

## Franz Hellens, *Mélusine*. Littérature et informatique

*Mélusine* est peut-être le roman le plus connu de Franz Hellens et cela grâce à sa structure particulière et à l'atmosphère qui s'en dégage. En effet, une collaboration unique entre les éléments de la légende médiévale, transgressés et déformés, et les « éléments du présent le plus actuel », relevant du futurisme et du surréalisme, autorise une lecture plurielle de ce roman. Présenté comme le résultat d'une « somme de rêves », *Mélusine* se développe entre deux pôles : le premier et le dernier chapitre, l'endroit et son revers. La matière qui s'y intercale s'organise en vingt-quatre chapitres interchangeable, dont l'ordre aléatoire semble se soumettre à une logique onirique. L'action est dense et prolifique, les épisodes se succèdent rapidement de sorte qu'il devient difficile de les résumer, de suivre la progression de l'histoire ou de chercher son fil rouge. Le roman se présente alors comme une construction multiforme, fondée sur l'enchevêtrement d'intrigues, le réseau d'actions s'articulant autour de quelques points de signification.

Une approche thématique, développée comme une recherche à partir d'une intuition centrale, semble tout particulièrement convenir à une œuvre qui affirme constamment, d'un bout à l'autre, les mêmes noyaux d'une inspiration spontanée érigée en principe créateur. Les thèmes, comme éléments communs de signification sont circonscrits par le mouvement, l'élément aquatique, la lumière. Ils sont annoncés par le haut degré de fréquence des noms tels que « pas », « bras », « mer », « nuit », « ciel », occupant les premières positions dans le lexique du roman, après les conjonctions, les prépositions, les articles et les pronoms. L'un des concepts majeurs de la critique thématique est toutefois celui de relation ; or, dans le corpus choisi c'est par le rapport entre ces éléments que le monde fictionnel se fonde et c'est par leurs interrelations qu'il se définit. Ce type de démarche, ayant comme point d'appui le thème défini par sa récurrence, sa permanence à travers les variations du texte, focalise des séries de métaphores filées. Une œuvre qui, dans la tentative de se soumettre à l'impératif du songe fait circuler non uniquement les motifs d'un chapitre à l'autre, mais aussi les ruptures, les déchirements, les retours en arrière, oblige à accorder le privilège aux relations de ressemblance. Ainsi nous avons procédé à une lecture homogénéisante de l'œuvre, pour chercher à en dévoiler la cohérence latente, à révéler les relations secrètes entre les éléments dispersés. Le texte s'est ainsi déployé dans un espace offert simultanément à notre regard, ce qui a permis que chaque partie en soit subordonnée à une approche englobante, mais aussi que surgisse la totalité d'un univers romanesque de l'analyse précise des fragments brefs. La

vision panoramique du réseau de quelques champs sémantiques dominants, où tout fait sens, nous a paru la plus indiquée pour le sujet de notre recherche. Dans une tentative de lecture mimétique du texte, en nous installant dans l'œuvre pour saisir les mouvements de l'imagination aussi bien que ceux de la composition, nous avons essayé de surprendre un moment originaire dont est censé procéder l'œuvre. Ce point de départ, cette intuition première à partir de laquelle l'œuvre rayonne, se trouve dans le deuxième chapitre, dans le portrait de Mélusine. Ses composantes, réitérées systématiquement au long du roman, développées avec des variations minimales, procèdent à une contamination de tous les niveaux du texte :

Mélusine marche la première. La voilà déjà devant la jetée ; elle entre dans la mer par ce chemin audacieux. Ses pas glissent sur le sable et le gravier pilé. Ses pieds sont nus et transparents. Elle porte une robe bleue, d'une seule pièce, taillée dans le saphir, et dont la forme simple flotte et s'allonge avec des plis ciselés. Sa tête est brune sur un cou souple, ses bras sont deux clartés de marbres qui ondulent, et, comme toujours, elle est heureuse de marcher, car elle est la lumière et le mouvement<sup>1</sup>.

Les thèmes comme « unités de signification » autour desquels le texte a la tendance de s'organiser ont été d'abord identifiés d'après la récurrence de certains mots : le champ sémantique du mouvement, de la lumière, de l'aquatique. Nous avons tenté de dépasser la démarche comme simple relevé de fréquences et de nous concentrer sur le réseau d'associations, sur l'ensemble des connexions qui dessinent l'œuvre.

L'utilisation des outils informatiques, en l'occurrence du *Lexico 3*, nous a permis de relever avec plus de précision et de rapidité non seulement les apparitions des différents mots-clé, mais leur disposition par chapitres, les contextes dans lesquels ils fonctionnent et se multiplient, ainsi que leur façon de collaborer à la création de la signification. Nous avons choisi, comme échantillon représentatif pour l'ensemble, les trois premiers chapitres de *Mélusine*, roman dont Franz Hellens publie une première version en 1920<sup>2</sup> et une deuxième en 1952<sup>3</sup>. L'édition originale, accueillie plutôt par les milieux littéraires que par le grand public, est propre à représenter bien l'entrecroisement des tendances et des courants culturels européens du début du XX<sup>e</sup> siècle.

---

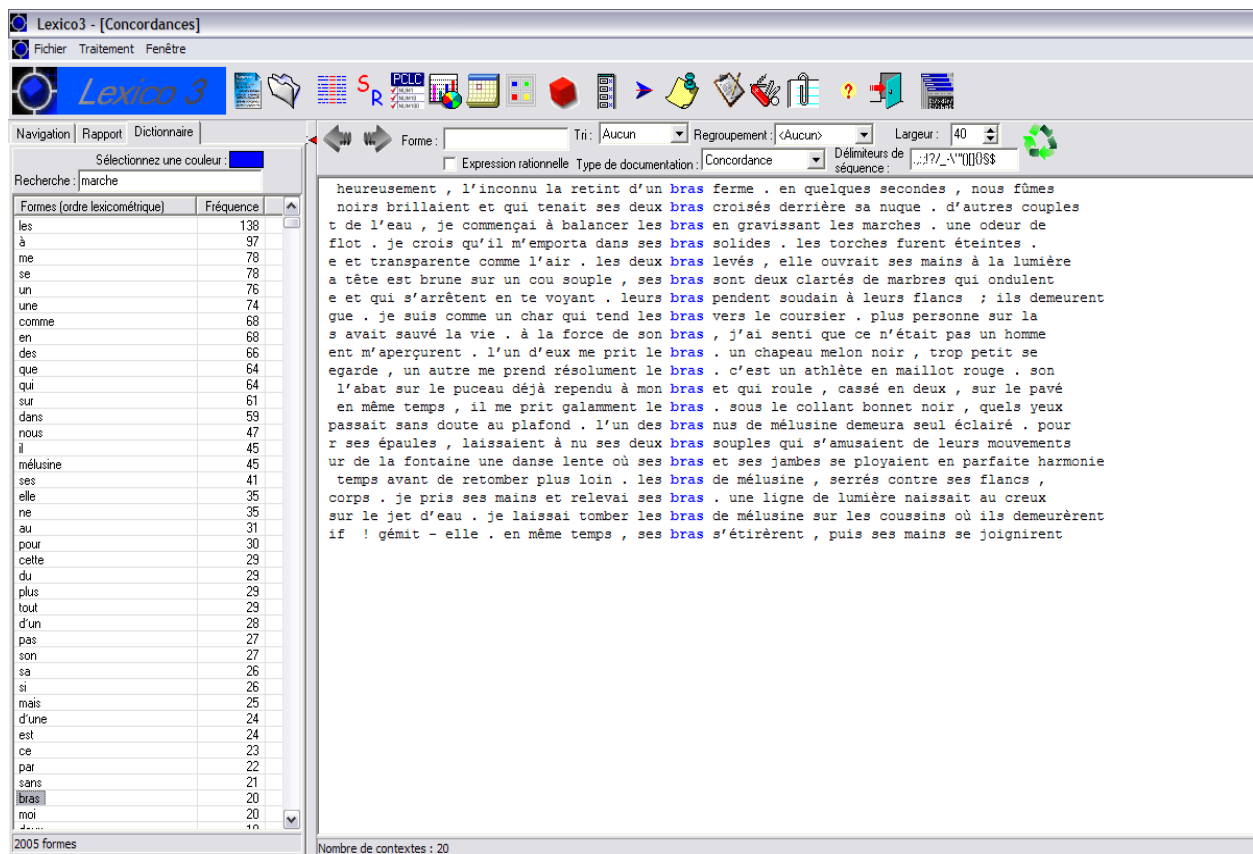
<sup>1</sup> Franz HELLENS, *Mélusine*. Roman, Paris-Bruxelles : Ed. de la Voile rouge, Emile-Paul frères, 1920, p. 16. A la suite de ces lignes, les références à cette édition seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

<sup>2</sup> Franz HELLENS, *Mélusine*. Roman, Paris-Bruxelles : Ed. de la Voile rouge, Emile-Paul frères, 1920, 320 p.

