LE VOYAGE RÉTROSPECTIF DE FRANZ HELLENS – UNE AFFAIRE DE GOÛT ?

Aurora Băgiag

Lecturer, PhD., "Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: Inspired by a journey taken in North Africa in 1925, Le Voyage rétrospectif (The Retrospective Voyage) by Belgian author Franz Hellens presents a series of representative pictures of the visited areas. However, these travel notes only partially belong to the genre of travel literature popular in late 19th and early 20th century. Therefore, the originality of this work as well as differences between it and similar texts written before or during the writer's time are worth exploring. The hypothesis of the present study is that the aesthetic dimension of Hellens' text renders it remarkable. This is visible in a series of narrative and descriptive sequences characterized by aesthetic taste and judgment, or, more generally, the aesthetic attitude of the writer-traveler towards the world he portrays.

In order to identify and analyze the components of this aesthetic network, the paper will first focus on how the confrontation between two different socio-cultural worlds (of the traveler and of the visited countries) allows the identification of certain anthropologic, ethnographic and historical constants for the representation of North Africa in the European literature of early 20th century. Next, the concept of representation will be shifted towards the artistic dimension by analyzing how perception and description employ visual and musical filters that help interpret the reality as a work of art. Finally, the paper will analyze the components of the writer's aesthetic taste and judgment, which assign art criticism value to these travel notes.

Keywords: Travel literature; aesthetic taste; art criticism; the representation of the Orient; Western view.

Introduction

S'appuyant sur le voyage que l'écrivain belge Franz Hellens entreprend en 1925 en Afrique du Nord, rédigé « de pure mémoire » dix ans plus tard, relu et complété en 1966, retrouvé sous forme de tapuscrit et publié en 2000, le texte du *Voyage rétrospectif*[1] représente un récit de voyage plutôt singulier. Celui-ci dépasse le statut d'acte de mémoire, de récit témoin, qui fixe a posteriori une expérience de découverte. Si l'écriture enregistre, consigne, présente, transmet, la vision du monde qu'elle propose s'avère profondément modelée par le regard de l'écrivain-voyageur. La dimension subjective de la relation de voyage suscite une interrogation complexe sur les éléments qui provoquent ou inspirent la découverte, l'observation et la mise en discours par l'observateur-narrateur. Si l'auteur a choisi de recourir à un épisode de voyage, qu'est-ce qui différencie cette entreprise de celle de ses prédécesseurs ou de ses contemporains? Nous

[1] Franz Hellens, *Le Voyage rétrospectif : Impressions d'Afrique du Nord*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000. Toutes les citations seront empruntées à cette édition et les numéros de page en seront indiqués dans le texte, entre parenthèses.

BDD-A25643 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:26 UTC)

tâcherons de montrer que l'originalité littéraire du *Voyage rétrospectif* consiste à mettre en évidence la façon dont le récit de voyage rend compte de l'interposition de ce que Hume nomme des « obstructions »[2], c'est-à-dire des obstacles qui peuvent intervenir entre le sujet et l'objet et qui sont d'ordre culturel, sensoriel, social, relevant de la mode ou du préjugé.
Dans un premier temps nous analyserons la confrontation de deux mentalités différentes, qui s'organise selon l'opposition stéréotypée : Occident vs Orient. Quoique l'avant-propos signé par Franz Hellens rejette tout attachement à la tradition de la littérature coloniale, ainsi que l'influence de la littérature de voyage, il est possible de dégager certaines constantes d'ordre anthropologique, ethnographique et historique définitoires pour la représentation littéraire de l'Afrique du Nord dans les récits européens des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Nous essayerons ensuite de déplacer la question de la représentation du monde africain sur le plan artistique. Nous remarquerons ainsi que la perception et la description passent chez Hellens par un filtre visuel et musical à la fois. La vision du narrateur, tout en privilégiant la sensation, tend à interpréter le réel en termes d'art et à y découvrir des correspondances insolites avec la peinture et la musique occidentales. En fin nous interrogerons l'existence d'une norme de goût, qui engendre des jugements esthétiques ainsi qu'une réflexion qui s'apparente à la critique d'art.

Le regard « naïf » et le consensus livresque

Franz Hellens choisit comme fondement de la construction d'une vision esthétisante de la réalité la mise en scène initiale de la légende d'un écrivain-voyageur naïf, mais ouvert au monde et à ses surprises :

J'éprouve un peu d'orgueil en même temps qu'un peu d'humiliation à me savoir nouveau et ignorant parmi ce monde. Jeune au milieu des vieillards. Capable d'un cri de surprise au milieu du silence solennel, au centre d'un cercle d'eau et d'azur. (p. 2)

