

UNIVERSITÉ BABEȘ-BOLYAI
FACULTÉ DES LETTRES
DÉPARTEMENT DE LANGUES ET LITTÉRATURES ROMANES
CENTRE D'ÉTUDES DES LETTRES BELGES DE LANGUE FRANÇAISE

Alexandra-Melinda Stanciu

THÈSE DE DOCTORAT

**PIÈGES DE LA FIGURATION
DANS LES CONTES FANTASTIQUES DE THOMAS OWEN**

Thèse de doctorat dirigée par Mme Rodica Pop, professeur des universités,

Soutenue le 20 février 2012

Jury :

Mme Rodica POP, Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca

M. Iulian BOLDEA, Université Petru Maior de Târgu-Mureș

M. Mircea ARDELEANU, Université Lucian Blaga de Sibiu

Mme Livia TITIENI, Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca

Table des matières

Introduction	5
0.1. Choix d'auteur et corpus	6
0.2. Questions de méthode et itinéraire critique	8
0.3. Structure de la thèse	12
Chapitre I^{er}. Le problème de la figuration. Image et fantastique	15
1.1. L'image : quelques repères théoriques	16
1.1.1. Typologies de l'image	16
1.1.2. Description et figuration	19
1.1.3. Espace pictural	21
1.2. Le fantastique : un cadre conceptuel	23
1.2.1. Un fantastique du regard	25
1.2.2. L'image fantastique	29
1.2.3. Fantastique et représentation	30
1.3. Le fantastique de Thomas Owen	33
Chapitre II^e. Thomas Owen ou les reflets d'une personnalité multiple	38
2.1. Le contexte de la formation : L'école belge de l'étrange	39
2.2. Une personnalité divisée : Bertot – Rey – Owen	47
2.3. Thomas Owen tel que vu par les autres	50
2.3.1. Jeux de miroirs : les sources de la fictionnalisation	50
2.3.2. Regards croisés : Thomas Owen et ses contemporains	52
2.4. Le reflet de Stéphane Rey	56
2.4.1. Des peintres et d'autres personnages suspects	56
2.4.2. Une enquête sur les sources d'inspiration de l'écrivain	60
Chapitre III^e. Présences de l'œuvre d'art dans le récit fantastique	66
3.1. Le portrait envoûtant	67

3.1.1. Peindre le spectre	68
3.1.2. L'image démoniaque.....	78
3.1.3. Mutations féminines.....	90
3.2. Forcer les limites du canevas.....	107
3.2.1. La séduction d'un décor ancien.....	108
3.2.2. Voyager par le regard.....	111
3.2.3. La menace du paysage.....	116
3.4. Figurations du figuratif	120
Chapitre IV^e. Miroirs et livres. Des images interdites	131
4. 1. L'ancien miroir de l'âme	131
4.1.1. Le reflet historique	133
4.1.2. Au-delà du miroir.....	135
4.1.3. Le double dans le miroir.....	146
4. 2. Le monde caché des livres	152
4.2.1. Les plaisirs de la bibliophilie.....	152
4.2.2. Les pièges de la lecture	156
4.2.3. Le livre illustré. La dimension fantastique.....	162
4.2.4. Livre illustré comme objet réel	169
Conclusion générale	177
Annexes	182
Index patronymique.....	201
Bibliographie.....	204

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

Mots-clés : fantastique, figuration, animation, conte, tableau, portrait, paysage, miroir, livre, illustration, identité, hallucination, revenant, piège, regard, pictural, école belge de l'étrange, fantôme, double, irreprésentable, bibliophilie, métamorphose

Notre thèse se propose d'examiner les rapports entre le fantastique et la figuration dans les contes fantastiques de Thomas Owen. L'auteur belge a commencé son parcours littéraire par des romans policiers, dont l'intrigue invitait déjà parfois à une interprétation surnaturelle, mais s'est fait remarquer par ses contes fantastiques. Son style précis est marqué par la préférence pour les éléments visuels, surpris surtout dans des descriptions ou des scènes en mouvement. La passion pour les arts et surtout pour la peinture, de même que l'expérience en tant que critique d'art, se sont insinuées dans sa prose fantastique où se manifestent souvent de manière évidente, par des références à des peintres réels et à leurs tableaux ou par la fonction prééminente accordée aux objets d'art dans l'économie de ses contes.