<sup>3</sup> Franz HELLENS, *Mélusine ou la robe de saphir*. Roman d'aventures, Paris : Gallimard, 1952, 272 p.

## Le mouvement sempiternel

Le narrateur signale dès le début que Mélusine incarne à la fois « la lumière et le mouvement ». En effet elle est toujours surprise en plein déplacement. Sa mobilité s'exprime en termes de marche alerte, de vol, de glissement, d'escalade ou de traversée maritime. Le dynamisme lui permet de se définir par rapport à ceux qu'elle rencontre. Son portrait physique focalise plus que sur d'autres éléments corporels sur ses bras. Ce mot occupe une place importante dans l'économie lexicale du texte, apparaissant en première position dans la liste des occurrences, après les éléments relationnels, les pronoms, les articles et le nom de l'héroïne :



The screenshot shows the Lexico3 software interface. The title bar reads "Lexico3 - [Concordances]". The menu bar includes "Fichier", "Traitement", and "Fenêtre". The toolbar contains various icons for file operations and search. The main window is divided into several sections:

- Navigation | Rapport | Dictionnaire**: A tabbed interface.
- Recherche**: A search bar containing the word "bras".
- Formes (ordre lexicométrique) | Fréquence**: A table listing the frequency of different forms of the word "bras".
- Texte**: A large text area displaying the concordance results, where the word "bras" is highlighted in blue in the original image.

Formes (ordre lexicométrique)	Fréquence
les	138
à	97
me	78
se	78
un	76
une	74
comme	68
en	68
des	66
que	64
qui	64
sur	61
dans	59
nous	47
il	45
mélusine	45
ses	41
elle	35
ne	35
au	31
pour	30
cette	29
du	29
plus	29
tout	29
d'un	28
pas	27
son	27
sa	26
si	26
mais	25
d'une	24
est	24
ce	23
par	22
sans	21
bras	20
moi	20
...	..

2005 formes

Nombre de contextes : 20

The concordance text shows the word "bras" highlighted in blue in the following passage:

heureusement , l'inconnu la retint d'un bras ferme . en quelques secondes , nous fûmes noirs brillaient et qui tenait ses deux bras croisés derrière sa nuque . d'autres couples t de l'eau , je commençai à balancer les bras en gravissant les marches . une odeur de flot . je crois qu'il m'emporta dans ses bras solides . les torches furent éteintes . e et transparente comme l'air . les deux bras levés , elle ouvrait ses mains à la lumière a tête est brune sur un cou souple , ses bras sont deux clartés de marbres qui ondulent e et qui s'arrêtent en te voyant . leurs bras pendent soudain à leurs flancs ; ils demeurent gue . je suis comme un char qui tend les bras vers le coursier . plus personne sur la s avait sauvé la vie . à la force de son bras , j'ai senti que ce n'était pas un homme ent m'aperçurent . l'un d'eux me prit le bras . un chapeau melon noir , trop petit se egarde , un autre me prend résolument le bras . c'est un athlète en maillot rouge . son l'abat sur le puceau déjà rependu à mon bras et qui roule , cassé en deux , sur le pavé en même temps , il me prit galamment le bras . sous le collant bonnet noir , quels yeux passait sans doute au plafond . l'un des bras nus de mélusine demeura seul éclairé . pour r ses épaules , laissaient à nu ses deux bras souples qui s'amusaient de leurs mouvements ur de la fontaine une danse lente où ses bras et ses jambes se ployaient en parfaite harmonie temps avant de retomber plus loin . les bras de mélusine , serrés contre ses flancs , corps . je pris ses mains et relevai ses bras . une ligne de lumière naissait au creux sur le jet d'eau . je laissai tomber les bras de mélusine sur les coussins où ils demeurèrent if ! gémit - elle . en même temps , ses bras s'étirèrent , puis ses mains se joignirent

Les contextes dans lesquels ce mot est engagé indiquent l'existence d'une structure conflictuelle, qui oppose au dynamisme de Mélusine le statisme que lui infligent les hommes avec lesquels elle entre en contact. Ainsi le narrateur insiste d'un côté sur l'image énergique des bras nus et lumineux de la femme, « souples », ouverts « à la lumière », assimilables à « deux clartés de marbres qui ondulent », « qui s'amuse[ent] de leur mouvement ». De l'autre

côté, il souligne le pouvoir qu'exercent les hommes dans la tentative de retenir la jeune femme, de l'arrêter de son mouvement continu :

Concordance de : bras

(tri ordre du texte)

heureusement , l'inconnu la retint d'un **bras** ferme . en quelques secondes , nous fûmes noirs brillèrent et qui tenait ses deux **bras** croisés derrière sa nuque . d'autres couples de l'eau , je commençai à balancer les **bras** en gravissant les marches . une odeur de flot . je crois qu'il m'emporta dans ses **bras** solides . les torches furent éteintes . et transparente comme l'air . les deux **bras** levés , elle ouvrait ses mains à la lumière tête est brune sur un cou souple , ses **bras** sont deux clartés de marbres qui ondulent et qui s'arrêtent en te voyant . leurs **bras** pendent soudain à leurs flancs ; ils demeurent je suis comme un char qui tend les **bras** vers le coursier . plus personne sur la avait sauvé la vie . à la force de son **bras** , j'ai senti que ce n'était pas un homme m'aperçurent . l'un d'eux me prit le **bras** . un chapeau melon noir , trop petit se regarde , un autre me prend résolument le **bras** . c'est un athlète en maillot rouge . son l'abat sur le puceau déjà rependu à mon **bras** et qui roule , cassé en deux , sur le pavé en même temps , il me prit galamment le **bras** . sous le collant bonnet noir , quels yeux passait sans doute au plafond . l'un des **bras** nus de mélusine demeura seul éclairé . pour ses épaules , laissaient à nu ses deux **bras** souples qui s'amusaient de leurs mouvements autour de la fontaine une danse lente où ses **bras** et ses jambes se ployaient en parfaite harmonie temps avant de retomber plus loin . les **bras** de mélusine , serrés contre ses flancs , corps . je pris ses mains et relevai ses **bras** . une ligne de lumière naissait au creux sur le jet d'eau . je laissai tomber les **bras** de mélusine sur les coussins où ils demeurèrent soif ! gémit - elle . en même temps , ses **bras** s'étirèrent , puis ses mains se joignirent

Cette opposition s'étend à d'autres composantes physiques responsables du dynamisme des protagonistes, « les pieds », « les jambes », « les chaussures ». Les pieds constituent un élément qui participe à l'ensemble des oppositions permettant de dissocier les personnages en fonction de leur disponibilité motrice :

Concordance de : pieds

(tri ordre du texte)

ours enseveli . je me mis à courir . mes **pieds** s'embarrassaient comme dans du linge . à  
rois bâties de sons et de lumières . mes **pieds** trempaient dans l'ombre impondérable .