Il rejette l'influence de tout bagage culturel qui viendra fausser sa perception et déclare n'ayant rien lu de la littérature de voyage qui aurait pu le familiariser avec ce continent nouveau, l'Afrique, « pas très différente de bien de choses déjà vues, tout autre que celle à quoi [il s]'attendai[t] » (p. 2). L'enjeu de sa naïveté intellectuelle déclarée est de lui permettre d'agir en toute liberté, de garder la fraîcheur du regard et de manifester sa surprise. Son projet est de fournir non pas une version érudite de l'Orient, mais un rapport de ce qu'il a vu et senti. L'écart par rapport à la tradition du genre est peu dissimulé. A la différence de certains écrivains-voyageurs du XIX^e^ siècle, qui ne cherchent que l'image apprise, préconçue d'un Orient antique, mythologique, fantasmatique ou exotique, Hellens transforme l'Afrique en *terra incognita* et son voyage – en événement singulier. Il affirme, à maintes reprises, non seulement sa détermination d'enregistrer des images et de les transposer à la façon d'une transmission directe « Je me laissais aller, conduire, guider, j'écoutais, je regardais, j'apprenais. » (p. 1), mais aussi la tentation de transformer la figure du narrateur en un aventurier qui découvre son œuvre au fur et à mesure qu'il l'écrit : « Je suis un voyageur qui n'a rien lu ou qui a tout oublié, et qui pénètre ici pour la première fois. Qui attend que tout lui soit révélé. » (p. 45)
Tout en exaltant la rupture avec le récit de voyage traditionnel, *Le Voyage rétrospectif* de Franz Hellens s'inscrit pourtant dans l'évolution historique du genre à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle. Celle-ci enregistre le passage du récit de découverte et d'aventure, dans lequel le monde extérieur et sa connaissance représentent l'enjeu principal de l'œuvre, au récit de l'expérience personnelle, qui place l'individu voyageur au centre de ses préoccupations. Dans ce sens l'écriture de Hellens est marquée par la transformation de la relation « pseudo-objective

[2] David Hume, *De la norme du goût*, 1657, in *Les essais esthétiques* II, trad. R. Bouveresse, Vrin, 1974.

BDD-A25643 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:26 UTC)

d'un narrateur-personnage-témoin » en récit « pseudo-subjectif d'un narrateur-personnage-acteur » dont le « propos serait moins de présenter un univers plus ou moins neuf et inconnu, que de rendre compte des échos de cet univers dans l'individualité qui voyage et observe »[3]. Le texte hellensien contient cependant des invariants propres à la tradition de la littérature de voyage, annoncés dès la préface. Rédigée à la première personne, pour certifier l'identification entre auteur, narrateur et personnage, celle-ci prétend rapporter un voyage vécu, transcrit de façon exacte, et sans ambitions littéraires. Les questions du *comment* et du *pourquoi* que G. Genette identifie dans le fonctionnement des préfaces[4] se retrouvent dans cet *Avant-propos* écrit en 1966 par Hellens. Le *pourquoi* en tant que présentation des thèmes, valorisation de l'importance du sujet traité, de l'originalité et de l'inscription du texte dans une tradition culturelle, le souci d'authenticité et d'humilité de l'auteur, s'associe au *comment* qui aborde les informations sur la genèse de l'œuvre, le commentaire du titre, les déclarations d'intention pour se transformer en un « appareil typiquement rhétorique de persuasion »[5]. Le titre, et de là, le récit entier, est placé sous le signe de la mémoire :

Ce titre appartient d'une façon plus réaliste aux notes et tableaux du voyage africain. La vérité est celle-ci : ces relations furent écrites plus de dix ans après le voyage matériel […] ; et cela de pure mémoire, sans l'aide d'aucune note prise sur le vif et dans le moment. Il faut croire que tout ce que mes sens et mon esprit avaient rencontré s'était si bien gravé en moi, dans l'ensemble et le détail, que ce ne fût qu'un jeu, dix ans après, de le coucher sur le papier. Et j'ose certifier que rien, dans ces notes rétrospectives, n'est ni arrangé, surfait, outré, ou simplement imaginé. Tout y est vrai, direct, comme ce fut vu, contemplé, vécu.[6]

Le Voyage rétrospectif s'inscrit tantôt dans le prolongement, tantôt dans un rapport polémique à la tradition. Si dans la littérature du XIX[e] on assiste à la théâtralisation de l'Orient, qui se fait découper en une série de scènes typiques, des villes touristiques et des visites obligées, qui suscitent le plus souvent des descriptions uniformes, Hellens ne suit pas l'itinéraire consacré. Il ne se laisse pas séduire par les ruines – il n'est pas « amateur de beaux restes » - mais par les villes et surtout par le désert et la mer. A une esthétique de l'exotisme historique, il oppose une valorisation du présent, des villes grouillantes de vie. Le culte du souvenir est remplacé par la saisie du réel dans sa spontanéité. L'Orient existe chez Hellens autrement que de façon rétrospective et le présent n'est plus le sujet d'une ellipse temporelle qui pourrait le discréditer.

La structure du texte relève du même jeu d'identification et de distanciation face au récit de voyage traditionnel. Celui-ci se construit autour d'une pratique de la discontinuité, sous la forme des « croquis », des « notes », des « impressions fugitives » (termes employés dans la majorité des préfaces). L'élément responsable de la cohérence de l'œuvre est la reproduction de la diversité, de l'aspect apparemment hétéroclite et hybride des sensations vécues et des images vues, par l'intermédiaire d'une individualité créatrice. Hellens organise cependant ses réflexions de façon à aboutir à une vision finale unitaire, dont il peut dégager des significations artistiques, esthétiques, anthropologiques.

Le texte rappelle sous certains aspects la « périégèse » antique, qui désignait une relation de voyage, à caractère plus ou moins scientifique et avec une part de généralisation concernant surtout les mœurs et le caractère des nations. Sans se rapprocher de l'analyse ethnologique qui s'appuie sur un savoir sociologique référentiel, Hellens devient parfois un observateur critique des mentalités orientales. Ce sont des remarques qui lui permettent d'esquisser un écart et de se

[3] Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyages*, Paris, Klincksiek, 1994, p. 91.
[4] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
[5] Gérard Genette, op. cit., p.184.
[6] Franz Hellens, *Avant-propos* au *Voyage rétrospectif*, op. cit., p. III.