C'est pourquoi la profusion des rôles que l'œuvre d'art prend dans les contes de Thomas Owen n'est pas fortuite. Si elle a un rapport direct avec le parcours individuel de l'auteur, ses implications ne se limitent pas au plan strictement biographique. Certes, le cadre formatif de l'auteur est naturellement conditionné par une tradition picturale belge perçue comme un élément national prenant parfois le relais sur la tradition littéraire. En effet, la littérature belge semble affectée par la prédominance du pictural, trait particulier dont le fantastique n'est pas exempt, des écrivains comme Georges Eekhoud, Georges Rodenbach ou Michel de Ghelderode en produisent la preuve.

En exploitant le niveau biographique et l'inclusion de Thomas Owen dans le spécifique de l'école belge de l'étrange, notre recherche est censée prouver que l'objet d'art animé, d'un thème fréquent dans la littérature fantastique, est devenu un moteur de la narration owenienne qui réalise la cohésion du récit. Le fait que sur l'ensemble de son œuvre fantastique nous avons

repéré plus de quarante contes qui font une référence directe à une œuvre d'art (tableau, dessin, statue) réelle ou imaginaire, donc environ un quart de toute sa production, soutient notre théorie. Nous notons surtout deux de ses derniers recueils, *Le Tétrastome* et *Carla hurle* dont presque la moitié des nouvelles accorde une place visible à l'œuvre d'art sous diverses formes. Dans *Le Tétrastome*, chaque événement fantastique est introduit par l'apparition du monstre homonyme, hallucination née de la contemplation d'une illustration provenant d'un tome ancien et le monstre s'annonce le plus souvent par la déformation d'une autre image comme, par exemple, un portrait, une photographie ou le reflet dans le miroir.

La plus grande partie de notre démarche est axée sur l'analyse littéraire des contes représentatifs pour la mise en évidence des aspects tels que le portrait vengeur, la statue animée ou la traversée du tableau. Néanmoins, nous essayerons autant que possible de ne pas négliger les textes qui traitent cette problématique de manière secondaire. La présence généralisée des images de l'art dans l'œuvre fantastique d'Owen sera rendue plus sensible aussi par notre choix de retenir des textes appartenant à des moments différents du parcours littéraire de l'auteur.

Une autre partie de notre analyse est consacrée à l'appareil intertextuel des contes de l'écrivain belge. En effet, l'utilisation des thèmes classiques du fantastique suppose une certaine schématisation. Étant donnée la fréquence des réadaptations, nous avons essayé de faire des analogies pertinentes avec d'autres textes, fantastiques ou appartenant à des catégories littéraires voisines comme le merveilleux (un exemple est, dans ce sens, la nouvelle « Comment Wang-Fô fut sauvé » de Marguerite Yourcenar). Quant aux références internes à l'œuvre owenienne, nous n'avons pas négligé les ressemblances entre des contes qui ne présentent pas nécessairement un thème visuel mais reprennent des structures analogues : le vampire, la morte amoureuse ou l'objet témoin. Parmi les représentations des personnages féminins, l'incarnation dans des œuvres d'art est une des plus fréquentes – la matière picturale ou sculpturale pose un obstacle apparent à la manifestation de la femme, accessible seulement au regard du protagoniste masculin dans une interdépendance entre art, érotisme et voyeurisme.

Le style d'Owen s'est perfectionné dans la manipulation du « regard » du lecteur vers les éléments picturaux qui semblent prendre vie sous sa plume. Le mécanisme de la figuration agit ainsi comme un double piège, autant pour le personnage pétrifié dans la contemplation que pour le lecteur qui en est influencé dans sa propre perception de l'image artistique et de l'ensemble du texte. Pour éviter de revenir constamment au problème de la possibilité de rendre le contenu

visuel par l'écrit, nous considérons l'objet d'art comme réel du point de vue du personnage. Cette convention nous permettra implicitement de mieux déceler les caractéristiques de l'objet d'art au niveau du lecteur, dont le processus de figuration sera autrement limité aux informations fournies par la description.

