

ALEXANDRA STANCIU

Babeş-Bolyai University, Department of Romanic Languages and Literature  
Email: al.m.stanciu@gmail.com

## FANTASTIC AND VISUAL ASPECTS OF THOMAS OWEN'S TALES

(Fantastique et visuel dans les contes de Thomas Owen)

**Abstract:** The importance of the visual aspects of the fantastic reverberates even into theory, as shown by several researchers throughout the last decades. These researchers distinguished themselves from their predecessors, whose definition of the fantastic implied mainly an involvement of the intellect. From the many forms it takes, we will concentrate in this article on the thematic level of the text, or, more precisely, on the use of the mirrors and other forms of reflection as a form of exploration of the self in the fantastic tales of the Belgian writer Thomas Owen. Vision becomes more than a common way of perceiving reality for the writer's characters, now looking to shed a new light on the unknown and offering an insight on things beyond reason.

**Key words:** Francophone fantastic tales, definition of the fantastic, mirror reflection, visual perception, magical objects

Dans l'esprit d'une approche thématique traditionnelle, selon des modèles identifiables chez des écrivains de l'essor fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle, l'écrivain belge Thomas Owen emploie différents objets pour recréer une atmosphère inquiétante dans ses contes, la perception du cadre du conte, ainsi que du surgissement de l'étrange confirme l'insistance des théories sur l'aspect visuel du texte fantastique, ce qui sera mis en évidence par la suite. Même plus, ses personnages sont à la recherche d'un moyen de transgresser les limites de la réalité, offert souvent par le tableau ou le miroir, et facilitant à la fois une exploration des endroits les plus sombres de l'imagination. Le rôle représentatif au niveau de la narration de ces objets se construit sur un fond de superstitions redevables surtout au statut de l'image mimétique archaïque, statut renforcé par les acceptions modernes de l'art et de l'artiste. Au niveau du texte fantastique on retrouve le tableau et le miroir, même la statue et autres créations anthropomorphes, des images artificielles,<sup>1</sup> qui ont chacune pourtant repris des aspects caractéristiques au reflet en tant qu'image indépendante de son modèle.

Il est possible que l'impact sur le lecteur soit amplifié par ces croyances archaïques refoulées dans l'inconscient, qui avaient servi à l'explication de divers phénomènes avant que l'évolution scientifique n'en offre des explications plus rationnelles :

[...] Ceci laissant un fort résidu héréditaire entourer et imprégner encore des objets et des matières parfaitement anodins aujourd'hui mais qui furent, en un temps mystérieux ; certes, aujourd'hui on peut les expliquer, les commenter, les désacraliser. Il n'en demeure pas moins qu'une sorte de fixation physiologique, toujours présente, retient nos instincts les plus profonds, imprègne notre sensibilité et donne encore à ces objets une aura sombrement mythique.<sup>2</sup>

L'effet et la fréquence des objets « vivants » dans la prose fantastique reposent sur cet animisme résiduel, qui est toujours visible chez les enfants ou qui saisit la plupart des individus dans les moments d'insécurité ou de fatigue et se manifeste le plus souvent par des superstitions.<sup>3</sup> Dans le texte, l'objet reçoit, sinon une *anima* au moins du *mana*, des traces des anciennes croyances animistes persistent donc dans la fiction littéraire et cinématographique, elles agissent au niveau de l'inconscient du lecteur ou du spectateur et font vivre ses terreurs et ses traumatismes les plus profonds.<sup>4</sup> Le fantastique, cette terre où tout est permis, facilite le jeu avec le symbolisme de l'espace spéculaire, annulant dimensions, distances et, enfin, limites, pour recréer l'intangible sous la forme d'un monde autre. C'est, d'ailleurs, ce qui explique la fréquence de leur utilisation pour la mise en scène d'un contact avec l'au-delà. Les surfaces miroitantes deviennent des éléments-clé dans le développement de l'intrigue, le reflet pouvant être émancipé, et par le fait qu'elles sont

destinées en premier lieu à être regardées, forment une catégorie à part, ce que Roger Bozzetto appelle « le fantastique iconique ».<sup>5</sup>

### **Quelques considérations sur le contexte théorique**

Le rôle du visuel dans le texte va pourtant beaucoup plus loin, jusqu'à segmenter les théories sur le fantastique en deux grandes « écoles ». Il convient en premier lieu de remarquer que, après avoir constitué la source de plusieurs disputes, le statut générique du fantastique est encore incertain. En effet, à cause de l'hétérogénéité de ses manifestations (littérature, cinéma, peinture) le terme de catégorie esthétique ou d'effet est préféré à celui de genre.<sup>6</sup> En ce qui concerne le fantastique littéraire, c'est toujours Michel Viegnes qui établit une taxinomie ayant à la base l'idée de « jeu » : un « jeu mental »<sup>7</sup> entre savoir et non-savoir, pour la ligne classique de théoriciens, allant de Pierre-Georges Castex et Roger Caillois à Tzvetan Todorov et Irène Bessière<sup>8</sup> ; et un « jeu spéculaire »<sup>9</sup> du regard, dans la tendance critique dont font partie des auteurs comme Charles Grivel<sup>10</sup> et Denis Mellier.<sup>11</sup> Nous y ajoutons Jacques Goimard, Roland Stragliati<sup>12</sup> et Alain Chareyre-Méjan.<sup>13</sup>