BDD-A25643 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:26 UTC)

revendiquer de façon constante d'un système socioculturel qui est celui de l' « homme du Nord ». A l'instar des écrivains-voyageurs précédents, dont l'un évoqué assez souvent, L. T. Lawrence, pour lesquels la tentative de s'adapter aux mœurs des Orientaux, ne va jamais jusqu'à l'oblitération de leur propre identité, Hellens met en scène un moi qui ne perd nullement ses droits et qui n'abandonne pas son européanisme.

Il ne s'agit plus dans son cas de s'approprier l'Orient en tant qu'Occidental, ni de hiérarchiser les cultures, mais de découvrir la différence et de la décrire tout en l'accompagnant de jugements. L'analyse de certaines composantes socioculturelles orientales se fait en fonction d'un code occidental. Un exemple de mise en présence des deux codes opposés, ayant comme effet une perversion des termes qui viennent nommer une coutume, se retrouve dans un épisode qui évoque un cortège d'« étranges pleureuses ». Assis à la terrasse d'un café, le narrateur surprend une procession de femmes voilées, suivies par des fiacres entièrement fermés et dont les portières sont couvertes de stores. La solennité du défilé à laquelle s'ajoute un fond sonore monotone, assimilable à une « mélopée de grillons, rythmée et ininterrompue » sont des composantes qui, « aux yeux de l'Européen », contribuent à l'identification d'un événement tragique, en l'occurrence un enterrement. De façon paradoxale, conformément au code social arabe, « cet enterrement, ces funérailles […] c'est un mariage. Les femmes conduisent la mariée à l'époux » (p. 15). L'historiette de cette confusion humoristique sert, entre autres, d'appui aux réflexions discursives du narrateur sur la constitution et l'insertion du couple dans la société musulmane. Le côté didactique de l'épisode est d'autant plus évident que le fragment intitulé « Noces » procède d'une certaine structure. Il s'ouvre avec une digression sur le rôle de la fatalité dans la constitution du couple, exemplifie ensuite cette hypothèse par l'anecdote que nous venons de citer et s'achève par une interprétation symbolique de cette pratique maritale illustrant « la soumission du couple à la lois divine […] ; la reconnaissance du hasard […], ce goût du jeu qui prend ici l'allure du génie » (p. 15) et par des considérations ironiques portant sur les « soupapes » et les « menues compensations » que la conscience arabe s'offre face à ces contraintes. Néanmoins ce que cet épisode réussit à mettre en évidence, du point de vue esthétique, c'est la façon dont deux codes socioculturels opposés peuvent connoter positivement ou au contraire, négativement, les pratiques signifiantes d'un cérémonial.

La réalité à l'œuvre

L'expérience immédiate n'est pourtant pas primordiale dans ce récit presque entièrement focalisé sur la perception du narrateur-protagoniste. Ce dernier est avant tout une conscience créatrice. Il visite les sites à peu près comme des expositions, comme des lieux qui lui permettent de mettre en relation images, objets et des sons, en offrant de multiples voies de contemplation et de combinaison selon les déambulations (physiques et surtout esthétiques) du visiteur. Le suivre signifie assister à la transformation du vécu, devenu un simple prétexte, en une vision que le voyageur se forge du pays visité. Il n'est pas inutile de rappeler que Hellens n'écrit pas un journal de voyage, notant des impressions au fur et à mesure qu'il les vit, mais il rédige son récit après coup, à un intervalle temporel assez important. Si le voyage a été un moyen de confronter sur place sa culture littéraire et artistique avec la réalité, sa rédaction comportera une liste de représentations qui associent souvenirs personnels et images culturelles.

Ainsi, à l'instar des écrivains-voyageurs du XIX^{e} siècle, Hellens est séduit par une image féminine de l'Orient. Un tableau de vie quotidienne - des femmes portant des jarres en terre cuite remplis d'eau - devient le point de départ d'une série d'équivalences mythiques. Plusieurs topoï s'y retrouvent. « L'amphore biblique », en tant qu'objet d'art représentatif de l'Orient, est souvent associée à une figure de la fertilité. La relation de contiguïté avec l'eau qu'elle contient et avec la terre dont elle a été modelée renforce la symbolique maternelle. La superposition, « par contraste ou similitude » de deux formes débouche sur un transfert identitaire : le contour

BDD-A25643 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:26 UTC)

de l'amphore, « voluptueusement arrondie », renforce celui de la « hanche de la porteuse » sur laquelle elle s'appuie :

Au soleil de midi comme au crépuscule du soir la silhouette humaine et la silhouette de l'amphore prennent une forme identique. J'ai été frappé plus d'une fois, en parcourant les rues de Kairouan ou de Tunis, par la ressemblance d'une silhouette féminine enveloppée dans sa robe et ses voiles, avec la forme élémentaire et définitive de l'amphore. (p. 50)

Selon le code esthétique occidental, tributaire à un imaginaire féminin de l'Orient comme terre de la découverte et de la conquête, cette image devient emblématique pour toute une contrée : « L'amphore, qui appartient à l'Orient, prend la forme même de l'Orient » (p. 50). Le jeu des images superposées : amphore – femme – terre – Orient est renforcé par le renvoi à une représentation picturale de l'Orient biblique. Si « majesté et douceur des femmes, c'est tout l'Orient» (p. 51), ces composantes font écho à une illustration de Gustave Doré, que le narrateur prétend avoir contemplée pendant son enfance. Cette dernière montre un « groupe de femmes aux longs voiles revenant de la rivière, l'urne sur la tête, tandis que deux autres femmes se penchaient au bord de l'eau, les bras tendus vers la corbeille d'osier où reposait Moïse enfant, endormi » (p. 50). Hellens construit ses essais autour des tensions associatives entre les observations faites *in situ* et l'intertexte artistique : l'observateur perçoit une image empirique selon des schémas picturaux ou bien il associe un tableau de vie à une œuvre d'art, en les situant sur le même plan artistique.