Chapitre I^{er}. Le problème de la figuration. Image et fantastique

Il est évident que l'analyse d'un sujet comme celui de la transposition textuelle de l'œuvre d'art exige de notre part une approche interdisciplinaire. Il conviendra ainsi de mettre au point, tout d'abord, une typologie des images dont nous parlons, nous servant dans ce but de la taxinomie envisagée par Jean-Jacques Wunenburger. Une autre question qui retiendra notre attention sera la modalité de leur traduction par le registre linguistique, par les moyens de la description et de la suggestion de l'espace pictural. C'est cette dernière tournure qui rapproche, de notre point de vue, image et fantastique, à travers la capacité de figurer à partir d'une toile bidimensionnelle un espace qui est un monde en soi ou qui peut contenir les esprits encore vivants des personnes qui ont quitté le monde réel.

Pour ce qui est des débats sur le fantastique, nous avons réparti les théoriciens qui se sont penché sur cette problématique entre les partisans d'un fantastique mental, tels Tzvetan Todorov, Irène Bessière ou Jacques Finné et ceux optant pour un fantastique visuel, tels Charles Grivel ou Max Milner. Bien que la problématique de l'œuvre d'art soit favorisée par la seconde approche, nous sommes obligée d'acquiescer l'applicabilité de la théorie de Jacques Finné aux contes de Thomas Owen, celle-ci étant axée sur le problème de l'explication en tant qu'élément central de l'organisation du texte.

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 qu'il imagine sont toujours figuratives. 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 »¹, 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-

¹ Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », in *Littérature*, n°2, 1971, p. 112.

delà et l'insinuation du fantastique par les 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 ; 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 d'éléments qui sont la marque du surnaturel avant le déclenchement de l'événement fantastique central.

Chapitre II^e. Thomas Owen ou les reflets d'une personnalité multiple

Le deuxième chapitre constitue une présentation de l'auteur. La propension des écrivains belges pour la littérature fantastique soulève la question d'un environnement littéraire, voire social ou naturel, qui favorise le désir d'évasion et l'exploration des mystères de l'au-delà. L'œuvre de certains auteurs a sûrement été influencée par les croyances locales, flamandes et wallonnes, dans des revenants et autres êtres mystérieux. Une autre source en pourrait être la situation culturelle et politique complexe issue de la coexistence et des rapports qui se tissent entre les deux langues et les deux cultures qui se partagent le même espace géographique.

L'intérêt de l'approche biographique dans une thèse consacrée à la figuration textuelle des objets d'art s'explique aussi par la dimension fictionnelle que l'écrivain s'est créée en adoptant un nom différent pour chacune de ses trois vies professionnelles (il travaille à la fois comme industriel, critique d'art et écrivain). Son obstination à insinuer des détails autobiographiques dans ses textes n'est pas négligeable non plus. Cette tendance a évolué à un tel point que la voix du narrateur et celle de l'auteur se confondent dans l'imaginaire de ses contemporains, ou au moins dans les témoignages qu'ils en donnent. Owen reçoit même un statut de personnage des fictions créées par d'autres écrivains. Par conséquent, le dédoublement que nous étudions en tant qu'élément inhérent au fantastique de la représentation se retrouve aussi dans la biographie. De plus, l'influence de son activité de critique d'art a été décisive pour le cadre de certains de ses

textes. Vu l'importance accordée aux objets d'art dans ses récits, cette influence est encore plus évidente.