Si chez Castex et Caillois, nous remarquons une théorisation axée sur l'idée d'une intrusion brutale du fantastique dans la réalité<sup>14</sup> – l'effet de surprise et la disruption de l'ordre établi des choses – provoquent la peur<sup>15</sup> – *L'Introduction à la littérature fantastique*<sup>16</sup> de Tzvetan Todorov marque un tournant dans la théorisation du genre. Le théoricien formaliste entame une nouvelle approche interprétative en délimitant les thèmes du « je » et les thèmes du « tu » qu'il oppose à la classification descriptive proposée par ses prédécesseurs. La plupart des théories qui suivent se rapporteront d'une manière ou de l'autre à la conception todorovienne, quoique critiquable en certains points, comme le choix de certains exemples ou la séparation entre le fantastique et les deux catégories voisines, l'étrange et le merveilleux.<sup>17</sup> De son côté, Irène Bessière part de la notion d'hésitation proposée par Todorov et forge son propre système analytique du fantastique, basé sur la notion d'incertain, d'une tentation des « limites de la raison », ainsi que sur l'usage de l'ambiguïté et de la fausseté intellectuelle dans la narration.<sup>18</sup> Le jeu mental est présent aussi dans la théorie de Jacques Finné<sup>19</sup> qui, en éludant le problème de la définition du fantastique, propose une solution du dilemme de la classification des récits individuels : l'explication. La confrontation à la nécessité d'une explication est souvent implémentée au niveau de la trame même du texte d'Owen, mais celle-ci est le plus souvent refusée, comme dans le conte « Non-lieu ».

Du côté des théories qui se concentrent sur le rôle du regard dans la littérature fantastique, il conviendra de mentionner aussi les hypothèses avancées par Charles Grivel dans *Fantastique-fiction*.<sup>20</sup> Grivel place le verbe

« voir » à la base de son argumentation : « Convenons d'appeler fantastique ce qu'on ne peut pas voir et que l'on voit pourtant – en image, ou dans un livre », <sup>21</sup> position qu'il renforce en parlant de la « monstration » comme élément premier de l'événement fantastique qui choque plus l'« œil intérieur »<sup>22</sup> du lecteur que son intellect :

Je crois que la monstration fantastique est première ; je crois que le fantastique est un spectacle qui émerge (scandaleusement, certes) ; je crois que le trouble qu'il implique se marque aux yeux plus qu'à l'intellect et qu'aucun calcul d'ordre n'est propre à en bien mesurer la force. Je n'hésite pas, je vois. Je n'élucide pas, je sais. Je ne mesure même pas sur moi des incidences.<sup>23</sup>

Cette définition du fantastique du regard vient contredire directement la définition du fantastique comme jeu mental, telle que Jacques Finné l'avait proposée. Pourtant, les deux définitions ne s'excluent pas complètement. La nécessité d'une explication, qui préoccupe Jacques Finné, prend en compte le récit dans sa totalité puisqu'il cherche à établir un système par lequel il pourrait résoudre le problème de l'encadrement générique. Par contre, Charles Grivel ne s'intéresse plus à l'idée de genre littéraire, il vise les manifestations de l'événement fantastique. D'ailleurs, il centre sa théorie autour de l'idée de catégorie, qu'il peut également appliquer à la littérature et aux arts visuels.

L'importance du visuel dans la structure interne du récit fantastique avait été déjà établie par un ouvrage qui ne cherchait pas à en donner une définition ou un système de classification. Il s'agit de *La fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique*<sup>24</sup> de Max Milner. Le critique y explique le rôle des découvertes dans le domaine des instruments optiques – sources d'illusions et moyens d'introspection – dans la littérature fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle. La lunette, le microscope, le miroir, l'appareil photographique sont les outils déformants qui stimulent le voyeurisme du personnage-spectateur, ainsi que son imagination :

[Le fantastique] confirme cette connivence de base entre l'imaginaire et l'optique et la met en œuvre dans des récits où le franchissement des limites, la mise en communication d'espaces incompatibles, la manipulation des dimensions et des distances, la création de doubles artificiels ou de copies, la maîtrise de l'illusion et la mise en question de ses prestiges donnent lieu à une expérimentation mentale d'une intensité et d'une hardiesse tout particulières. Grâce à l'optique fantastique, l'homme moderne déploie à ses propres yeux non seulement la scène de ses fantasmes, avec ce qui s'y déroule, mais le mécanisme même par lequel ces fantasmes viennent au jour et les voies par lesquelles ils se transforment en textes, c'est-à-dire en sources de jouissance pour autrui et en objets de culture.<sup>25</sup>

Miroirs, clichés photographiques et portraits, ils obéissent tous, en tant qu'éléments du texte fantastique, aux mêmes principes de l'optique déformante. Ils offrent une image de l'être humain mais cette image n'est ni naturelle ni innocente. Ayant en tant que source un instrument ou une technique inventés par l'homme, elle est donc fondamentalement artificielle. Milner établit le rôle de ces dispositifs qui font voir les phantasmes dans l'œuvre des écrivains appartenant à un fantastique romantique, comme E.T.A. Hoffmann ou Théophile Gautier, maîtres du fantastique dont l'influence est très présente dans les contes de Thomas Owen.<sup>26</sup> La lunette et le miroir permettent d'interposer un médium entre le regard et l'événement ou la personne qu'il veut observer. L'interposition de l'instrument optique laisse le chemin libre aux hallucinations et aux manifestations du fantastique. La lentille a le même rôle que le regard du peintre « réaliste »<sup>27</sup> – celui de reproduire l'image avec une objectivité totale. Pourtant, dans un XIX<sup>e</sup> siècle où elle n'est pas encore un instrument répandu, son fonctionnement stimule considérablement l'imaginaire des auteurs.