j'atteignis

nuit . de grandes torches brûlaient aux **pieds** des colonnes , le long des balustrades ,  
sur le sable et le gravier pilé . ses **pieds** sont nus et transparents . elle porte une  
trempe dans la mer . je me jette à ses **pieds** et j'embrasse ses mains . il faut qu'elle  
rêmes , en pleine nuit . vois , j'ai les **pieds** nus ; j'ai laissé mes sandales au pied  
échelle de corde trop blessante pour des **pieds** tels que les vôtres . » comme nous  
avancions

et pendait tristement sur ses grands **pieds** . de sa main libre il s'appuyait sur une  
d'un pas rapide et décidé ; ses larges **pieds** s'écartent et tout son corps de droite à  
mécanique toujours valide , ses larges **pieds** , ses gants ouverts , sa canne et son chapeau  
m'eut aperçu , le pierrot se jeta à mes **pieds** . — ô joyau de la lune , s'écria - t - il  
entrer les pointes des pavés dans mes **pieds** nus . les pensées se déversaient de ma tête  
une douce fraîcheur caressait mes **pieds** nus . je fus satisfaite d'avoir négligé

Ainsi les pieds « nus » et « transparents », qui donnent à Mélusine cette aisance de mouvement, apparaissent avec une fréquence importante - six occurrences sur un total de treize - dans le corpus choisi. Cet élément se retrouve également dans le cas du narrateur, cette fois-ci dans un fonctionnement paradoxal, signalant une marche ralentie, alourdie, semblable au trucage cinématographique. En contrepoint avec la légèreté dont Mélusine fait preuve, les pieds de son compagnon « s'embarrass[ent] comme dans du linge » quand il se met à courir à sa recherche. L'agilité de la femme qui ouvre son chemin et l'entraîne dans sa course affolante devient objet de fascination car elle dénonce sa nature insaisissable. Une précision relative à l'inconnu avec chapeau melon renvoie une fois de plus à la fonction dont le narrateur investit cet élément corporel et le type de mouvement qu'il facilite, voire le rôle de circonscrire l'identité des personnages. On retient pour ce dernier « ses larges pieds », non seulement dans le contexte d'un « pas rapide et décidé », mais avec des connotations mécanicistes. C'est un indice de disproportion qui engendre le déséquilibre.

Le rapport qui s'établit entre Mélusine et le narrateur permet de préciser que ce qui apparemment empêche ce dernier d'adopter le rythme de l'héroïne, ce sont... ses chaussures.

Concordance de : chaussures

(tri ordre du texte)

Mélusine , dis - je , il faut enlever nos **chaussures** pour monter plus aisément . tandis que nous  
aperçus que j'avais oublié de remettre mes **chaussures** . je les retrouvai , à tâtons , au pied  
'aperçus que j'avais oublié de lacer mes **chaussures** . chapitre ii mélusine sur le quai de sable  
perdue cette nuit . la faute en est à tes **chaussures** , dit - elle . après être monté si haut  
fime , et , pendant que tu cherchais tes **chaussures** dans l'obscurité , moi je me mis à  
chercher

Le héros commence par recommander à ses compagnons, Mélusine et l'ingénieur - sorcier Nilrem, comme élément indispensable à l'ascension, d'« enlever [leurs] chaussures » et il est ensuite incommodé par leur manque : « j'avais oublié de remettre mes chaussures » et « j'avais oublié de lacer mes chaussures ». Une remarque de Mélusine fait que cet élément vestimentaire incarne l'ensemble d'habitudes qui empêche l'homme de mener à bout une expérience initiatique. Suivre Mélusine ne se réduit pas à un exercice sportif, mais constitue une épreuve spirituelle. La mission du narrateur est « d'adhérer au mouvement de Mélusine » en dépassant la « borne des apparences » pour se transformer et acquérir « une grande aisance de mouvement ». Si son dessein échoue pour le moment, « la faute en est à [ses] chaussures », du moins dans le discours de Mélusine :

Après être monté si haut et descendu si bas, je m'étonnai, qu'une pensée si petite pût germer entre de pareils extrêmes, en pleine nuit. Vois, j'ai les pieds nus ; j'ai laissé mes sandales au pied de la cathédrale. Mais tu t'es souvenu de ce détail infime, et, pendant que tu cherchais tes chaussures dans l'obscurité, moi je me mis à chercher une route et je t'ai oublié. (p. 17)

Le décalage qui les sépare est toujours lié à la capacité dynamique : « Marche la première, Mélusine. Je suis trop lourd pour tes côtés. Ma tâche est de te suivre et de t'aimer dans cet éloignement si proche, comme une chose sans cesse avancée et presque

inaccessible ». (p. 16) L'héroïne est en effet le principe moteur qui entraîne les hommes et tout l'univers dans ses élévations et ses chutes avec son tempo infernal. Les nombreuses références au champ sémantique du mouvement autorisent une lecture qui mette l'accent sur la manifestation de l'énergie cinétique :

Forme	Fréquence
marche	5
marcher	3
marchaient	1
marchais	1
marchait	1

Forme	Fréquence
mouvement	5
mouvements	2
mouvai	1
mouvantes	1

Forme	Fréquence
monter	4
montant	2
monta	1
montai	1
montaient	1
monté	1
montée	1

Forme	Fréquence
descendaient	2
descendait	1
descendre	1
descendu	1
redescendis	1
redescendus	1

Forme	Fréquence
chute	4
chutes	1

Forme	Fréquence
tomber	3
tombait	2
retombaient	1
retomber	1
tombant	1
tombe	1
tombée	1
tombent	1

Forme	Fréquence
balançait	4
balançaient	1
balançant	1
balancer	1

Forme	Fréquence
glissant	2
glissade	1
glissaient	1
glissais	1
glissait	1
glissé	1
glissent	1
glisser	1

Forme	Fréquence
flotta	2
flotte	2
flottante	1
flotter	1

### *Les axes dynamiques*

La trajectoire de Mélusine comporte une suite d'élévations et de chutes, de montées aériennes et de culbutes. Les deux dimensions peuvent se confondre, ce qui importe est le déplacement continu :

- Mélusine, dis-je, le ciel nous annonce un voyage. Nous nous aventurerons très haut.
- Ou très bas, fit-elle, ce qui est la même chose. (p. 25)

La montée commence par l'escalade des murs de la cathédrale et se termine brusquement par la précipitation des trois protagonistes dans l'abîme. Ce premier épisode connaît dans le même chapitre un développement analogue, suivi d'une réexposition conformément à une « architecture musicale »<sup>1</sup>. Le fragment suivant présente le narrateur en pleine ascension d'une « rue en escaliers » et s'achève par la perte de l'équilibre et la plongée « dans un bain d'étoiles ». Finalement la réexposition du fragment initial se lit au niveau d'un jeu de symétrie des dialogues. Avant de s'aventurer dans l'ascension de la cathédrale, l'origine du « roulement mystérieux » provoque cet échange de répliques entre le narrateur et l'inconnu qui les avait guidés:

- La mer, sans doute ? interrogeai-je tout haut.
- Non, le désert. (p. 8)

Parallèlement, la découverte de la mer est l'objet de la même confusion ; la vue du « plateau d'acier strié de lignes sombres » qui émet un « bourgeonnement musical » est trompeuse :

- Le désert ? Demandai-je.
- Non, la mer. (p. 14)

Le mouvement en contrepoint, tout à tour ascendant et descendant, se propage au niveau de la ville dont l'écroulement des promontoires contraste avec la hauteur inhabituelle de la cathédrale. Par extension, en plan horizontal, les progressions rapides s'associent à des

---

<sup>1</sup> Voir Éric LYSOE, « Mélusine et le futurisme : plaidoyer pour une relecture », in *Courant d'ombres*, no 3 : « Franz Hellens », printemps 1996, p. 51-66.



régressions vertigineuses. Après avoir été découverte par le pierrot qui lui promet de la conduire sur une route convenant à sa nature, Mélusine est entraînée dans une marche en arrière à la vitesse de l'éclair qui lui restitue la mobilité perdue.