Un autre exemple où image et intertexte visuel fusionnent est la scène de pietà masculine, qui fait apparaître un homme portant sur ses bras un autre, malade et immobilisé, le couple descendant une vieille rue, dont la trajectoire se prolonge dans le ciel. La « vision du bon Samaritain » a une forte composante visuelle, annoncée dès le titre du fragment « Constantine. Deux tableautins ». La description laisse transparaître la fascination qu'exercent sur Hellens les arts visuels, notamment la peinture :

Dans une des rues du vieux Constantine, de celle qui montent pour n'aboutir, dirait-on, qu'au bleu du ciel, j'ai vu descendre un homme en burnous portant dans ses bras un paralytique demi-nu, d'une maigreur squelettique et qui regardait le ciel. Où cet homme allait avec son fardeau ? Il n'avait pas l'air pressé, ni embarrassé par cette charge. On eut dit qu'il la portait de toute éternité, par pitié ou par habitude. (p. 59)

Hellens opte souvent pour l'*ekphrasis* comme mode narratif, grâce auquel les personnages, les situations s'imposent au lecteur, comme si l'instance narrative était devenue un simple pinceau. Cette figure de rhétorique doit être comprise ici dans son sens premier, celui d'un exercice verbal imposé à l'orateur, qui doit provoquer un effet de visualisation spectaculaire appelé *enargeia*. La description exhaustive de l'objet parvient à faire apparaître l'objet devant les yeux de l'auditoire. Le concept subit un déplacement sémantique dans la rhétorique moderne, identifiant l'objet décrit à une œuvre d'art, aspect auquel nous reviendrons dans la troisième partie de cette étude. Nous retenons pour le moment la finalité esthétique de cette pratique rhétorique : séduire les auditeurs ou les lecteurs et les transformer en spectateurs. Les peintres que l'écrivain évoque en marge de ses descriptions - Delacroix, Rubens, Rembrandt - ont choisi eux aussi comme thèmes de prédilection des scènes bibliques. La perception que Hellens donne de l'univers oriental allie la réalité et le génie artistique. A l'inverse de la démarche habituelle, où l'œuvre d'art est censée reconstruire la réalité, *Le Voyage rétrospectif* valorise le réel même en tant qu'œuvre d'art. La perception du monde empirique est, sinon identique à la perception de l'œuvre, au moins de la même nature. Il ne s'agit pas seulement de réactualiser et de redécouvrir des œuvres d'art consacrées, ni d'identifier des scènes authentiques analogues, mais de contempler un paysage comme l'on contemple une toile. La perception devient réflexion esthétique. Des figures, des poses typiques, des schémas compositionnels, des coloris semblent soutenir l'hypothèse d'une nature artiste. Figés dans l'immobilité et dans le silence, au point de se confondre à des mannequins, les

BDD-A25643 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:26 UTC)

protagonistes, des « mendiants, masculins ou féminins », sont des spectres prêts à se métamorphoser en images. Les descriptions de Hellens, qui gravitent autour d'une importante composante visuelle et utilisent le présent à valeur atemporelle, peuvent être lues comment autant de fragments de critique d'art :

Une vieille mendiante accroupie contre le mur, le visage noir couvert de pustules et mangé par les mouches ; cet être humain se voile dans un châle, une loque, dont elle agite de temps en temps un coin pour chasser les mouches. D'autres mendiants, masculin ou féminins, tout le long des couloirs, au soleil et à l'ombre, confondus avec l'ordure, devenus ordures et tout brillants d'ordures, chantent ou se taisent, tendent des mains ou demeurent sans bouger et comme indifférents à ce qui se passe. Ils ont l'air de dormir. Ils prient ou ils rêvent. Plusieurs sont aveugles. Quelques-uns beaux comme des Rembrandt.

On peut se demander ce qui est le plus étonnant dans ces rues : le miracle de cette saleté rayonnante ou celui des ors, de l'argent, des soies précieuses, des cuirs rouges, des gemmes et des cuivres, orchestre de couleurs, ininterrompu, conduit par le plus puissant des maîtres : le soleil ?

Aucun doute : dans l'éclairage artificiel de ses tableaux, Rembrandt avait deviné l'Orient. Il avait l'Orient en lui. (p. 6-7)

L'impact de l'image sur l'écriture de Hellens provoque une sorte de « mise en spectacle » du monde, car les personnages et les situations sont typifiés, théâtralisés. Des instantanés représentatifs deviennent des images archétypales de la peinture classique. Les effets de la propulsion ekprastique de son écriture renvoient à ce que Else Jongeneel appelait, à propos de l'œuvre de Claude Simon, les « pouvoirs transgressifs » du texte : « des scènes de la vie de tous les jours […] se transmuent en photos sous le regard médusant du narrateur ».[7] La perception ne se réduit donc pas à une saisie de formes, de structures, d'agencements spatiaux, mais elle est filtrée et schématisée par des éléments qui deviennent des modèles d'une lecture possible de la peinture, celle de Rembrandt en l'occurrence.