De son côté, Roger Bozzetto décrit, dans *Le fantastique dans tous ses états*,<sup>28</sup> les procédés d'insertion d'éléments picturaux dans un texte en s'appuyant sur une comparaison avec les descriptions de tableaux dans les textes réalistes. Il conclut – avec un renvoi aux procédés énumérés dans *L'introduction à l'analyse du descriptif* de Philippe Hamon<sup>29</sup> – que « rien ne différencie, au plan des figures rhétoriques, la description d'un tableau dans un roman réaliste ou dans un texte fantastique. Les outils dont use la description sont identiques dans les deux cas ». <sup>30</sup> Ce qui oppose les deux types d'écriture est la fonction attribuée à l'*ekphrasis*, qui devient un agent de la « dynamique proprement fantastique du texte » à l'aide des stratégies comme l'animation et la modalisation<sup>31</sup> des tableaux.

Des pareilles stratégies se retrouvent aussi dans les textes réalistes. Elles y sont employées surtout à des fins stylistiques, pour des effets soit de vraisemblance soit d'ambiguïté. Ce qui compte le plus, c'est l'importance du tableau dans l'économie du texte. Le tableau peut être un élément essentiel dans la structure d'un texte réaliste mais dans un récit fantastique il peut devenir un personnage en soi, le ressort principal de la narration. Un des exemples choisis par Roger Bozzetto est *Le portrait de Dorian Gray*,<sup>32</sup> où, à partir de la description du tableau réaliste, Oscar Wilde utilise la transformation de l'image pour illustrer en parallèle la transformation intérieure de Dorian tout en réussissant à suggérer « cette force occulte qui tend à détacher le modèle de son portrait, pour faire entrer celui-ci dans la dimension de l'inconcevable ». <sup>33</sup>

## Thomas Owen sur le fantastique

Du côté de Thomas Owen, écrivain qui donne une place première aux aspects visuels de son écriture et de sa thématique selon le modèle ci-dessus, on pourra s'attendre à une conception du fantastique qui se rattache à cette deuxième école théorique. L'écrivain belge n'est pourtant pas un théoricien, il admet ne pas aimer les doctrines dans un entretien avec Rodica Lascu-Pop en 1983,<sup>34</sup> et son essai « Le récit fantastique » (OC 4, 532-548)<sup>35</sup> offre plutôt une voie d'accès à son propre œuvre et à celle de plusieurs auteurs belges, qu'une innovation théorique. Tout en confessant qu'il n'est pas adepte du terme « fantastique », il rappelle son hésitation à utiliser cette appellation en ce qui concerne ses contes. En effet, elle se retrouve seulement dans le sous-titre de ses trois premiers recueils, *Les chemins étranges*, *La cave aux crapauds*<sup>36</sup> et *Pitié pour les ombres*.<sup>37</sup> Depuis *Cérémonial nocturne*,<sup>38</sup> Thomas Owen préfère intituler ses contes « insolites », « étranges » ou « secrètes ». Il accepte quand même utiliser la notion de « fantastique » pour décrire tout un ensemble de manifestations, dont il fait un portrait approximatif. Il rejette aussi les limites imposées par la théorie et y ajoute le merveilleux et la science fiction :

On peut se demander si le fantastique englobe le féérique, les histoires macabres, l'anticipation scientifique. S'il peut être à la fois source d'épouvante ou d'émerveillement, de désespoir et de gaieté, de réalisme noir et de pure poésie. Il est tout cela en effet, et un même fil secret relie Peau d'âne au Dr Jekyll. (OC 4, 532)

Dans le même esprit d'un refus de faire distinction précise entre ces genres apparentés, il désigne comme thèmes d'inspiration pour le fantastique : le folklore, les émotions et les instincts refoulés dans l'inconscient depuis l'enfance, et les mondes possibles qui sont généralement considérés comme assignés à la science-fiction. Le critère qui l'incite à faire ce choix est leur but d'accéder à un monde inconnu, dont les significations sont relevées à l'aide des réminiscences archaïques, comme celles que nous avons mentionnées en ce qui concerne l'image animée.

Dans la recherche d'une définition du genre, l'écrivain se place dans la direction établie par Roger Caillois : « le fantastique, c'est ce qui vient crever la sécurisante enveloppe du monde quotidien. [...] C'est aussi ce qui nous sauve de périr d'ennui dans la quiétude du réel. » (OC 4, 533) L'approche thématique, qui est incontestablement transgénérique, et celle de la définition répétée du fantastique en tant que genre dans « Le récit fantastique » de même que dans d'autres textes,<sup>39</sup> puissent paraître un paradoxe au lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle et même inadaptée à l'ensemble de son œuvre. Il faut tenir compte dans ce sens du fait que la date de publication de cet essai est 1975, date qui correspond dans le calendrier de ses écrits à la publication de *Le rat Kavar et autres histoires de vie et de mort*.<sup>40</sup> Son style

distinctif était déjà formé, mais nous considérons que la dilution des émotions vers un fantastique de plus en plus intériorisé est un processus continu, aboutissant à un de ses derniers recueils, « Le Tétrastome », en 1988.

