Tintagiles: "il tombe en ruines et personne n'y prend garde. Les murailles se fendent, et l'on dirait qu'il se dissout dans les ténèbres". Autant de rappels, on le voit, du château de Roderick Usher.

(9) Paris, Ollendorff, 1901.

pendant décrit dans *Un soir*⁽¹⁰⁾ une quête obsessionnelle d'une silhouette connue dans la foule en tous points semblable à celle que connaît *L'homme des foules*. Le second va plus loin encore dans le jeu des similitudes: sa *Danse macabre du Pont de Lucerne* se déploie autour d'une de ces mises en abyme -chères à André Gide, Mario Praz, Jorge Luis Borgès ou Jean Rica- dont *La chute de la maison Usher* a donné à lire l'exemple le plus impressionnant; elle reprend également le thème central du *Portrait ovale* qui établit une subtile confusion entre l'oeuvre picturale et la vie⁽¹¹⁾.

Des rappels de ce genre, glissés dans certains textes du courant symboliste, comme dans certains récits volontiers rattachés au réalisme, marquent clairement ce que leurs auteurs doivent à l'oeuvre d'Edgar Allan Poe. Il n'y a là, cependant, ni école ni genre littéraire.

C'est également l'avis -on vient de le voir- de Franz Hellens, que l'on considère comme l'une des figures majeures du fantastique en Belgique et comme l'un de ses théoriciens les plus subtils. L'auteur des *Clartés latentes* et de *Nocturnal* fut le premier à remplacer les emprunts un peu formels par un attachement profond à l'oeuvre de Poe. Il en fournit lui même la description:

A dix-huit ans, je lus et relus les *Histoires extraordinaires*. Je les relis encore aujourd'hui sans parvenir à les vider de leur contenu. Ce ne sont pas les événements terribles de ces contes qui m'impressionnèrent si fort dès ma première lecture. L'émotion que je ressentais, et que je ressens encore, était sans doute suscitée par l'atmosphère à la fois lourde et tendue de ces histoires, et surtout, quand j'y réfléchis, par leur caractère mystérieux⁽¹²⁾.

Loins de la terreur gothique et de la frénésie du roman noir anglais, Franz Hellens tenta de déceler l'insolite dans le quotidien, sans que rien, dans son approche lente, fasse violence à la raison; il parcourut et observa, dès ses premiers textes, l'indécise frontière qui sépare le rêve de la réalité, opérant sur celle-ci d'infimes glissements qui finissent par modifier sa nature. Assumant l'expression de *réalisme fantastique* qu'Edmond Picard (dans *La Chronique*, en 1910) créa pour

(10) in: *Cinq récits*, Genève, Le Sablier, 1920 (réédition, Bruxelles, Jacques Antoine, 1985.

(11) Bruxelles, Dechenne, 1920. L'emprunt en ce cas, se transforme en citation explicite: "Vous connaissez le *Portrait ovale*, la nouvelle d'Edgar Poe..."

(12) in: *Documents secrets*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 59.

lui et qui connut un succès certain, il composa les *Réalités fantastiques* (1923), un recueil de contes où apparaît son inventive géographie de l'insolite.

Surtout, l'auteur de *Mélusine* -et c'est là un point essentiel- attira l'attention des lecteur sur la littérature fantastique: il proposa tantôt des fictions, tantôt des essais; il se montra disert sur sa façon de recueillir les éléments constitutifs de sa magie et sur sa démarche de rêveur lucide qui se dit que, dans notre monde, "le fini ne serait pas sans une nostalgie d'infini, ni la vérité sans son revers de déraison, de dérision, d'imposture"⁽¹³⁾; il dirigea des revues (*Nord*, *Le Disque vert*) dans lesquels le fantastique et ses avatars eurent une grande importance; il accueillit les premiers textes insolites de Robert Poulet et conseilla Michel De Ghelderode au moment de la rédaction de *Sortilèges et autres contes crépusculaires*...

Ce "fantastique réel", entre le fantastique traditionnel (pour qui le monde est double) et l'insolite (pour qui le monde est incertain), entre le surgissement qui fait peur, et le lent dévoilement qui trouble, a pour finalité de dépayser le réel. L'homme qui, tout au long de sa vie, n'a pas cessé d'en donner l'illustration et d'en proposer la théorie, n'a cependant pas créé d'école. En revanche, il est sans doute à l'origine de ce qui reçut un jour le nom d'"école belge de l'étrange"...

L'impulsion vint probablement du rassemblement de textes que réalisa, en une demi-douzaine d'années, la *Revue belge* dirigée par Pierre Goemaere. En 1924, on put lire un texte d'un auteur anglo-saxon, William Hope Hodgson: *La Porte du monstre*. Dès cet instant commença l'assimilation des textes des auteurs belges au fantastique venu d'Angleterre et des Etats-Unis, Edgar Allan Poe étant la référence centrale. En 1925, la revue publia une étude de Camille Mauclair sur l'influence de la *Maison Usher* et un texte de Jean Ray- qui s'est composé le pseudonyme de John Flanders -intitulé *Le Fantôme dans la cale*, inspiré en droite ligne du début des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*. En 1926, on put lire une étude d'Emile Chardome: *Le Surnaturel et ses maîtres anglo-saxons*. En 1927, un nouveau récit de William

(13) Maurice-Jean Lefevre, *Une géographie de l'illimité*, in: *Franz Hellens*, Bruxelles, A. De Rache, 1971, p. 121.