Sans doute, l'observateur fait-il partie de l'ensemble de sujets observateurs qui peuvent fonder, selon Hume, une « norme du goût ». Il renvoie au critique idéal qui « ne manque ni de délicatesse, ni de bon sens, ni de la fréquentation des œuvres, ni d'impartialité, et qui s'est astreint à la pratique des arts et à la comparaison de leurs productions »[8]. Un détail d'ordre biographique apporte un éclairage supplémentaire sur cette propension au visuel. Voulant être peintre, Hellens étudie le dessin et l'aquarelle. Il s'exerce aussi dans la critique d'art, ses essais portant surtout sur la peinture contemporaine, notamment belge. De plus, il collabore avec des peintres et des dessinateurs à l'illustration de ses livres.

Le voyageur est attiré surtout par l'irruption de la lumière dans le tableau ainsi que par son rapport à l'ombre. La fascination de Hellens pour le soleil est celle de l'homme du Nord qui découvre l'éclat du Midi. Cette découverte, faite pendant son premier séjour sur la Côté d'Azur, n'est pas un pur accident biographique. Toute son œuvre témoigne d'une attention particulière accordée aux fonctions symboliques de la lumière et des ténèbres. La lumière « poussiéreuse, directe et dure » de l'Afrique agit sur les couleurs qui deviennent « éblouissantes ». Néanmoins, tandis que le paysage est plongé dans une ambiance aveuglante, le voisinage de l'ombre engendre le contraste et rend l'image claire. Pour la sensibilité visuelle de Hellens, la façon dont une tache de lumière s'imbrique dans l'obscurité d'une rue devient le ressort d'un nouvel appel à l'univers pictural occidental :

Les peintres font remarquer qu'un coup de rouge, d'une teinte vive, dans un tableau d'ensemble un peu sombre et diffus, relève le tout, jette le spectateur dans l'allégresse. Les

[7] Else Jongeneel, « Vision lectorale et effets d'image » in Béatrice Bloch et al., *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 96.

[8] Carole Talon-Hugon, « Hume, *De la norme du goût*. La voie moyenne de l'expertise » in Régine Pietra, *Esthétique des goûts et des couleurs*, Grenoble, 1998, p. 172.

BDD-A25643 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:26 UTC)

grands artistes, Rembrandt, Rubens, Delacroix, ont compris cela. Désormais aucun paysage, pas le moindre coin de rue, ne manquera de cet aliment miraculeux, flamme dont la nécessité est indiscutable, mais dont on ne peut dire pourquoi elle se montre là. Nul artiste ne l'y a mise ; elle relève du hasard, éternel miracle des hommes et de la nature. (p. 5)

Evoquant le cas de Delacroix, les convergences littérature-peinture ne s'arrêtent pas aux décors lumineux de la terre orientale. Le chromatisme intense et l'aspect bigarré représentent pour le peintre la source d'un choc esthétique. Ses toiles orientalistes, inspirées par son voyage africain (1832), associent au tumulte des couleurs les formes en mouvement pour représenter un monde excessivement dynamique. La même impression transparaît de la description que Hellens consacre aux rues « grouillantes d'une étrange population», où s'agite une peuplade qu'il définit en termes de « fourmilière », « volière », « ruche ». Le coloris joue un rôle primordial dans la saisie de cet Autre, qui a l'aspect exotique d'un « oiseau des îles ». Les costumes déploient des couleurs « nouvelles pour l'Européen », « exaspérantes » même :

Cette couleur des costumes en Afrique, dans les grands rassemblements est indescriptible et, du reste, à mes yeux de classique, d'un pittoresque outré. Les couleurs arabes, l'œil aussi bien que le goût s'en fatigue vite, il vient un moment où on ne peut plus les supporter. Les couleurs de la nature se montrent toujours sobres. Mais l'homme abuse des siennes ; du moins c'est ce qu'il semble. Sans doute suis-je injuste en cela comme en toutes les choses qui restent fermées à mon esprit ; une des données du problème oriental doit m'échapper, je le sens. Il doit y avoir, dans cette débauche des couleurs vestimentaires, un besoin que je ne m'explique pas. (p. 39)

Cette impression de tape-à-l'œil implique une évaluation de la part de l'observateur. L'image perçue est inséparable d'une réaction subjective et d'un jugement esthétique. Son contenu descriptif, qui focalise sur l'aspect brillant, dépourvu d'harmonie, sur la combinaison criarde de couleurs, est doublé par le rejet de l'image. Les implications évaluatives des termes employés, tels que « pittoresque outré », « débauche des couleurs vestimentaires », dérivent en partie d'un usage traditionnel attaché à un certain canon, à une certaine « norme » de goût. Hellens se réclame non seulement d'une mode vestimentaire occidentale, mais d'un courant esthétique qui prône la mesure et l'harmonie à travers « [s]es yeux de classique ». Les attributs de cette image sont transcrits non par des adjectifs, mais par des verbes qui indiquent notamment la réaction de l'observateur, dont le goût « se fatigue » et ne « peut plus supporter » la vue. L'esthétique se colore ainsi de l'esthésique. Mais le voyageur ne revendique pas moins la part du goût en tant que sentiment ou sensation. Puisque, s'il avoue être conscient d'une certaine qualité, que d'autres puissent remarquer et apprécier, il se réserve le droit de ne pas l'aimer.