La justification de cette agitation perpétuée est donnée par Mélusine même qui s'auto-définit de la sorte : « Je ne suis qu'une femme égarée [...] qui cherche son chemin » (p. 20). L'ambivalence sémantique du mot « chemin » qui laisse se confondre l'idée de distance à parcourir d'un lieu à l'autre, de trajectoire, et le sens métaphorique de conduite qu'il faut suivre pour arriver à un but, sera complétée par une distribution lexicale particulière. Ainsi le parcours de Mélusine est toujours transcrit par « route » alors que celui du narrateur exploite les significations, beaucoup plus restreintes et plus homogènes, du nom « rue ».

Concordance de : route

(tri ordre du texte)

obscurité, moi je me mis à chercher une **route** et je t'ai oublié . — mais cet inconnu, viens avec moi . je te montrerai une **route** digne de ta beauté . en même temps , il demandai - je . ne crains rien , la **route** où je te mène est celle que prend la lune même , en retard , s'essoufflait à mi - **route** . tout à coup il me sembla que nous reculions ement ? déjà je ne conçois plus d'autre **route** que l'espace , et le temps me paraît un qui chantaient comme les vagues sur la **route** infinie . chapitre iii la chambre de mélusine descendre . je ne me suis jamais arrêtée en **route** , tu le sais . . . ouvre la fontaine , il lumières chantent dans les cailloux de la **route** . mélusine rouvrit les yeux . j'ai soif

Concordance de : rue

(tri ordre du texte)

je me trouvai , tout seul , dans une **rue** en escaliers . il y faisait plus froid qu'au pondérable . j'atteignis au sommet de la **rue** . à cet endroit , je vis la silhouette d'un masquées . je voulus savoir de quoi cette **rue** était faite et d'où venaient ces sons et l'autre je rebondis . je m'émiette sur la **rue** . l'endroit est plein de curieux arrêtés moi . ce fut un brusque changement . la **rue** se remit à tanguer comme le pont d'un navire elles reprenaient leur avance par la **rue** toute claire . et plus elles s'étiraient comme du fil noir , glissaient sur la **rue** blanche . la lune elle - même , en retard

En partant de l'aveu qu'elle fait au pierrot : « Déjà je ne conçois plus d'autre route que l'espace, et le temps me paraît un perpétuel mouvement.» (p. 22), la route de Mélusine reçoit les connotations de voyage, d'itinéraire, au-delà du sens initial. Le même choix linguistique apparaît dans deux contextes où la lune est évoquée, par le pierrot et puis par Mélusine : « Ne crains rien, la route où je te mène est celle que prend la lune lorsqu'elle se lève. » (p. 20) et « La lune même, en retard, s'essoufflait à mi-route. » (p. 21) Ce jeu identificatoire s'explique par l'empathie qui s'instaure entre la femme et les éléments astraux. En revanche les occurrences du nom « rue » permettent de remarquer que ce terme s'applique avec prépondérance au trajet ascendant du narrateur et exceptionnellement pour la course de Mélusine, pour s'associer à la suggestion de fatigue, de « pas durcis [qui] regrettaient leur souplesse », de marche difficile. Ce qui la définit ce sont le glissement ou mieux le vol.

Parmi les diverses variations du mouvement, on retient l'impression du protagoniste que les objets environnants et lui-même sont animés d'un mouvement circulaire qui trouble son équilibre. Dans ce sens, les nombreuses occurrences du « vertige » associées au balancement des sources de lumière, aux distorsions des murs qui se transforment en « de mouvantes parois bâties de sons et de lumières » (p. 11), au tangage de la rue qui devient semblable au pont d'un navire et surtout au flottement des sons, contribuent à l'instauration d'une atmosphère étourdissante.

Concordance de : vertige

(tri ordre du texte)

étions au dernier échelon , lorsque le **vertige** m'alourdit si bien la tête que je me crus  
je pris la porte , car un nouveau **vertige** me faisait tourner la tête , comme si je  
soudain entraînée sur une ligne de **vertige** toute raide qui s'achevait dans un nouvel  
rendus maîtres . c'est vrai , mais le **vertige** me dévissait la tête . je regrette d'avoir

Une série de métaphores aquatiques appliquées aux mouvements humains complètent l'entrecroisement des forces opposées par une alternance de mouvements centrifuges et centripètes. Si les flots humains, coulant des différentes ruelles, remplissent rapidement la place publique, d'un mouvement inverse, aussi précipité que le premier, la « cuve » se vide de

son « eau vivante » en la déversant dans les canaux des rues voisines. La foule roule comme des flots successifs:

D'humaines masses toute sombres de cette teinte verte et profonde que prennent les vagues de la mer, heurtées l'une contre autre, formaient de furieux monceaux d'une mobilité liquide, qui s'élevaient et s'écroulaient entre les murs pavoisés. Ici, les cris semblaient noyés et étouffés. Je fus comme le flot léger qu'un flot plus puissant emporte, et je montai tourbillonnant, de vague en vague, vers les lumières étrangement remuées des lampes qui m'inquiétaient si fort. (p. 11)

Cette identification de la foule aux flots renvoie à un type de mouvement, ondulatoire, impétueux, dont la force est due aussi à la pression qu'en exercent les murs rigides. L'image des masses liquides superposée à celle des habitants de la ville contient le sème de l'indifférenciation, de la puissance aveugle et chaotique. La présence massive, dans le paragraphe que nous venons de citer, des mots appartenant au champ lexical de l'eau, voire de la mer (« vagues », « mer », « liquide », « noyés », « flot »), s'affirme aussi intensément dans tout l'espace romanesque.

### *Eau vs pierre*

L'eau, élément récurrent dans la poétique de Franz Hellens, contamine de ses propres mouvements, de ceux qu'elle impose ou favorise aux éléments avec lesquels elle entre en contact, tout son vocabulaire : le mouvement est souvent *torrentiel*, la marche de Mélusine devient glissade, le narrateur *plonge* « dans un bain d'étoiles » et devient ensuite le premier élément d'une comparaison à un *baigneur* qui se réchauffe en *balançant* son corps, les cris sont *noyés*, les bras de Mélusine *ondulent* sous ses cheveux *ruisselants* tandis que sa robe *trempe* dans la *mer*.

La mer n'est jamais un simple élément du paysage. Elle est constamment associée à l'élément humain auquel elle délègue certaines propriétés, notamment le mouvement ondoyant des vagues. L'origine de cette identification est Mélusine qui entretient un rapport particulier avec l'eau, surtout avec la mer. Une telle connexion s'inscrit dans le topos de l'eau et de la symbolique féminine, la mer étant connotée comme élément matriciel, source de mystère et voie d'évasion :

Concordance de : mer

(tri ordre du texte)

nous avait accompagné quelque temps . la **mer** , sans doute ? interrogeai - je tout haut  
profonde que prennent les vagues de la **mer** , heurtées l'une contre autre , formaient  
beau l'interroger , autant demander à la **mer** de répondre ! » mais , soudain , tout  
— le désert ? demandai - je . non , la **mer** . je cherchai l'inconnu près de moi ; mais  
lampes crépitèrent à l'extrémité de la **mer** et lancèrent soudain jusqu'au plus haut  
mêlées se joignaient aux sonorités de la **mer** et le feu grandissait sur l'éventail ouvert  
et d'or , le soleil se montra sur la **mer** , les lourds échafaudages de fer et de béton  
n'aperçoit pas la fin , baigne dans la **mer** mauve . le soleil fait des bonds en plein  
devant la jetée ; elle entre dans la **mer** par ce chemin audacieux . ses pas glissent  
voici des hommes qui viennent de la **mer** par la chaussée et qui s'arrêtent en te  
jamais je ne parviendrais à traverser la **mer** et je ne connaîtrais jamais le fond des  
le bout de sa robe trempe dans la **mer** . je me jette à ses pieds et j'embrasse  
obstacles j'étais parvenu devant la **mer** . nous sommes environnés de forces mystérieuses  
en silence . la chaussée divisait la **mer** en deux parts égales , maintenant bleues  
et aucun navire ne se montra sur la **mer** . Mélusine avait dénoué ses cheveux ; le  
de soufre , tandis que les tons de la **mer** descendaient dans une profondeur de plus  
le tour de l'horizon et brilla sur la **mer** . je me retournai pour voir le soleil qui  
foule et la faisait ondoyer comme la **mer** , tandis que de son souffle il me poussait