### **Les pièges du regard owenien. Visions et illusions**

En ce qui concerne l'importance du regard dans la prose owenienne, bien qu'elle ne soit pas mise en évidence par un texte appartenant à l'écrivain, la définition de Jean-Baptiste Baronian s'y applique parfaitement :

[L]e fantastique est une fascinante *école du regard* : il montre ce qu'une perception immédiate de l'homme et du monde est incapable de montrer, il fait voir ce qui, dans l'homme, et le monde tient à l'insaisissable, il appréhende les replis et les recoins les plus dissimulés, les plus enfouis des lettres, les pièges les moins évidents, et les moins palpables de la réalité environnante, il révèle, tour à tour, les plus belles et les plus redoutables allées de l'imaginaire.<sup>41</sup>

Thomas Owen aime bien conduire ses lecteurs sur les chemins de l'étrange<sup>42</sup> et leur tendre des pièges dissimulés dans le quotidien, leur dessinant un au-delà dangereux et attrayant en même temps. Le raisonnement qui a comme résultat l'intégration d'un récit dans le fantastique ou dans une autre catégorie, se construit par la capacité d'un thème de créer une image « virtuelle » de l'événement et de créer un équilibre entre vérité et illusion, entre cacher et montrer. La problématique de la capacité illustrative d'un texte, telle que nous la trouvons chez Irène Bessière, est largement applicable à l'œuvre de Thomas Owen, et surtout à l'utilisation du thème de l'objet d'art animé :

Tout thème d'un récit fantastique doit s'accorder au dessin de présenter l'illusoire de manière convaincante sans qu'il soit confondu avec aucune vérité reçue, ni dénoncé comme illusion. Il contribue à donner l'apparence de l'existence à ce qui n'a jamais existé. L'auteur du récit fantastique est proche du prestidigitateur, qui montre afin de mieux cacher, qui décrit afin de transcrire l'indicible. Le concours des deux probabilités externes permet de dessiner l'image virtuelle du fait sans probabilité interne qui, suivant son irréalité, ne peut être évoqué qu'indirectement ou par prétérition.<sup>43</sup>

En ce qui concerne la place occupée par l'œuvre d'art, ce que Thomas Owen imagine est plus proche d'un rêve inquiétant que d'une esthétique du grotesque. C'est aussi la raison pour laquelle les œuvres d'art qu'il imagine sont toujours figuratives.<sup>44</sup> Owen a besoin d'établir une relation de ressemblance avec ce qui est connu par le lecteur pour lui ouvrir ensuite l'accès à un niveau où répulsion et fantaisie se rencontrent. Si le fantastique de Thomas Owen est une « rhétorique de l'indicible »,<sup>45</sup> cet

indicible se traduit plutôt comme « ce qui ne devrait pas être dit » que « ce qui ne peut pas être dit ». L'atmosphère de ses contes est caractérisée par une connivence avec l'au-delà. L'insinuation du fantastique produit des histoires qui devront mieux être gardées dans le noir, tout en racontant des fantaisies qui se ressemblent plutôt à des cauchemars. Dans ces contes, l'art mimétique ne signifie pas seulement imitation, c'est tout un système de suggestions qui donne un aspect de véridicité à l'objet et, par analogie, à l'esprit vivant que celui-ci contient.

L'avantage d'un changement du point de vue sur les ressorts intrinsèques du fantastique est aussi une libération des contraintes qui demandaient une séparation claire entre le monde réel et le monde imaginaire<sup>46</sup> ; le cadre où sont ancrées les histoires de Thomas Owen n'est pas toujours celui d'un réel complètement désacralisé. Bien qu'il déroge rarement la règle de la banalité, ce banal même est parsemé par des éléments qui sont la marque du surnaturel avant le déclenchement de l'événement fantastique central.

Dans le texte owenien, ce que nous considérons comme le plan du réel, c'est le plan de l'existence banale du personnage, mais qui ne s'interdit pas de temps en temps un clin d'œil vers une autre dimension. Prenons le cas d'un conte qui n'est pas construit à l'aide d'un reflet ou d'une image d'art mais qui est centré sur la pure description des expériences du protagoniste, « Nocturne » (OC 2, 929-936). Le narrateur de ce récit, pendant une banale promenade dans le centre-ville de la capitale belge, a accès à une autre dimension de l'existence et rencontre plusieurs fantômes sur son chemin. Ce moment qui devrait être un surgissement brutal ou un état d'incertitude selon les règles du fantastique mental est perçu comme une conséquence attendue de l'errance dans la rue à cette heure de la nuit.