Ainsi, si l'on refait le trajet de l'expérience esthétique vers l'objet qui l'occasionne, il est possible de déceler le système de pensée de son auteur, de découvrir les qualités et les modalités de leur attribution à différents objets. Chez Hellens, l'existence de certains « règles du goût » est d'autant plus évidente qu'elles sont constamment confrontées à la réalité. Dans la mesure où il y a mise en forme du voyage, il y a « esthétisation » du récit, voire sélection, transformation, comparaison. A travers ces références intertextuelles, l'écrivain incorpore le réel dans son système idéologique et esthétique. Il se rapproche ainsi du profil qu'esquisse Hume d'un juge qui est « quelqu'un accoutumé à voir, à examiner, à peser la valeur des réalisations de diverses sortes qui ont été admises dans des époques et des nations différentes » et donc « habilité à juger des miracles d'une œuvre qu'on lui présente et à lui assigner le rang qui lui revient parmi les productions du génie ». [9]

[9] David Hume, *De la norme du goût*, op. cit., p. 92

BDD-A25643 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:26 UTC)

Voyageur, écrivain et critique d'art

Le voyageur, même s'il rejette une version érudite du récit de voyage, se retrouve souvent dans la posture du contemplateur situé devant un objet d'art. L'écriture transcrit alors la perception esthétique en acte. L'*ekprasis*, dans l'acception que lui donne la rhétorique moderne, celle de représentation d'une œuvre d'art réelle ou fictive dans un texte littéraire, remplace la narration et ralentit le rythme de l'événement évoqué. Elle repose sur la description, mais dans le cas de Hellens, une description ouverte vers la réflexion esthétique et philosophique. La perception de l'architecture arabe, des tapis, des objets artisanaux, s'enrichit par des mises en relation avec d'autres tableaux, couleurs et arts. L'*ekphrasis* se poursuit alors au-delà de la présence de l'objet artistique, le sujet faisant appel à l'imagination, au savoir, à la réflexivité.

Les descriptions relèvent d'une rhétorique de *l'ekphrasis* par la présence de certains concepts et artefacts. Dans le fragment intitulé « Sur l'art arabe » Hellens essaie une définition de l'art arabo-musulman. Celle-ci rassemble des attributs à contenu général dans une approche heuristique qui énumère et nomme formes et couleurs pour les interpréter ensuite spontanément, en apparence sans s'appuyer sur des connaissances préalables. Cet art se remarque par son caractère « monumental et décoratif », « mi-religieux, mi-profane », « populaire », « collectif ». La suite des prédicats descriptifs, à caractère objectif, qui vise plutôt l'ensemble de la production artistique arabe redevable à une *forma mentis* et à un style particulier de penser et d'exécuter l'art, est interrompue par un jugement frappant par stéréotypie :

Quels que soient la beauté et l'élégance des proportions, le charme des motifs et des développements, cet art reste un art mineur aux yeux de l'Européen habitué aux grandes créations du génie libre. (p. 27-28)

Le terme « art mineur » rappelle une distinction plus générale que l'histoire de l'art et l'esthétique introduisent dans l'ensemble des arts et des genres littéraires, insistant sur le caractère ornemental de ces ars appliqués. Il se charge en outre d'une attitude dépréciative de la part de l'observateur à l'égard de l'objet contemplé. Cette remarque est atténuée, car l'observateur ne manque pas d'identifier, d'une part, la coexistence de l'arabesque, du « feston », des « broderies » et d'autre part, le côté monumental, la capacité singulière de « faire grand avec des moyens modestes ». Hellens choisit en effet de focaliser sur l'architecture, ainsi que sur l'art des tapis orientaux. La peinture n'est jamais convoquée, possiblement en raison du constat que « l'art arabe ne souffre aucune représentation » (p. 28). Carence suppléée, certes, par la tendance constante de l'observateur de retrouver dans les tableaux vivants des villes des schémas compositionnels et des gammes chromatiques des chefs d'œuvres de la peinture européenne.

Après avoir été soumis à un regard englobant, l'art arabe est analysé par le biais de différentes œuvres, qui en condensent les règles de construction. L'observateur isole des objets emblématiques qui illustrent des lois formelles (plastiques, musicales, narratives), applicables à tous les domaines artistiques. Pour le narrateur, l'Orient se présente sous un double aspect, visuel et musical, et ses leitmotivs sont l'arabesque et la fugue. Ces deux éléments homologues, mais s'articulant dans des registres artistiques différents, procèdent d'un motif central, d'une intuition originaire qui est à la base de tout un système esthétique.