Mélusine, cet avatar moderne de la fée, doit son apparition au songe aussi bien qu'à la mer. Son corps nu se matérialise devant les yeux du narrateur grâce à la contemplation prolongée d'une « vague ». Sa robe de saphir est une prolongation bleuâtre des flots avec lesquels elle garde une relation de contiguïté, car, étendue sur le sable, son bout « trempe dans la mer ». Mélusine garde toujours le contact avec l'aquatique dont elle ne se détache que partiellement. Ainsi le chemin qu'elle se fraie semble continuer droit au milieu de l'eau ; elle marche sur la « large chaussée, blanche et droite, dont on n'aperçoit pas la fin, [et qui] baigne dans la mer mauve. » (p. 16)

Le jeu de la superposition liquide, dont l'immersion de l'ondine dans la mer, se prolonge par le biais du mouvement ; sa marche acquiert le rythme et le bruit de l'eau, ses pas

« chant[ent] comme les vagues sur la route infinie. » (p. 24) Le dénominateur commun, qui rend possible cette fusion femme – mer, est la nature insaisissable, fuyante, de Mélusine dont le mouvement continu la transforme en objet de convoitise d'autant plus qu'il est une force impossible à maîtriser.

A partir de son statut de révélatrice du mystère des choses, sans laquelle « jamais [le narrateur] ne parviendrai[t] à traverser la mer et [il] ne connaîtra[i]t jamais le fond des choses » (p. 16), Mélusine se confond avec une embarcation. En décrivant leur marche sur la chaussée qui divise la mer, le narrateur fait la précision suivante : ils ne rencontrent aucun passant et aucun **navire** « ne se montr[e] sur la mer ». Même impliqué dans un énoncé qui le nie comme objet, le navire est pourtant déjà présent à l'esprit ; immédiatement après le discours focalise sur Mélusine dont les cheveux dénoués et la robe légère flottent dans le vent comme les élément d'un bateau à voiles :

La chaussée divisait la mer en deux parts égales, maintenant bleues, aux extrémités violettes. Le ciel était vert, sans nuages. Nous ne rencontrâmes plus un seul homme et aucun navire ne se montra sur la mer. Mélusine avait dénoué ses cheveux ; le vent les emportait dans le même sens que sa robe. (p. 24)

Dans l'écriture de F. Hellens, qui construit chaque paragraphe comme une unité logique, la femme s'est déjà métamorphosée en navire. Les phrases de *Mélusine* contiennent des mots qui, par le voisinage, prolongent leur aire d'influence sur les groupes adjacents et deviennent même interchangeables. Ainsi chaque paragraphe est présent dans le paragraphe suivant et collabore à ce qui Bergson appelait la « multiplicité d'interpénétration ». Cette fusion peut même se présenter comme le mouvement musical dont parle Sartre à propos de la poésie de Francis Ponge, mouvement engendré par les « notes écoulées d'une mélodie, qui sont encore entendues dans la note suivante et [qui] viennent la teinter et lui donner son sens : le paragraphe passé hante le paragraphe présent et cherche à s'y fondre »<sup>1</sup>.

L'image de la femme - navire sera par ailleurs reprise et complétée au chapitre III, dans le discours amoureux du narrateur. La scène d'amour, placée dès le début sous le signe de l'eau, s'ouvre avec la danse de Mélusine autour de la fontaine, le jeu avec les bulles d'eau, la suppression du jet et se renferme sur la soif. Mélusine, dont les « narines se reposent comme deux voiles le long du mât démonté » (p. 29), complète par son portrait la symbiose aquatique.

---

<sup>1</sup> Jean-Paul SARTRE, « L'Homme et les choses » in *Situations I*, Paris : Gallimard, 1984, p. 250.

Tout en gardant ses attributs marins, Mélusine, dont la robe était d'ailleurs « taillée dans le saphir » et qui allait rejoindre la bague, comme dans une opération magique à l'envers, participe aussi du règne minéral, de cette matière connotée comme masculine : la pierre. Ce sont les hommes qui se « pétrifient » à la contemplation de Mélusine, c'est l'inconnu mystérieux qui semble être « bâti de fer et de béton », ce sont encore les hommes qui accomplissent le « vertigineux travail » de la construction des belvédères. Le rapprochement Mélusine – pierre est imperceptible ; il est introduit par un glissement des qualités transcrites par un mot-clé vers tous les référents mis en présence dans un même paragraphe :

Je regardai par les fenêtres : l'obscurité dormait sur des lits de pierre. Mes pas étaient si durs et si détachés que j'aurais pu les ramasser. Et je songeai soudain que si je retrouvais ici Mélusine, elle serait froide elle-même comme le silence. (p. 12)

Un mot thématique, *pierre*, contamine de ses propriétés tactiles tous les autres éléments : les pas se font *durs*, matériels, délimitables et palpables, tandis que la femme devient *froide* ; quant au silence, lui aussi renvoie à une pétrification de la parole. D'une pétrification fantasmée le texte passe à une autre, partielle, imminente, sur le point de s'accomplir : les bras de Mélusine apparaissent comme « deux clartés de marbre qui ondulent ». Grâce aux déterminants choisis, ce segment corporel s'apparente à une pierre lumineuse, presque transparente, et malléable ou qui vient d'être modelée. Des bras qui ondulent ne sont pas encore des bras enfermés dans la rigidité du marbre. La pierre peut néanmoins se solidifier complètement et le corps de Mélusine requiert la densité des pavés qui pénètrent ses pieds nus :

Et plus elles [nos ombres] s'étiraient, plus la marche me devenait difficile, comme si cette ombre, sortant de moi, me privait peu à peu de toutes les choses légères qui m'aidaient d'habitude à m'élever. Je sentais entrer les pointes des pavés dans mes pieds nus. (p. 21)

A l'exemple de Mélusine, l'obscurité requiert elle aussi tantôt les attributs de la pétrification, tantôt l'apparence de la liquidité : l'ombre « impondérable » peut « tremper » les pieds du narrateur ou bien elle peut devenir pesanteur, se segmentant en blocs de nuit. Ainsi deux tableaux successifs s'opposent en fonction de la densité qu'ils lui attribuent. Après avoir perdu Mélusine, le narrateur va à sa recherche et pénètre dans la semi – obscurité d'un cabaret. Les couples qu'il y perçoit semblent plongés dans un sommeil médusant car « ils ne

boug[ent] pas plus que des statues ». La musique même change en pierre, non seulement comme prolongation des joueurs aux « yeux éteints », mais par le biais de l'interrogation lancée par le narrateur à propos de ce sujet : « Je pensais de cette musique la même chose que de cette cathédrale : De quelle matière s'échappe-t-elle, comme les lignes et les contours du monument ? » ou « ... je venais de grimper très haut sur cette musique interminable » (p. 10). La musique serait alors faite elle aussi de cette matière ambiguë « ni pierre, ni métal », mais du solide, que la cathédrale.