Hope Hodgson, *Les Pirates fantômes*, qui a de nombreux points communs avec *Le Psautier de Mayence* de Jean Ray. En 1929, quatre textes dont le rapprochement est à lui seul riche de significations et de conséquences: *Le dernier voyage*, de W. H. Hodgson, *Le dernier voyageur*, de Jean Ray (à nouveau signé John Flanders), *Le Stradivarius* de F. Hellens et quelques brefs récits d'E. Poe, inédits en français, traduits par Léon Lemonnier.

Tout cela créa un contexte qui paraissait avoir proprement généré le pseudonyme anglo-saxon de l'écrivain belge dont les textes semblèrent à ce moment indissociablement liés à ce qui s'écrivait en Grande Bretagne et aux Etats-Unis. Edgar Allan Poe et Ambrose Bierce devinrent les références absolues, auxquelles on fit allusion très régulièrement dans les articles consacrés à l'Étrange. En affirmant que celui-ci ne peut être mieux suggéré que par l'"opaque brouillard aux tons de cire jaunâtre et de deuil qui, presque perpétuellement, revêt comme un suaire les solitudes des Hébrides, les Basses-Terres d'Écosse, les étendues vertes d'Irlande, Emile Chardome imposa aux lecteurs une assimilation qui perdura. Elle se confirma lorsqu'il s'agit, à l'occasion de la présentation de certains textes, d'expliquer l'alliance de la terreur et du surnaturel dans la littérature fantastique anglaise en esquisant de lointaines filiations: W. H. Hodgson fut ainsi décrit comme un auteur "influencé par ses hérédités celtiques et gaéliques", qui retrouve "cette poésie superstitieuse qui montrait aux guerriers d'Ossian les ombres de héros dans les brumes de Calédonie ou au Prince de Danemark, le fantôme de son père sur les terrasses d'Elseneur"⁽¹⁴⁾.

Cet astucieux dispositif littéraire s'acheva en 1930. A ce moment, en effet, Jean Ray-John Flanders figura au centre d'un jeu de miroirs répété trois fois: Gérard Harry déclara que "la Belgique avait son Edgar Poe, doublé peut-être d'un ironique humoriste qui s'amuse à épouvanter"; Albert Giraud prétendit que les *Contes du whisky* portaient la marque d'Edgar Poe; Maurice Renard affirma, quant à lui, que Jean Ray était "un Edgar Poe réincarné et adapté à notre siècle".

(14) La Revue belge. 1er juin 1924.

De telles assertions ne signifient nullement qu'il y a là la constitution d'une école belge de l'étrange. Elles sont la marque d'un processus d'homogénéisation d'un certain nombre de pratiques littéraires qui n'ont en commun que certains "effets" fantastiques. Et ce qui s'est passé pendant les années vingt s'est trouvé répété et considérablement amplifié par l'astucieuse pratique éditoriale des éditions Marabout, quarante ans plus tard...

En 1961, en effet, cet éditeur de littérature populaire (et de classiques) au format de poche accomplit un geste décisif en réunissant les *Vingt-cinq meilleures histoires noires et fantastiques* de Jean Ray et en confiant la présentation de ce volume anthologique à Henry Vernes. Auteur à succès de romans d'aventures pour les jeunes, celui-ci se dit que l'occasion était venue de parler haut et fort pour que l'oeuvre de Jean Ray soit reconnue- ce qui ne manquait pas d'une certaine pertinence. Devenu préfacier, il se fit immédiatement bateleur et ne négligea aucun terme excessif pour décrire cette oeuvre qu'il qualifia de "prodigieuse" et "grouillante". Il affirma que l'auteur de *Malpertuis* entretenait une légende, tout en la construisant lui-même sous les yeux des lecteurs. Il s'ingénia à faire coïncider l'image de l'écrivain et celle de l'oeuvre. Jeux de reflets trompeurs! En quelques phrases, l'homme semble émerger du texte: "l'oeil est gris, redoutablement fixe(...).

C'est un oeil à peine humain. Un oeil d'oiseau de proie s'il n'était si pâle. A la rigueur, un oeil de bourreau, d'inquisiteur sans passion, ou encore de gargouille ressuscité de son rêve minéral. (...) Un regard qui, tantôt inhumain traverse maintenant le monde des hommes (...) pour basculer, vague et inaccrochable, dans un autre inconnu, dans ces *profondeurs où l'homme ne va pas*"⁽¹⁵⁾.