La scène sidérante est provoquée par la *vue* d'un chien-fantôme qui semble le guider et dont la présence marque la fin de l'entremêlement des dimensions : « Et alors, seulement, je me mis à trembler. J'étais sorti du cercle des ombres. Cette dernière manifestation de l'au-delà venait de me le signifier. D'être revenu, une panique rétrospective me prit. » (OC 2, 935) Aucun des personnages que le narrateur avait jusque-là rencontrés ne lui avaient donné cette sensation de panique. L'apparition du chien érigé en esprit protecteur lui prouve, en échange, qu'il aurait pu se perdre dans cette *autre* ville, que le péril a existé, sans qu'il s'en aperçoive. Pendant la promenade nocturne dans la ville devenue fantastique, le narrateur qui garde son esprit vif et transforme les apparitions qui devraient susciter l'horreur en personnages, en moyens qui lui permettent de « révéler les choses » et de « mener une sorte de subversion supérieure ».<sup>47</sup>

C'est naturellement le stimulus visuel qui engendre cet état de révélation dans de contes centrés autour du thème du tableau ou du reflet. Pourtant, en dépit de l'angoisse provoquée par les apparitions émanées de

l'inconscient des personnages comme Carla Tramp (« Le portrait »), Cunningham (« Le miroir ») ou du narrateur de « La nuit est tombée », aucun texte n'a l'intensité déchirante de la rencontre avec le double, telle qu'elle est mise en scène dans « Non-lieu » (OC 1, 842-855). Le conte fait partie du premier recueil fantastique de Thomas Owen, *Les chemins étranges*, où le recours aux thèmes traditionnels du genre implique des sentiments de terreur et d'angoisse et non une insinuation discrète de la peur. La présence du miroir est plutôt accessoire, visant à faciliter la visualisation du double maléfique<sup>48</sup> du docteur Hortobagy. Elle renforce le sentiment schizoïde et se constitue en présage de la mort proche du personnage, qui ne peut opposer aucune défense à l'attaque de son autre moi. Comme le suggère le titre, les limites de l'espace sont abolies : non seulement le personnage est dédoublé, mais aussi le miroir dans lequel il se reflète. La tentative de détruire autant le double que le miroir est inutile : la glace brisée fait apparaître une autre et libère aussi le moi assassin. Même le policier chargé d'investiguer le crime atteste l'existence de deux plans du réel : « J'ai rencontré plusieurs fois dans ma carrière des cas troublants de ce genre, où le criminel est plus proche de la victime qu'on ne le croit généralement... Mais dans un autre monde. Dont il vaut mieux ne pas parler... [...] Ce sont alors des assassinats qui sont des suicides... ou le contraire, si vous préférez... » (OC 1, 855). L'influence de la thématique traditionnelle du fantastique est évidente dans « Non-lieu », le personnage du commissaire de police étant porteur de l'idée de la nécessité d'expliquer l'événement fantastique, sauf que la solution qu'il en donne n'ouvre pas la voie vers une explication rationnelle, tout au contraire, elle vient renforcer le fantastique, il en est le garant.

Cette histoire de doubles maléfiques qui se manifestent dans le miroir rappelle une histoire de portrait hanté : le reflet est figé comme une photo ou une image picturale. Le double ne communique donc pas avec le protagoniste, le mal représente une partie immuable de l'âme de Hortobagy, sa terreur devant l'image de soi-même est aussi une conséquence de l'introspection, semblable à la fascination morbide que Narcisse, selon Louis Marin, ressent pour son visage reflété dans le ruisseau :

Et c'est ce retour, cette conversion avec tous ses effets de jouissance, de terreur et d'effroi, c'est cette étrange réflexion de soi sur soi dans le mouvement d'absolu du désir qui pose le sujet comme moi non dans son identité, ni même dans le mouvement de l'identification de soi, mais dans une totale altérité : par l'Autre comme un autre soi.<sup>49</sup>

Le rapport avec le mythe de Narcisse est moins évident, dans « La présence désolée » (OC 1, 964-970), où il ne s'agit même pas d'un reflet proprement dit. Ce n'est qu'à la fin du texte, le lecteur découvre que le moment où le protagoniste entrevoit une image dans la vitre peut être

utilisé comme prétexte d'une explication plus complexe. Le conte met en scène un cas de transfert identitaire : un voyageur est piégé dans une maison abandonnée, où il prend apparemment la place de l'ancien fantôme du lieu. Avant d'entrer dans le bâtiment de la ferme, il a l'impression de voir « [un] visage [...], derrière la vitre terne, à le considérer avec une impassibilité désolante. Un visage qui se retira vivement et dont il ne retint que l'expression d'un regard fiévreux. » (OC 1, 966). Sans aucun soupçon, le Voyageur explore toute la maison, mais son espoir de trouver un foyer accueillant est déçu.

Il n'y a aucun être dans la maison qui paraît abandonnée depuis longtemps, ce qui le fait croire en fin de compte qu'il n'a entrevu que son propre reflet à la fenêtre – l'état de confusion est transmis par la proposition interrogative à valeur explicative : « (n'était-ce pas son propre reflet dans la vitre après tout ?) » (OC 1, 968). Mais cette identification au reflet étrange n'est qu'un avertissement, comme dans « Non-lieu ». Attiré par le fauteuil qui se trouve devant la fenêtre, il a la sensation « d'être pris et enlacé par un être vivant, avide de son contact » (OC I, 968), un état de lassitude supprime tout désir de s'échapper tandis qu'il s'abandonne de plus en plus à un état de demi-rêve habité par des pensées qui ne paraissent même pas être les siennes. Il ne se rend compte de sa captivité qu'au moment où la substitution a déjà eu lieu et il voit l'écharpe jaune de l'ancien « locataire » qui s'enfuit retraçant la route qu'il avait faite en arrivant :

Et cette couleur rapidement aperçue évoqua un souvenir tout récent. Celui d'un visage derrière une fenêtre grillagée. Un visage gris tranchant sur une étoffe jaune sale.