Chapitre III^e. Présences de l'œuvre d'art dans le récit fantastique

Le troisième chapitre reprend pour une analyse plus détaillée l'objet principal de la thèse, à savoir la présence de l'image de l'art dans le conte fantastique. Selon nous, cette présence est rendue sous deux formes, selon le type d'images impliquées : actives ou passives. La première catégorie comprend les portraits picturaux, photographiques et sculpturaux, qui seront abordés ensemble selon le critère de leur inclusion dans des schémas thématologiques caractéristiques pour l'ensemble de l'œuvre d'Owen, comme la revenante amoureuse, la présence diabolique ou la métamorphose. Les œuvres d'art appartenant à cette première catégorie sont douées d'une énergie active (ce serait, toutefois, impropre de dire d'une « vie »). Entrant, le plus souvent, en relation avec un double à apparence humaine, elles retiendront en particulier notre attention de par leur capacité de mouvoir, de faire déplacer des objets dans le plan du réel ou d'absorber *consciemment* des énergies et/ou des objets dans l'espace pictural. Il s'agit de ce qu'on pourrait généralement désigner par le terme « portrait », qu'il soit bidimensionnel ou tridimensionnel.

La seconde partie du chapitre reprend le thème de l'image artistique, cette fois-ci dans une forme passive, c'est-à-dire des œuvres d'art où l'élément humain est absent ou inactif comme, par exemple, les paysages. Le but principal des images passives est de faciliter le surgissement du fantastique et/ou d'en constituer le cadre. En ce qui concerne les paysages ou les compositions dont le décor est un espace ouvert, nous observons que leur principale utilisation est celle de suggérer la possibilité d'un transfert vers un espace clos où a lieu l'action du conte. Cette transgression peut avoir des significations très diverses : elle peut symboliser la mort, la traversée vers un monde de rêve, le voyage dans le temps.

Nous incluons aussi dans la catégorie des images passives les objets d'art qui ont un rôle secondaire dans le découlement de la narration. Ce sont des images qui peuvent être considérées animées parce qu'elles contiennent une énergie cinétique ou un lien surnaturel avec un être humain. Néanmoins, ces images ne sont pas habitées par une entité douée d'une volonté propre, qui pourrait agir en tant que personnage actif dans le récit, ces composantes ne suggèrent pas

l'idée de spatialité non plus, donc ils ne peuvent pas assimiler complètement l'espace de la narration.

Les descriptions des tableaux ou des statues sont le plus souvent très simplifiées ; elles sont réduites soit à la présentation du personnage s'il s'agit d'un portrait (dans « Les portraits d'Irène », une seule toile est décrite et le narrateur insiste surtout sur son aspect inquiétant) soit à un élément essentiel de la composition (le bateau dans « Le navigateur du rêve »). C'est la raison pour laquelle nous avons considéré comme plus approprié de nous rapporter à une analyse de la perception et du symbolisme de l'image au lieu d'insister sur les techniques de l'*ekphrasis*. Qu'ils aient un rôle passif ou actif dans le texte, les objets d'art imaginés par Owen appartiennent à un style figuratif qui facilite l'identification de leur signification sans aucun effort de la part du personnage qui les regarde. L'existence de ces liens mimétiques diminue l'importance des techniques descriptives, l'œuvre d'art et son contenu sont manifestes pour le personnage, qui transmet ses certitudes au lecteur.

Chapitre IV^e. Miroirs et livres. Des images interdites

Le quatrième chapitre rapproche deux thèmes voisins à celui de l'image de l'art : le miroir dans la première partie du chapitre, le livre illustré dans la seconde. Le miroir et le portrait fantastique peuvent exiger une approche interprétative similaire, vu que les deux sont des images artificielles, associées à la représentation du visage humain. Nous avons décidé de nous occuper séparément de l'image dans la glace à cause du fait que sa première acception est celle du reflet du moi du personnage, renvoyant dans les formes picturales à l'autoportrait. Le personnage témoin manque parfois des contes de Thomas Owen, laissant ouverte la discussion sur l'interprétation des événements dans un sens fantastique comme les hallucinations nées d'un intellect troublé. Bien sûr, il y a des situations où le témoin est représenté par un objet qui survit à la réabsorption du fantastique. Par contre, dans le cas d'un conte comme « Le miroir », la seule preuve de l'existence des visions hors de l'imagination du personnage reste sa propre confiance dans son intégrité psychique.