A l'instar de la pierre, l'ombre tend à rendre captif celui qu'elle enveloppe. Après la descente précipitée du haut de la cathédrale, le narrateur se sent absorbé par le sable, mais aussi par l'obscurité :

On ne voyait plus rien, pas même la cathédrale, mais une lueur froide et pénétrante me remplissait les yeux. Je fis quelques pas malaisés dans le sable. Le poids de la chute semblait m'entraîner plus bas encore. [...] Les ténèbres étaient si épaisses que je m'y crus pour toujours enseveli. Je me mis à courir. Mes pieds s'embarrassaient comme dans du linge. A bout de souffle je parvins à la frontière du désert... (p. 9)

L'obstacle invisible qui empêche sa marche n'a pas la dureté et la discontinuité des grains de sable. Il est épais et continu : ce sont les ténèbres qui l'« ensevelissent » comme le « linge ».

Au pôle opposé se situe l'ombre liquéfiée de la rue où tout devient flou, vaporeux :

L'ombre me semblait sans issue. [...] Peu à peu, des sons étranges, d'une extraordinaire légèreté, se mirent à flotter autour de moi. [...] En même temps les lampes de couleur commencèrent à osciller lentement, et les murs que touchaient mes mains se transformèrent en de mouvantes parois bâties de sons et de lumières. Mes pieds trempaient dans l'ombre impondérable. (p. 12)

Tout devient liquide dans cette rue : les sons qui « flottent », les lampes qui se laissent entraîner dans un mouvement oscillatoire, les murs faits « de sons et de lumières » et notamment l'ombre qui *trempe* les pieds du narrateur. Il devient évident qu'un certain nombre de motifs, tels l'eau et la pierre, envisagés en général comme opposés, se combinent et s'entrecroisent de façon différente dans de divers paragraphes, en la présence de deux autres éléments contradictoires : la lumière et la nuit.

## *Obscurité vs lumière*

En effet l'imagerie aquatique, dont la mer est une composante majeure, n'est jamais vraiment distincte de l'imagerie lunaire et les deux se rattachent à une symbolique de la féminité. Mélusine, en tant que « joyau de la lune », se laisse conduire par le Pierrot sur la route que prend son astre tutélaire. Lors de son mouvement aérien elle se plaît à s'identifier à une « étoile filante » ou à laisser sa robe s'accrocher « au passage d'une étoile ». La fée est amoureuse de la nuit, qui l'obscurcit et l'enveloppe. D'ailleurs l'action des deux premiers chapitres se déroule intégralement dans le registre nocturne: l'escalade de la cathédrale, la recherche de Mélusine, l'arrivée à la mer, le spectacle de l'aurore africaine. On voit se développer tout un champ sémantique de l'obscurité: 17 occurrences du mot « nuit », 14 occurrences du mot « ombre », 9 occurrences du mot « obscur » et de ses dérivés « obscurité » et « obscurcir », 6 occurrences pour « sombre » et « assombrir » et 2 pour « ténèbres » et « ténébreuse ».

Concordance de : nuit

(tri ordre du texte)

facile , et nous nous trouvâmes avant la **nuit** complète en plein désert . un homme inconnu pareilles à d'invisibles papillons de **nuit** . en même temps , les lampes de couleur autour de moi . il faisait toujours **nuit** . de grandes torches brûlaient aux pieds vers l'espace que nous cachait encore la **nuit** . on vit surgir dans le lointain un immense poids de mes jambes fatiguées par cette **nuit** d'ascensions et de chutes , mais je m'aperçus maintenant comment je l'ai perdue cette **nuit** . la faute en est à tes chaussures , dit entre de pareils extrêmes , en pleine **nuit** . vois , j'ai les pieds nus ; j'ai laissé de son récit moi aussi , j'ai vu cette **nuit** ton pierrot . il s'en allait criant : « j'ai paroles que l'inconnu m'avait dites cette **nuit** et des spectacles qu'il m'avait promis . où quatre hommes m'avaient disputé cette **nuit** . je crus que tout ce qui précédait n'avait crochait au passage d'une étoile . et la **nuit** durait toujours . je n'en souhaitais pas et l'arrosoir viennent faire dans cette **nuit** agitée d'où nous sortons . pour moi , le enfonçait dans les sables du désert . la **nuit** enveloppa mélusine , puis l'obscurcit , hommes qui se laissèrent prendre cette **nuit** à l'aspect précieux de ma robe , bien qu'aucun et pourtant , j'ai beau chercher dans la **nuit** , je ne me souviens plus de sa figure . muguet ont poussé d'une main , cette **nuit** . la terre se secouait comme la peau d'un —mélusine , j'ai fait vœu , l'autre **nuit** , si je te retrouvais , d'arracher le secret



Si l'emploi de ce champ lexical est justifié par l'encadrement temporel de l'histoire, une telle extension ainsi que la fréquence de ces mots, par rapport au nombre total de formes, supposent une insistance de la part de l'auteur sur ce que cette ambiance lumineuse peut apporter à l'imaginaire hellénien. Au-delà de la simple fonction d'éclairage, la lumière, ainsi que son contrepoids, l'obscurité, participent à la construction de l'univers au même titre que la pierre et l'eau. Il ne s'agit que de façon isolée d'une parfaite obscurité, qui ne permet de rien distinguer, ou d'un soleil qui « fait des bonds en plein ciel ». Ce dernier (9 apparitions) se présente surtout sur le point de se lever, de surgir de la mer, ou en train de disparaître, de « s'enfonc[er] dans les sables du désert ». Le texte joue alors sur les valences du clair-obscur, sur le mélange des lumières et des ténèbres, dont la prééminence est manifeste dans l'oxymore: « aucune clarté terrestre ne valait cette lumineuse obscurité ». Les sources lumineuses sont dénommées toujours par des pluriels tels « lumières » (8), « lampes » (6), « clartés » (3), « torches » (4), « lueurs » (3), « rayons » (3), « feux » (1) ce qui renvoie à une façon d'indiquer leur caractère ponctuel –même dans un ensemble groupé sous forme de faisceau –, fluctuant et menacé par la dissolution. Cela leur permet aussi de se soumettre à un mouvement oscillatoire, à un balancement qui fait que leurs projections fixent des instantanés fantasmagoriques: la marche du narrateur s'oriente vers « les lumières légèrement remuées des lampes qui [l]'inquiétaient si fort », tandis que la ville se transforme en un décor de théâtre, avec des murs immatériels qui ondulent comme des rideaux. L'apparition et la disparition de la lumière sont soumises à un lexique de l'instantanéité: les lueurs, les rayons, les éclairs font irruption ou disparaissent de façon immédiate. Les masses des bâtiments ainsi que les masses humaines basculent d'un registre lumineux à un autre sans aucun avertissement: tantôt sombres, tantôt embrasées par les derniers ou les premiers rayons du soleil.

Un tel éclairage fait que les individus soient souvent réduits à des ombres. La matière se convertit en impondérabilité. Ainsi la ville se présente d'emblée au narrateur comme un ensemble « d'ombres découpées sur le ciel plein d'étoiles »; lorsque Mélusine restitue son trajet, la fréquence avec laquelle elle se désigne soi-même et son compagnon par le biais de l'ombre (5 occurrences) parvient à la substitution de l'ombre au corps physique: « nos ombres [...] suivaient [la lune] et notre couple fermait le cortège ». Elles sont intégrées ensuite dans un jeu réitéré d'amincissement et d'allongement, qui accompagne le mouvement vers l'avant ou le recul. Mélusine ne peut qu'assimiler cette synthèse de lumière et de ténèbres, en se découvrant fascinée également par la nuit et par le soleil :

- Mélusine, remarquai-je, je comprends ton amour de la nuit ; il ne m'a pas échappé cependant que l'arrivée du soleil te jeta dans un nouvel enivrement.
  - Je l'avais tout à fait oublié. Il me sembla que je le voyais pour la première fois de ma vie.
- (p. 23)