Le Voyageur crut alors comprendre. La silhouette là-bas qui s'éloignait ne pouvait être que le solitaire et tragique habitant de la maison. [...] Celui dont le regard désespéré et suppliant lui avait apparu à la fenêtre. À cette même fenêtre où il se trouvait à présent, un peu hébété, à son tour. Alors un éclair de lucidité lui permit d'entrevoir son sort tragique.

Il venait inconsciemment de prendre la place de cet être à présent en fuite. Il était là, rivé à son tour au sinistre fauteuil de cuir, à tendre désespérément son visage angoissé à la maudite fenêtre protégée par un grillage. [...] Il avait pris son tour, stupidement, fatalement. Pour combien d'années, pour l'éternité sans doute. (OC 1, 969-970)

L'identification avec le prisonnier évadé est très forte dans ces dernières lignes, accentuant le caractère prémonitoire de l'instant de confusion quand le Voyageur croyait avoir vu son propre reflet dans la vitre. Il s'agit en effet d'une reprise de la première mention du visage de l'inconnu. Les

trois références à celui-ci forment pratiquement la structure du conte, précédant de très peu les trois moments décisifs pour le destin du protagoniste : l'entrée dans le bâtiment désert, l'installation dans le fauteuil ensorcelé et la conscience d'être victime d'un piège. Encore une fois, la réalisation du fait que l'événement fantastique a eu lieu implique une rationalisation sur les bases informations visuelles.

C'est le même drame de la substitution que nous trouverons dans « La boule noire » (OC 3, 57-62). Nettlesheim découvre dans sa chambre d'hôtel une boule étrange, comme de laine, mais apparemment douée de vie, de volonté, et qui grandit comme si elle se nourrissait de la peur et de l'agressivité de l'homme. Dans ce qui devient un combat corps à corps, l'homme arrive à détruire le noyau vital de la boule, rien que pour se substituer à celui-ci : « De cette pelote répugnante dont il percevait comme siennes les moindres pulsations internes, il devenait à son tour le *noyau* vivant. Il eut encore la force de penser aux conséquences qu'il tirerait de cette situation, de cet état d'être au cœur de la *chose*... » (OC 3, 62).

Nettlesheim *devient* la boule noire après l'avoir observée de l'extérieur, tandis que le Voyageur est devenu la « présence désolée », s'identifiant à la fin au reflet qu'il avait vu dans la vitre. Ce reflet devient par conséquent l'image superposée de lui-même dans un futur proche et en même temps l'image du présent d'un « autre » à qui il sera obligé de prendre la place. La structure de ces contes est symétrique et ouvre la possibilité d'une évolution en spirale, les personnages prennent la place d'un autre, mais la possibilité d'être à un certain moment remplacé par un troisième moi n'est pas exclue, bien que peu probable, vu que les règles du jeu sont régies par l'arbitraire.

### **Conclusions**

S'il est vrai que la plupart des contes fantastiques de l'écrivain belge Thomas Owen restent, du point de vue thématique, dans la ligne des grands auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, tels E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier ou Edgar Allan Poe, l'auteur belge réécrit et adapte ce contenu traditionnel à une visée essentiellement contemporaine où regard et jeu mental trouvent les deux une place. Ces contes construits autour des objets animés s'inscrivent dans la lignée du renouvellement du fantastique au XX<sup>e</sup> siècle,<sup>50</sup> encadré par Irène Bessière dans un surnaturel anthropocentrique qui renonce aux figures classiques empruntés au folklore comme le loup-garou ou le vampire pour se concentrer sur la cohésion interne du récit, sur les rapports du personnage à soi-même et sur sa propre manière de vivre l'aventure fantastique<sup>51</sup> ou, comme nous avons pu le voir dans cette étude, par l'interposition d'un élément artificiel.

**Notes:**

<sup>1</sup> Un tableau est une image matérielle, puisqu'il a un support, mais aussi une image artificielle, étant créé par un peintre. Le reflet dans le miroir, image virtuelle, n'est pas une image naturelle non plus, vu que la surface qui permet sa réalisation est un produit artificiel, contrairement au reflet sur une eau tranquille ; etc., pour une classification des images v. Jean-Jacques Wunenburger (Paris : Presses Universitaires de France, 1997), 50 et passim.

<sup>2</sup> H. P. Lovecraft (Paris : Christian Bourgois Éditeur, coll. « 10/18 », 1969), 10.

<sup>3</sup> Cf. Roger Bozzetto, « Y a-t-il des objets fantastiques ? », <http://www.noosphere.com/Bozzetto/article.asp?numarticle=323>; consulté le 2 janvier 2012.

<sup>4</sup> Nous utilisons la notion d'animisme dans la conception de Freud dans *Totem et tabou* : « L'animisme est un système intellectuel : il n'explique pas seulement tel ou tel phénomène particulier, mais permet de concevoir le monde comme un vaste ensemble, à partir d'un point donné. À en croire les auteurs, l'humanité aurait, dans le cours des temps, connu successivement trois de ces systèmes intellectuels, trois grandes conceptions du monde : conception animiste (mythologique), conception religieuse et conception scientifique. De tous ces systèmes, l'animisme est peut-être le plus logique et le plus complet, celui qui explique l'essence du monde, sans rien laisser dans l'ombre. Or, cette première conception du monde par l'humanité est une théorie psychologique. », Sigmund Freud, *Totem et tabou*, (Paris : Payot, 1965), 115.