La deuxième et dernière partie du quatrième chapitre fait référence à un autre thème fantastique à valences multiples, à savoir le livre pris par les bouquinistes pour un objet d'art. Le livre combine, par l'intermédiaire de l'acte de lire, à la fois la vue, le toucher et la création

d'images mentales. À partir de l'exposition de l'intérêt du thème de la bibliophilie pour l'écriture du fantastique, nous remarquons que les livres sont perçus comme des créatures qui dévorent la vie de leurs lecteurs, les textes occupent leurs pensées, leur temps, soit les remplaçant par des images fabriquées par le texte, soit ils deviennent le miroir de l'imagination des lecteurs, la manifestation d'un narcissisme conscient. Une place importante est accordée, dans la prose d'Owen, au livre illustré. Allégorie de l'acte créatif, *Le livre interdit* rappelle l'idée que chaque portrait prend une partie de l'âme de son modèle, que toute image a sa part de vie et de mort, tandis que la transformation d'une illustration plane dans une projection tridimensionnelle rappelle les images holographiques ou stéréoscopiques.

Un cas singulier est donc celui du livre illustré, qui ajoute l'image visuelle fixée sur un support matériel au symbolisme déjà complexe de l'objet textuel. Notre démarche se clôt ainsi sur un aspect particulier de la création littéraire d'Owen. Nous remontons du niveau du texte à celui de la biographie, plus précisément celui de la collaboration étroite de l'écrivain avec des peintres, une collaboration allant dans les deux directions : soit c'est le peintre qui réalise les images à partir du texte, soit c'est l'image qui est à la source du conte fantastique. Cet aspect tend un autre piège au lecteur qui, à l'aide des images, se crée certaines attentes concernant le texte qu'il se propose ou est en train de lire. L'interpénétration des dimensions picturale et littéraire, que Denis Laoureux définit comme une autre caractéristique du penchant par excellence belge pour les arts visuels, accentue le rôle illustratif de l'écriture dans *Les chambres secrètes* et *Les maisons suspectes*, recueils écrits d'après des tableaux du peintre surréaliste Gaston Bogaert. La narration devient une image en miroir du tableau et, tout comme le miroir magique, elle en donne une image déformée, mais d'autant plus fascinante. Dans ce cas, la figuration, en tant que faculté de produire des images, joue le double jeu de la littérature et de l'art et prend la forme de l'illustration.

Conclusion

À la source de la présente thèse il y a eu un questionnement : nous sommes partie de l'hypothèse que le motif de l'image de l'art forme une structure interne dans l'œuvre fantastique de Thomas Owen, tant dans ses manifestations explicites que dans les rapports qu'il entretient avec d'autres thèmes majeurs qui reçoivent un traitement particulier en fonction de ce contexte.

Cette habitude de la réécriture (le motif du portrait se trouve disséminé dans toute l'œuvre owenienne) a facilité notre tâche d'identification de certains aspects majeurs, mais a rendu plus difficile celle de la mise en évidence d'une structure qui organise d'une manière logique ces récurrences.

D'autres thèmes y sont forcément annexés, celui de la revenance, de l'incarnation des fantasmes de l'inconscient, du démonisme, de la transgression. L'œuvre d'art cache et expose à la fois, elle est vivante et inerte, traduisant l'obsession de pouvoir ignorer les limites imposées par la femme-énigme, qui, par son état fantasmatique, est capable de tendre le piège de la séduction, tout en étant figée dans sa forme matérielle. Car ni la statue, ni le portrait ne bougent littéralement, ils ont un double humain ou une projection extérieure pour donner la sensation de mouvement. Une recherche future pourrait se concentrer sur l'antinomie statique-cinétique telle qu'elle pourrait être relevée dans les contes de Thomas Owen, structurées souvent à partir d'une scène statique où l'insinuation de l'étrange provoque le chaos. Ainsi, nous espérons mettre en évidence un autre mécanisme de la prose owenienne et repérer de nouveaux pièges tendus par le Grand Malicieux.