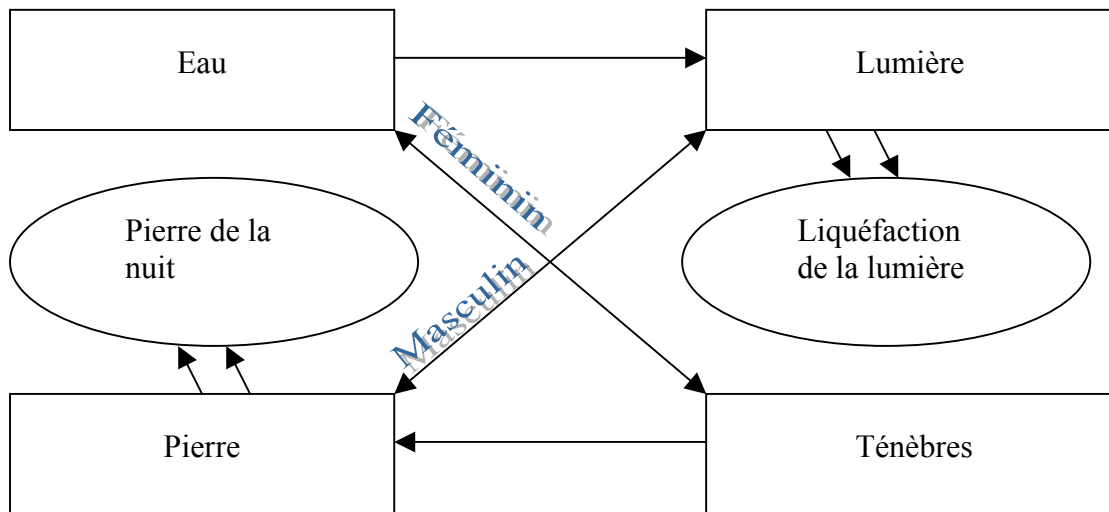
Si Mélusine entretient une relation de complicité avec la lune à laquelle elle est assimilée explicitement dans le surnom que lui donne le pierrot - « joyau de la lune », elle se laisse aussi transfigurer par l'aurore africaine. En regardant « amoureux le soleil qui montait en se tassant », Mélusine établit une relation particulière avec la lumière solaire. Le premier chapitre s'achève sur l'image suivante : « Elle était bleue et transparente comme l'air. Les deux bras levés, elle ouvrait ses mains à la lumière » (p. 15). Dans un geste de vénération, Mélusine accueille le soleil et s'en laisse transpercer. Une nouvelle métamorphose a lieu car, le début du chapitre suivant agglomère une série d'épithètes « lumineuses » dans l'image de la femme : ses pieds sont désormais « nus et transparents », ses bras « des clartés de marbre » et elle, elle « est la lumière et le mouvement ». Ces composantes, absentes avant la découverte du soleil, témoignent des transformations qu'il lui imprime. Si Mélusine est devenue la lumière, l'influence est réciproque. Dans le troisième chapitre, « une ligne de lumière » dessine le contour du corps nu de Mélusine, autant de dire que son compagnon baignera dorénavant dans une lumière féminisée, maternelle. Par ailleurs le nom de la protagoniste est associé avec le saphir, symbole de la « force lumineuse »<sup>1</sup>.

La plurivocité d'une Mélusine qui soit à la fois eau et pierre, obscurité et lumière, fait partie de la logique des *coincidentia oppositorum* qui devient chez Hellens principe créateur. La métamorphose réciproques des contraires fait que chaque élément contienne et se conjugue avec son antonyme. Si « les êtres et les choses ne se montrent d'abord à demi que pour réapparaître ensuite plus victorieusement... » (p. 28), l'apparition future sera doublée de celle de son complémentaire.

L'univers de *Mélusine* se construit par la combinaison des éléments perçus normalement comme opposés, mais que F. Hellens réussit à joindre et à faire participer à une fusion. Ce genre de collaboration, présente dès son premier roman *En Ville morte* (1906), est particulièrement développé dans *Mélusine*. Le roman rend compte de la façon dont chez Hellens le masculin et le féminin se conjuguent, annulant toute opposition préconçue.

---

<sup>1</sup> Paul GORCEIX, « Préface » in *Mélusine ou La Robe de saphir*, Bruxelles : Les Eperonniers, 1987, p. 11.



Une analyse croisée de l'eau et de la lumière, ainsi que de la pierre et des ténèbres, permettra de détacher plusieurs modalités qui facilitent la démarche commune de ces éléments. La stratégie la plus explicite est celle qui les intègre dans le même tableau, dans des évocations successives ou simultanées. Ainsi la décomposition de la lumière dans la présence de l'eau engendre un coloris particulier. Le ciel et la mer composent souvent un fond lumineux multicolore par le biais des images juxtaposées mettant en scène tout le spectre solaire. Quand l'horizon se colore « du violet terrestre au rose aérien », rappelant la suite ininterrompue des couleurs de l'arc-en-ciel, il met en présence la mer, connotée comme élément féminin, matriciel et le ciel, l'air, le soleil, assimilés à la figure paternelle. Leur interaction peut être lue comme une tendance mutuelle de s'imposer une certaine tonalité. Ainsi « le feu » originaire du ciel tombe sur la mer sous forme de « capsules de couleurs » ou de « lambeaux enflammés ». Le rouge du coucher du soleil s'empare des flots « qui en [sont] couverts comme d'un manteau ». A ce mouvement d'attraction, qui tend à confondre les deux éléments, la mer et le ciel, sous l'action de la même teinte lumineuse, s'oppose une forme de rejet : un coloriage différent, complémentaire, les écarte l'un de l'autre : l'eau s'assombrit tandis que le ciel devient bleu :

Vers le soir, les reflets de l'eau s'assombrissent, le ciel devint bleu, puis se colora rapidement du mauve clair au jaune de soufre, tandis que les tons de la mer descendaient dans une profondeur de plus en plus ténébreuse. (p. 24)

Cette succession lumineuse se manifeste à une autre échelle dans la chambre de Mélusine qui restitue, en écho, l'ordre extérieur. Les murs « d'un vert uni » prennent l'aspect des vagues tandis que la couleur du plafond est aussi indéfinissable que « l'air mobile du dehors ». La dégradation du violet -« une teinte violette de glycine flott[e] le long du mur et s'obscurcit légèrement » -, le bleu qui descend « du plafond » et remplit « tous les creux d'une couleur pareille au ciel », la « teinte presque rouge » qui couvre les murs, ne sont que des variations sur le thème donné.

Une autre modalité de réunir ces éléments divergents, l'eau et la lumière, jusqu'au parfait syncrétisme, repose sur la création d'un syntagme binaire, dont les termes appartiennent à deux champs sémantiques opposés : « bain d'étoile », « rayonnement glissant », « ombre nuageuse », « les étoiles se fondaient ». Les épithètes ainsi que les énoncés métaphoriques sont tellement soudés que leur signifié semble procéder d'une nouvelle matière, faite d'eau et de lumière.

L'association se fait aussi à distance, par l'intermédiaire d'un tiers qui fonctionne comme un liant. Ainsi les propriétés de l'eau sont déléguées à la foule qui « s'écoule » ou à la musique qui « flotte ». Les gens et les sons feront ensuite partie du même ensemble qui inclut aussi la lumière (l'éclairage électrique, les lampes de couleur). Quand le narrateur précise que dans la place publique « se cognaient tous les courants dans une bataille énorme à coups de torches et de drapeaux » (p. 11), le feu et implicitement la lumière adhèrent à l'eau par un artifice métaphorique qui veut que les groupes humains forment des « courants ».