<sup>5</sup> Roger Bozzetto, *Du fantastique iconique* (Paris : E.C. Éditions, 2000).

<sup>6</sup> « C'est cet espace, fait de lieux multiples et parfois connexes que l'on désigne sous le nom de fantastique. Il s'agit là, d'une catégorie esthétique et non d'un genre, comme on le lit encore. [...] Or pour bien comprendre la littérature fantastique elle-même jusque dans le procédé narratif et rhétorique qu'elle met en œuvre, il faut élargir le champ et envisager la catégorie du fantastique dans son ensemble, en prenant en compte les arts plastiques et le cinéma. » Michel Viegnès, *Le fantastique* (Paris : Flammarion, coll. « Corpus », 2006), 13-14.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>8</sup> Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain* (Paris : Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974).

<sup>9</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>10</sup> Charles Grivel, *Fantastique-fiction* (Paris : Presses Universitaires de France, 1992).

<sup>11</sup> Denis Mellier, *L'écriture et l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur* (Paris : H. Champion, 1990).

<sup>12</sup> Jacques Goimard et Roland Stragliati, « Le fantastique », Introduction générale à *La Grande Anthologie du Fantastique* (Paris : Presses Pocket, 1977), 7-16 pour le premier tome, « Histoires de morts-vivants ». Le texte est présent dans chacun des huit volumes de l'anthologie.

<sup>13</sup> Alain Chareyre-Méjan, *Le Réel et le fantastique* (Paris : L'Harmattan, 1998).

- <sup>14</sup> Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Paris : Éditions José Corti, 1951), 8.
- <sup>15</sup> Roger Caillois, *Au cœur du fantastique* (Paris : Gallimard, 1965), 61.
- <sup>16</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1976 [1970]).
- <sup>17</sup> Pour une critique de la théorie todorovienne, surtout en ce qui concerne la classification thématique, voir Jean Bellemin-Noël, « Notes sur le fantastique », in *Littérature*, n° 8, décembre 1972, 3-23.
- <sup>18</sup> Irène Bessière, *op. cit.*, 62.
- <sup>19</sup> « Le fantastique est jeu. J'élimine le critère de peur [...] Le fantastique est donc une forme de l'art pour l'art, un jeu, une gratuité, non un tremplin. » Jacques Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, (Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980), 15.
- <sup>20</sup> Charles Grivel, *Fantastique-fiction* (Paris : Presses Universitaires de France, 1992).
- <sup>21</sup> *Ibid.*, 11.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, 29.
- <sup>23</sup> *Ibid.*
- <sup>24</sup> Max Milner, *La fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique* (Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1982).
- <sup>25</sup> *Ibid.*, 38.
- <sup>26</sup> Éric Lysøe, « Thomas Owen », in *Littératures fantastiques : Belgique, terre de l'étrange*, (Tome 3 : 1914-1945, Bruxelles : Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 2005) 250-252.
- <sup>27</sup> « [...] le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété), consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel : ce fameux réel, comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directement, est remis plus loin, différé, ou du moins saisi, à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de le soumettre à la parole : code sur code, dit le réalisme. » Roland Barthes, *S/Z* (Paris : Éditions du Seuil, 1970), 61.
- <sup>28</sup> Roger Bozzetto, *Du fantastique dans tous ses états* (Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001).
- <sup>29</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif* (Paris : Hachette, 1981).
- <sup>30</sup> Roger Bozzetto, *Du fantastique en tous ses états, op. cit.*, 195.
- <sup>31</sup> La modalisation du thème du tableau représente pour Bozzetto le rapprochement jusqu'à la confusion entre modèle et son image fantastique, par l'utilisation intentionnée des expressions ambiguës. « Dans les descriptions de tableaux présentés dans les textes fantastiques, les comparaisons, métaphores, métonymies, au lieu de renforcer l'effet de vraisemblance, – en donnant à voir les objets et les êtres, comme dans les textes réalistes, – sont utilisés pour engendrer un trouble de la représentation, et par là créer ou confirmer une dimension autre. » *Ibid.*, 198.
- <sup>32</sup> Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray* (Paris : Stock, 1931 [1890]).
- <sup>33</sup> *Ibid.*, 203.

<sup>34</sup> Rodica Lascu-Pop, « Thomas Owen : Le fantastique quotidien » [Thomas Owen : fantasticalul cotidian], in *De la istorie la ficțiune* (București : Editura didactică și pedagogică, coll. « Akademos », 1995), 27.

<sup>35</sup> Sauf indication contraire, toute référence à l'œuvre de Thomas Owen sera faite désormais à l'édition des *Ceuvres complètes*, tome I-IV, Bruxelles, Claude Lefranq Éditeur, 1994-1998, selon le modèle « Le récit fantastique » (OC 4, 532-548).

<sup>36</sup> Thomas Owen, *La cave aux crapauds. Nouvelles fantastiques* (Bruxelles : La Boétie, 1945) (OC 1, 951-1040).

<sup>37</sup> *Id.*, *Pitié pour les ombres et autres contes fantastiques* (Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1961) (OC 2, 831-961).