Si l'arabesque se révèle incompatible avec la sensibilité artistique de « l'homme du Nord », pour lequel la « richesse est une valeur toute intérieure », il se situe en revanche au cœur d'un système esthétique complexe :

Pourtant dans cet art étrange, on en revient toujours à l'ornement, à ce qu'on a nommé d'une façon claire et définitive l'arabesque. Mais ce qui ne paraissait tout à l'heure que pur amusement décoratif, prend un autre caractère maintenant que nous y avons regardé de plus près. Cet

BDD-A25643 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:26 UTC)

entrelacement continu de lignes, de courbes, d'ovales, de losanges, de toutes les figures géométriques rappelant plus ou moins les formes de la nature végétale, n'est pas pur divertissement de miniaturiste penché, la loupe à l'œil, sur la page à couvrir ; ni cette féerie d'or et de couleurs vives, appliquées aux moulures et aux marbres taillés, simple jeu de kaléidoscope, pour le plaisir et la distraction des yeux. (p. 29)

Au-delà de la mise en évidence des principes structuraux de l'arabesque, dont la symétrie et la répétition, la simplicité du schéma initial et la richesse de l'ornementation visant à combler le vide, Hellens découvre le goût du « mystère » et de l' « illusionnisme ». Un certain rythme, un dynamisme, un mouvement s'insinuent dans la multiplicité des formes. Leur redondance et complémentarité suggèrent l'existence d'une supra-structure qui se laisse à peine entrevoir. De plus la symétrie et la répétition créent la suggestion de l'inachevé et de l'instantanéité, d'une œuvre qui se construit spontanément sous les yeux du contemplateur.
Toutes ces composantes seront ré-inventoriées dans la définition de la musique arabe. L'observateur découvre un pattern universel, commun aux arts visuels et musical. L'œil et l'oreille sont convoqués à titre d'égalité pour rendre compte d'un aspect harmonieux par sa cohérence de ce monde. Si l'arabesque a comme homologue musical la fugue, en tant qu'art de la fuite et de la poursuite, de l'imitation et des variations d'un thème principal, le choque chromatique provoqué par le mélange des couleurs vives trouve un correspondant dans l'« incroyable cacophonie » des rues, qui confond voix, chants et musiques. Tandis que la vue reste un sens en quelque sorte extérieur, touchant superficiellement le sujet car l'objet demeure à distance, l'ouïe est agressée par l'intrusion de l'objet musical dans le moi de l'écouteur. La musique envahit l'homme, le pénètre. Les nombreuses métaphores du « transport » suggèrent qu'on peut se laisser emporter par les aires écoutées, mais que l'on se sent agressé par une musique qui s'infiltre toute seule dans l'oreille, sans laisser la possibilité de s'en débarrasser. Dans ses *Documents secrets*[10] Hellens se décrit soi-même comme un « esprit musical », qui n'hésite pas à fermer les yeux et à déléguer la perception à l'ouïe ; les sonorités de la langue lui procurent un premier aperçu d'une image qu'il contemplera par la suite et suffissent parfois à connaître et intérioriser l'objet. Par exemple, dans le *Voyage rétrospectif* le narrateur est le sujet d'une double expérience auditive, tour à tour, dysphorique et euphorique. Le voyageur plonge dans le climat auditif d'« une formidable pétarade musicale » produite par une multitude de phonographes, fonctionnant tous à la fois dans la même rue:

… qu'est-ce qui m'a le plus frappé dans cette marche à l'aventure à travers une ville inconnue au sein d'une civilisation nouvelle pour moi ? […] C'est une curieuse rumeur entendue à l'entrée de la rue la plus populaire et la moins étroite de la ville ancienne, la rue El-Halfaouine, vers la tombée du soir. […]
Et ces voix humaines et surhumaines, entendues tout à l'heure, c'est le concert de vingt, peut-être trente phonographes à pavillon, fonctionnant tous à la fois. Chaque café en possède deux, trois ou même plus. La rumeur de tout à l'heure est devenue une incroyable cacophonie où se mêlent les voix gutturales des vivants, criant pour se faire entendre, et de tous les chants du monde, de toutes les musiques, parmi lesquelles domine la mélopée arabe, ce chant indéfinissable, cette fugue éternelle d'une race qui se fuit et se cherche, semble courir après elle-même comme après une ombre. (p. 7-8)

Ce fond sonore est rejeté car dominé par la disharmonie et l'excès. Même si l'observateur se revendique d'un goût raffiné par sa culture musicale, sa réaction suggère également que l'art passe par le corps. La profondeur de sa réaction peut être définie en termes viscéraux, selon le

[10] Franz Hellens, *Documents secrets (1905-1956). Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, Paris, Albin Michel, 1958.

BDD-A25643 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:26 UTC)

modèle de Michel Philippon, pour lequel « entendre, c'est aussi, c'est surtout peut-être entrer en vibration sympathique ou antipathique avec les harmonies inaperçues du son fondamental, seul officiellement reconnu. »[11] Le jugement de goût semble se dissoudre dans la physiologie. L'audition dépasse l'entendement, ce n'est plus le cas de raisonner, mais de résonner, de réactionner, de réagir. L'esthésique nuance définitivement la perception esthétique.
Mais, si l'audition devient *aisthésis*, sensation, manifestation de la sensibilité, c'est aussi grâce à l'investissement de l'artiste. Ainsi, une deuxième expérience musicale, cette fois-ci qualifiée en termes de « surprise heureuse », évoque un concert arabe pendant lequel le narrateur « frémit » dans le rythme de la salle entière. L'interprétation se remarque par une incroyable énergie, une sorte de pathos qui incite les artistes non seulement à entrer en compétition, mais à se surpasser afin de « parvenir au premier degré du lyrisme ». Ce n'est pas alors étonnant si la chanson qui met en contact le corps émetteur et le corps récepteur stimule chez ce dernier une réponse immédiate, si le vécu artistique du narrateur acquiert la même ardeur dont témoigne l'exécution artistique. Une correspondance étroite s'institue entre *aisthésis* et expérience esthétique. L'œuvre d'art devient un dédoublement et un prolongement de l'être humain, elle le renvoie à lui-même et lui permet de s'auto-dépasser. Les remarques de Hellens s'inscrivent ainsi dans le sillage de la réflexion européenne de l'époque sur l'Orient : la grande révélation que ce monde provoque est la découverte de l'homme au cœur de tout acte créateur : « ici c'est l'homme qui joue le premier rôle et non pas l'interprète, l'homme qui crée le chant en chantant » (p. 22)
Et cet acte créateur est fait de répétitions et symétries. Par exemple, la musique que produisent les deux chanteuses accompagnées des deux guitaristes est dominée par l'improvisation, par le développement instantané d'un thème, proposé par les musiciens et complété par le public. La chanson, tout comme la mélodie, n'a pas un aspect linéaire, mais spiralé, car faite d'expositions, réexpositions, développements, « perpétuelle reprise » et « suite de recommencements ». Hellens identifie ainsi progressivement la musique orientale à la fugue :