A l'eau et à la lumière s'ajoute fréquemment la pierre. Le pierrot qui joue de la guitare rassemble autour de lui le halo bleu dû au réverbère, les sons « pluvieux » de son instrument et la pierre sur laquelle celui-ci s'écrasera :

... j'arrivai sans peine hors du cahos, à une distance suffisante du vacarme pour entendre les sons pluvieux d'une guitare. Un homme blanc sous un réverbère jouait, la tête levée, dans un grand halo bleu. Je reconnus un pierrot. La lune, incrustée dans un nuage, se reflétait aux vitres d'une fenêtre. Le pierrot se mit à chanter vivement. Un store s'abaissa sur la lune reflétée, et, comme elle s'effaçait de la fenêtre, elle me parut plus grande au ciel. Je fus emprisonnée dans son rayon. La guitare s'écrasa sur les pierres. (p. 20)

Le catalyseur peut être un certain personnage dont les attributs se déplacent facilement d'un registre à l'autre. Ainsi Mélusine se revendique en même temps de l'imagerie aquatique,

en l'occurrence d'une métamorphose mortelle de l'eau comme glaciation, solidification ou cristallisation, et de la lumière stellaire :

Je glissais d'un bout à l'autre d'un immense champ de glace dont le froid n'était pas blessant. J'étais seule jusqu'au fond du silence, et partout où je passais, ma propre clarté me précédait comme tout à l'heure mon ombre. [...] « Si les hommes regardent encore en haut, me disais-je en traçant une glissade infinie, ils doivent me prendre pour une étoile filante. » (p. 22)

Quand elle ne devient pas pierre (voire glace), l'eau se trouve toujours dans son voisinage, l'heurte et l'imprègne :

Une foule nerveuse remplissait les rues étroites et s'écoulait en se heurtant aux pierres, tandis que les murs rapiécés se mouvaient autour d'elle comme des toiles de décor dans le vent. (p. 9)

Si la rencontre de ces deux éléments a l'apparence de la confrontation de deux forces opposées, leur rapprochement révèle cependant la perméabilité de leurs frontières : le torrent humain est contraint de se mouler dans le couloir étroit imposé par les murs qui bordent les rues, mais ce premier agit en retour sur la matrice et la pétrit selon sa propre forme ; les murs ne représentent plus la matière rigide, ils contournent de leur mouvement la foule et ondulent comme des « toiles de décor » sous l'action du vent. Leur matière pierreuse devient liquide, ainsi que celle des rues, car les murs sont souvent « tendus comme des voiles sur les mâts » tandis que les rues se mettent à tanguer.

En fin l'eau se conjugue implacablement avec la pierre et la lumière par le biais d'une apparente confusion du narrateur : dans deux dialogues symétriques il demande à l'inconnu si ce que se trouve devant eux c'est « la mer » ou « le désert ». Chaque fois la réponse lui révèle la présence de l'élément opposé. Sans oublier que la finalité de toute cette agitation, indice parfait du syncrétisme, est la contemplation de l'aurore africaine... au bord de la mer. De nouveau la foule est simultanément du côté de la pierre, car elle double comme une deuxième couche les parois, et du côté de la liquidité, car elle se retire comme un flot pour s'adosser aux constructions prodigieuses. Les immenses échafaudages de fer et de béton, les moellons, construits à la proximité de la mer, se disloquent et se liquéfient avec la foule qui se « dévers[e] des balustrades ». Quant à l'eau, elle reçoit la dureté du minéral, ayant l'aspect d'« un plateau d'acier strié de lignes sombres », à l'instar de la ligne « dure et noire » de l'horizon. Pourtant le métissage le plus évident et le plus spectaculaire du masculin et du

féminin se produit du côté de la lumière. Présentée d'abord sous son aspect masculin, la lumière est l'objet d'une féminisation progressive pour aboutir à une harmonisation des deux composantes. La scène ouvre sur les « grandes torches » qui brûlent « aux pieds » des colonnes se soumettant ainsi au même élan vertical, violent, que les contours massifs, surélevés, qu'elles éclairent. Le déplacement des significations se fait par un jeu sémantique qui privilégie ensuite les connotations féminines des mots. La lumière se présente sous la forme d'un « rayonnement *glissant* », les torches éteintes sont remplacées par « des lueurs lisses comme des *nappes* de *phosphore* » qui « *se tend[ent]* tout en bas sur l'espace ». La lumière ne jaillit plus, elle *se tend* pour recouvrir l'espace, comme une vaste couche plane de fluide. Ce n'est pas par hasard que cette étendue lumineuse est associée au phosphore, la substance capable de devenir lumineuse dans l'obscurité. Finalement le phénomène de l'aurore africaine se manifeste par une « triple antenne de feu qui s'élargit aux sommets », image qui rappelle en même temps un puit artésien et un feu d'artifice. Une étrange pollinisation est accomplie par les « *grappes* flamboyantes », *égrenées* par les rayons, qui répandent des « *capsules* de couleur » sur les flots.

\*\*\*

*Mélusine* se construit par la conjonction de quelques éléments : le mouvement (y compris rythme, musique), l'eau, la lumière. Une connexion s'établit dès le début entre la cathédrale, la musique, la foule et la mer par l'intermédiaire d'une question du narrateur, qui revient comme un leitmotiv, à des intervalles réguliers : « De quelle matière s'échappe-t-elle, comme les lignes et les contours du monument ? » (p. 10) – la musique ; « De quels bizarres éléments cette foule est-elle faite ? » (p. 11) ; « On aurait beau l'interroger, autant demander à la mer de répondre ! » (p. 11) ; « On n'aurait pu définir de quelle matière elle était faite. (p. 8) – la cathédrale.

Ces composantes se combinent continuellement deux par deux en raison d'un troisième référent commun, se modifient les unes les autres et créent des éléments intermédiaires. La conjonction de l'eau et de la lumière aboutit à une liquéfaction de cette dernière, alors que la connexion des ténèbres et de la pierre engendre une obscurité solidifiée, la pierre de la nuit. Le schéma qui inclut la lumière et les ténèbres, l'eau et la pierre, en tant que constituants d'une matière instable et d'une harmonisation du masculin et de féminin rend compte du roman dans son entier.

L'écriture fonctionne à la façon d'un prisme qui laisse saisir chacune de ses facettes à travers les deux autres. Une superposition, qui réitère *mutatis mutandis* le principe des correspondances, et qui les rend indissociables.

## **Bibliographie**

### **Corpus**

HELLENS, Franz, *Mélusine*. Roman, Paris-Bruxelle, Ed. de La Voile rouge, Emile-Paul frères, 1920.

HELLENS, Franz, *Mélusine ou La Robe de saphir*. Roman d'aventures, Paris, Gallimard, 1952.

HELLENS, Franz, *Mélusine ou La Robe de saphir*, Bruxelles, Les Eperonniers, 1987.

### **Etudes critiques et théoriques**

ARON, Paul, « Mélusine: lecture d'une légende surréaliste » in Vic Nachtergaele, *Franz Hellens entre mythe et réalité*, Leuven, Leuven University Press, 1990, p. 145-154.

GORCEIX, Paul, « Rêve, Fantastique et Surréalité » in Ben Ali, Sourour, éd., *Les écritures poétiques de Franz Hellens*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 147-157.

KLATTE, Gerlinde, « Feu, brume, soleil – l'imaginaire de la lumière dans l'œuvre de Franz Hellens » in Ben Ali, Sourour, éd., *Les écritures poétiques de Franz Hellens*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p.117-138.

LYSOE, Eric, « Mélusine et le futurisme : plaidoyer pour une relecture » in *Courrant d'ombres*, no 3 : « Franz Hellens », printemps 1996, p. 51-66.

### **Logiciels**

Textopol, équipe du Céditec, Jean-Marc Leblanc, Pierre Fiala, *O. L. F. A. C. T. – Outils Lexicométriques pour la Formation et L'Analyse de Corpus Textuels*, 2004.

Lamalle, Cédric ; Martinez, William ; Fleury, Serge ; Salem, André, *Lexico 3. Outils de statistique textuelle*.

Kuncova, Andreea ; Maisondieu, Aude, *Lexico 3. Manuel d'utilisation abrégé (Dix premiers pas avec Lexico 3)*.