<sup>38</sup> *Id.*, *Cérémonial nocturne et autres histoires insolites* (Verviers : Marabout, 1966) (OC 2, 963-1153).

<sup>39</sup> Il parle de genre plusieurs fois dans « Le fantastique et le mythe : deux réalités », le discours introduisant Michel Tournier à la séance publique du 16 décembre 1978, à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, (OC 4, 562-576) et aussi dans les entretiens.

<sup>40</sup> Thomas Owen, *Le rat Kavar et autres histoires de vie et de mort* (Verviers : Marabout, 1975) (OC 3, 165-303).

<sup>41</sup> Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 1977), 97.

<sup>42</sup> Jean Ray, dans la préface aux *Chemins étranges*, décrit la lecture des contes de Thomas Owen comme un voyage dominé par la peur : « Mais si votre âme est ouverte à son ardeur ténébreuse, comme à la beauté sans borne des nuits, laissez-vous porter sur les ailes que vous prête Thomas Owen, pour l'évasion monstrueuse hors des pistes battues, par les chemins étranges. » (OC 1, 801).

<sup>43</sup> Irène Bessière, *op.cit.*, 33.

<sup>44</sup> Il affirme en *Glanures* : « en littérature l'art abstrait n'existe pas », (OC 3, 702).

<sup>45</sup> Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », in *Littérature*, n°2, 1971, 112.

<sup>46</sup> « Si l'on accepte l'idée selon laquelle le fantastique est avant tout un art du visible, une esthétique de la monstration, la question du réel et du vraisemblable est moins centrale. La scène extraordinaire, sidérante, fascinante ou terrifiante s'impose au lecteur - ou au spectateur - dans sa présence impérieuse comme si elle appartenait à un univers distinct soumis à des lois et à une logique propre. Cette dimension du fantastique est manifeste à la fois dans la littérature, notamment dans la description et dans les arts plastiques. » Michel Viegnes, *Le fantastique, op. cit.*, 33.

<sup>47</sup> Anna Soncini, « Entrevue avec Thomas Owen », in *Francofonia*, 1983, n° 5, 32.

<sup>48</sup> « La vision dans le miroir n'y constitue pas seulement, [...] un équivalent idéal de la vision de l'artiste, avec la vacillation qu'elle implique entre réalité et idéalité. Elle provoque aussi, lorsque l'image qui s'y reflète est celle de l'observateur lui-même, un sentiment de désappropriation qui peut aller jusqu'à l'hallucination de se sentir exilé de soi-même, vidé de sa personnalité au profit d'un Autre, d'autant plus redoutable que son altérité ne s'appuie sur aucune différence morphologique et se constitue de la sorte en altérité immotivée,

absolue, se substituant sans aucun reste à un sujet qui se sent dès lors chassé hors de l'existence. », Max Milner, *op. cit.*, 96.

<sup>49</sup> Louis Marin, *Les pouvoirs de l'image* (Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1993) 17.

<sup>50</sup> L'analyse faite par Bessière de la nouvelle de Julio Cortázar, « Axolotl », met en évidence la cohésion du thétique et du non-thétique réalisée à l'aide de la duplication du protagoniste<sup>50</sup>, comme dans les contes d'Owen.

<sup>51</sup> Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes » 1974, 147.

## References

- Baronian, Jean-Baptiste. *Un nouveau fantastique*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1977.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- Bessière, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Paris : Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974.
- Bozzetto Roger, « Y a-t-il des objets fantastiques ? », <http://www.noosphere.com/Bozzetto/article.asp?numarticle=323>; consulté le 2 janvier 2012.
- Bozzetto, Roger. *Du fantastique iconique*. Paris : E.C. Éditions, 2000.
- Bozzetto, Roger. *Du fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2001.
- Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : Éditions José Corti, 1951.
- Chareyre-Méjan, Alain. *Le Réel et le fantastique*. Paris : L'Harmattan, 1998.
- Freud, Sigmund. *Totem et tabou*. Paris : Payot, 1965.
- Goimard, Jacques, Stragliati, Roland. *La Grande Anthologie du Fantastique*. Paris : Presses Pocket, 1977.
- Grivel, Charles. *Fantastique-fiction*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif* (Paris : Hachette, 1981).
- Lascu-Pop, Rodica. « Thomas Owen : Le fantastique quotidien » [Thomas Owen : fantastical cotidian] in *De la istorie la ficțiune*. București : Editura didactică și pedagogică, coll. « Akademos », 1995).
- Lovecraft, Howard Phillips. *Épouvante et surnaturel en littérature*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur, coll. « 10/18 », 1969.
- Lysøe, Éric. « Thomas Owen » in *Littératures fantastiques : Belgique, terre de l'étrange*. (Tome 3 : 1914-1945, Bruxelles : Éditions Labor, coll. « Espace Nord », 2005) p. 250-252.
- Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1993.

- Mellier, Denis. *L'écriture et l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : H. Champion, 1990.
- Milner, Max. *La fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1982.
- Soncini, Anna. « Entrevue avec Thomas Owen » in *Francofonia*, 1983, n° 5.
- Viegnes, Michel. *Le fantastique*. Paris : Flammarion, coll. « Corpus », 2006.
- Wilde, Oscar. *Le portrait de Dorian Gray*. Paris : Stock, 1931 [1890].
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.