Un des caractères du concert arabe, c'est qu'il ne finit pas. Il n'a pas l'air non plus de commencer. Il se poursuit sans interruption, ou plutôt c'est une perpétuelle reprise, une suite de recommencements qui ne sont en réalité que des détours à la même chose, avec des mouvements à peine variés, mais d'autres dispositions, un effort qui grandit, se développe nourri de sa propre matière. (p. 23)

Les points initial et final manquent, ce qui donne à la mélodie son caractère inachevé. Elle suggère un hors plan dont la partie jouée ne découpe qu'un fragment. Le concept central qui structure l'ensemble des manifestations artistiques - architecture, musique, tapis – c'est le goût du mystère et de l'illusion. Celui-ci se nourrit de la prolifération des formes, ce par quoi l'artiste vise « à se dégager de la réalité objective », à se « délivre[r] de l'obsession du présent trop semblable à lui-même ». Le réseau de « lignes, de courbes, d'ovales, de losanges, de toutes les figures géométriques » ainsi que le « jeu de kaléidoscope » des couleurs, la succession des plans architecturaux « diversement éclairés et coloriés » qui vont de pair avec « les épisodes des contes arabes, jamais achevés, toujours continuant » se revendiquent tous, selon Hellens, d'un même principe originaire: la « recherche inlassable d'un idéal qui fuit sans cesse » (p. 30).

[11] Michel Philippon, « Esthétique, épidermique, critique viscérale » in Régine Pietra, *Esthétique des goûts et des couleurs*, Actes du colloque international tenu à Grenoble les 16, 17 et 18 septembre, 1997 ; Recherches sur la philosophie et le langage, No 20, 1998, p. 93.

BDD-A25643 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:26 UTC)

Conclusions

Empruntant la forme d'un récit de voyage, l'œuvre de Franz Hellens se rattache partiellement à la tradition du genre, tel qu'il se développe dans la littérature européenne à la fin du XIX[e] et au début du XX[e] siècle. Malgré la naïveté d'un regard neuf et une attitude esthétique qui se veut subjective, le texte de l'écrivain belge garde certains déterminants de la littérature de voyage. Si l'imaginaire de l'étranger apparaît comme marqué par le goût de la différence, par la perception de l'Autre comme altérité fondamentalement opposée à soi-même, c'est parce que le l'écrivain voyageur interroge l'univers nord-africain en s'appuyant sur un système socioculturel propre à « l'homme du Nord ».
Mais ce qui singularise *Le Voyage rétrospectif* est son importante dimension esthétique. Celle-ci transparaît des séquences narratives et descriptives, où les notions de goût, de jugement et de norme esthétiques interviennent dans la représentation des contrées parcourues par le narrateur. Les scènes quotidiennes dialoguent avec des chefs d'œuvre de la peinture occidentales, tandis que la musique arabe laisse transparaître les principes de la fugue. L'esthésique et l'esthétique s'entrecroisent afin de dégager le concept fondateur d'un art que Hellens apprécie comme unitaire. Son caractère inachevé se conjugue avec la recherche d'un idéal qui se dérobe, mais que le pathos de l'artiste ainsi que celui du spectateur ne cesse de poursuivre.

BIBLIOGRAPHY

Berty, Valérie, *Littérature et voyage. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX[e] siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001.
Bloch, Béatrice et al., *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000.
Dubos, J. B., *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* 1719, réed. E. N. S. B. A., 1994.
Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
Gomez-Géraud, Marie - Christine ; Antoine, Philippe (sous la dir. de -), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.
Hellens, Franz, *Documents secrets (1905-1956). Histoire sentimentale de mes livres et de quelques amitiés*, Paris, Albin Michel, 1958.
Hellens, Franz, *Le Voyage rétrospectif : Impressions d'Afrique du Nord*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
Hume, David, *De la norme du goût*, 1657, in *Les essais esthétiques* II, trad. R. Bouveresse, Vrin, 1974.
Moureau, François (sous la dir. de -), *Métamorphoses du récit de voyage*, Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985), Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986.
Panofsky, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.
Pasquali, Adrien, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksiek, 1994.
Pietra, Régine (sous la dir. de -), *Esthétique des goûts et des couleurs*, Actes du colloque international de Grenoble (1997), Recherches sur la philosophie et le langage, N[o] 20, 1998.

BDD-A25643 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:55:26 UTC)