Pour être évidents, de tels artifices n'en sont pas moins efficaces. D'autant que le moment était bien choisi pour donner à lire ce genre de réctis fantastiques. Il y eut en effet, dès 1960, une convergence d'événements éditoriaux qui, dans une grande confusion intellectuelle mais avec une remarquable rentabilité, imposèrent le retour de l'étrange: la naissance, en Belgique, de la revue *Fantasmagie*, d'Aubin Pasque, avait

(15) Henri Vernes, *Jean Ray le démuurge, préface aux Vingt-cinq meilleures histoires noires et fantastiques*, Verviers, Marabout, 1961, p 5

précédé de quelques mois la publication, en France, du *Matin des Magiciens*, de Louis Pauwels (alors encore considéré comme un écrivain belge) et Jacques Bergier, et de deux ans le lancement de la revue *Planète* (dirigée par les deux mêmes auteurs⁽¹⁶⁾).

La première de ces deux revues consacra un volume d'hommage à Michel de Ghelderode en 1962, un autre à Jean Ray l'année suivante; la seconde publia en 1962 un dossier sur "Michel de Ghelderode dramaturge d'un autre âge et du nôtre" rédigé par Jacques Van Herp et fit paraître ensuite *Quand le Christ marcha sur la mer*, de Jean Ray.

Devant l'engouement suscité par de telles initiatives, il parut indispensable de réunir les textes fantastiques belges dans une production éditoriale cohérente, et judicieux d'imposer aux textes eux-mêmes une uniformisation qui allait permettre de lancer l'idée d'une "école" littéraire...

Après l'énorme succès des *Vingt-cinq meilleures histoires noires et fantastiques*, les éditions Marabout rééditèrent simultanément *Malpertuis* de Jean Ray -dont elles présentèrent l'auteur comme "le maître de la littérature fantastique"- et *Sortilèges et autres contes crépusculaires* de Michel de Ghelderode- en remplaçant la subtile préface rédigée en 1946 par Franz Hellens par un texte de Henri Vernes. Elles firent paraître en 1963 *La Cave aux crapauds* de Thomas Owen et, l'année suivante, un recueil de Franz Hellens intitulé *Herbes méchantes*. Elles récupéraient ainsi, dans ce qui devenait aux yeux du public une vraie collection au sein de la production littéraire, celui qui tout au long de sa vie avait solitairement et obstinément approfondi l'idée de "réalisme fantastique"...

Au cours de six années suivantes, l'objectif des éditions Marabout fut de rassembler et d'identifier les textes, autour de la figure centrale de Jean Ray. Dans ce mouvement, les auteurs prirent l'habitude de parler l'un de l'autre, de dire ce qui les rapprochait⁽¹⁷⁾ et de se citer, à

(16) La revue accueillit des articles d'écrivains belges attachés au monde de l'insolite, tels que Marcel Lecomte ou Jacques Sternberg

(17) Au point que Franz Hellens présenta le premier recueil de contes fantastiques de Gérard Prévot (*Le Démon de février*, Verviers, Marabout, 1970), en des termes qui convenaient surtout à sa propre démarche, parlant "des fantômes qui sont en nous mais aussi dans cette sorte de miroir magique qu'est la mémoire" et du fantastique réel que suscitent "un regard dans le miroir, dans la transparence d'une eau dormante..."

la manière de Gérard Prévot qui fit figurer un extrait du *Grand Nocturne* de Jean Ray en exergue d'un des récits de *La Nuit du Nord*⁽¹⁸⁾.

De sorte que l'on ne trouva pas surprenant ni illogique de voir apparaître un jour de 1972, dans un texte qui présentait l'oeuvre de Thomas Owen, que celui-ci appartenait "à ce que l'on pourrait appeler "l'école belge de l'étrange" qui compte dans ses rangs Jean Ray, Marcel Thiry, Franz Hellens, Michel de Ghelderode et Gérard Prévot...". Reprise en France par Roland Stragliati, la formule connut un véritable succès et aida notablement quelques jeunes auteurs. Mais en reprenant dans leur collection des auteurs tels que Gaston Compère (*La Femme de Putyphar*) et Gérard Prévot (*Le Spectre large, Celui qui venait de partout, Le Démon de février*), les éditions Marabout firent entrer les loups dans la bergerie des ténèbres... Ces deux auteurs, le premier par sa férocité langagière, le second par son ironie ludique, eurent tôt fait de déstabiliser ce que l'on avait eu le tort d'ériger en genre littéraire.

Les lecteurs redécouvrirent alors la véritable diversité des textes consacrés à l'exploration des frontières du réel. Au-delà des "effets" qui parfois se ressemblent, ils se reprirent à distinguer la *fracture du réel* qui caractérise le fantastique d'un Jean Ray ou d'un Thomas Owen, et le *vertige du réel* que suggère l'insolite d'un Marcel Thiry ou d'un Franz Hellens. Et les jeux de miroir purent à nouveau se multiplier...

(18) Verviers, Marabout, 1974.