

Thomas OWEN



Photo : © J.-L. Geoffroy

Par Paul Mathieu

1990

Hier j'ai eu une première impression de peur.
Jean RAY

Il avait neigé toute la matinée, mais, déjà, le douteux soleil d'hiver faisait son office, transformant les rues en bourbiers sordides. Je pataugeais tant bien que mal au milieu des flaques et pressais un peu le pas, car, dans moins de dix minutes, j'avais rendez-vous avec Thomas Owen.

Enfin, je débouchai devant le numéro 14 de l'avenue N... et, première surprise : pas de glycine... Pourtant, j'avais bien lu que... Mais non ! Et pas de Gérard Bertot ni de Thomas Owen ni de Stéphane Rey sur les panonceaux accompagnant la demidouzaine de sonnettes.

La voisine, qui balayait vaille que vaille le pas de sa porte, me demanda si je cherchais quelqu'un. L'ayant éclairée à propos de ma destination, je la vis très surprise d'apprendre qu'une célébrité habitait sa rue sans qu'elle n'en sût rien. Toute retournée par la nouvelle, la brave dame s'en fut chercher un annuaire téléphonique pour m'aider à élucider ce mystère.

74, pas 14... Mon écriture rebelle à toute « graphothérapie » avait encore frappé. Désormais, il était plus que temps. Je balbutiai un vague remerciement et me mis à galoper vers la bonne adresse. Cette fois, plus de problèmes. De loin, je repérai l'immense et tortueuse

glycine et, un pincement de cœur plus tard, je m'arrêtai devant la grille.

C'est à cet instant précis, qu'à la croisée du rez-de-chaussée, le rideau s'écarta...

Biographie

- 1910 Le 22 juillet, naissance à Louvain de Gérard Bertot dans une famille bourgeoise et catholique (1). Son père est avocat et a enseigné dans un collège de la ville. Son grand-père paternel est originaire d'Hatrival près de Saint-Hubert, au cœur de l'Ardenne et sa grand-mère est de Chassepierre sur les bords de la Semois. C'est à Lacuisine que, pendant bien longtemps, Gérard Bertot ira passer ses vacances. Le jeune garçon fait ses études secondaires à Bruxelles, à Saint-Michel. Dès cette époque, il publie de petits articles dans la revue de l'école : *La jeunesse*.
- 1927 Rencontre de Jean Ray qui lui témoignera une amitié fidèle et qui lui prodiguera de nombreux encouragements.
- 1928 Inscrit en première année de Philosophie à l'institut Saint-Louis.
- 1929 - 1932 Études de droit à Louvain. Son appétit littéraire se dessine de plus en plus puisque durant son séjour à l'université il fonde une revue, *La Parole universitaire* qui, sous sa houlette puis sous celle de son frère, existera pendant une dizaine d'années.
- 1933 Mariage avec Juliette Ardies qui lui donne deux enfants en 1936 et 1939. Gérard Bertot quitte bientôt le barreau pour entrer, en tant que juriste, aux Meuneries des Trois Fontaines à Vilvorde. Il y gravira tous les échelons pour terminer, en 1979, comme Président honoraire du Groupement des Associations meunières de la C.E.E. et de l'Association Internationale de Meunerie. Dès 1933, grâce à l'amitié de William Ugeux, alors directeur du quotidien *Le XXe*

1. En fait, ses parents habitaient Bruxelles, mais la naissance eut lieu dans la maison des grands-parents maternels, à Louvain.

siècle, Gérard Bertot, sous le pseudonyme de Stéphane Rey, entame sa longue carrière de critique artistique.(2)

- 1939 Ayant effectué son service militaire dans la cavalerie (1^{ers} Guides), l'auteur est mobilisé et, après avoir été fait prisonnier, il est libéré et échappe à la déportation.
- 1941 À la demande de Stanislas André Steeman, il commence à publier dans la collection «Le Jury». Sur le conseil de son mentor, il se choisit un pseudonyme anglo-saxon qu'il emprunte au héros de son premier roman : Thomas Owen (il avait trouvé ce patronyme dans un catalogue de libraire).
- 1943 Tout doucement, il glisse du roman policier vers le fantastique.
- 1945 Dès la fin de la guerre le policier connaît la désaffection du public, cela ne fait que renforcer Thomas Owen dans sa «reconversion».
- 1950 *Le Jeu secret* reçoit le prix du Brabant.
- 1950 - 1979 Son métier l'amène à voyager un peu partout en Europe et aux États-Unis. Il sera particulièrement marqué par un séjour dans les Balkans.
- 1952 Suite à un concours du *New-York Herald Tribune*, l'un de ses contes, *Bagatelles douces*, est classé parmi les «56 meilleures nouvelles du monde».
- 1972 *La Truie* reçoit le prix Sander Pierron de l'Académie Royale de Langue et Littérature françaises de Belgique.
- 1972 - 1978 Il est membre du jury «Marabout» chargé de décerner le prix Jean Ray.

2. Ce pseudonyme vient du porto Rey Manuel sur l'étiquette duquel figurait un homme avec une grande cape noire. Cela faisait très mystérieux, mais comme Manuel Rey lui semblait un peu fade, il a opté pour le prénom Stéphane (en outre, celui-ci vient du grec στεφανος, «couronne», le rapprochement avec Rey/roi était tentant).

- 1975 Le 13 décembre, Thomas Owen est élu à l'Académie Royale au siège de Constant Burniaux. Il est reçu le 11 décembre 1976 (discours de Mme Louis Dubrau).
- 1991 Thomas Owen est toujours alerte et continue à écrire dans sa belle maison de la capitale.

Bibliographie choisie

N. B. : Il n'est ici tenu compte que de l'œuvre strictement littéraire.

Romans policiers :

- ***Gordon Oliver mène l'enquête***, Bruxelles, Les Heures Bleues, 1941. Sous le pseudonyme de Stéphane Rey.
- ***Ce soir, 8 heures***, Bruxelles, A. Beirnaerd, 1941 (*Le Jury*, N° 16), sous le pseudonyme de Stéphane Rey.
- ***Destination inconnue***, Bruxelles, A. Beirnaerd, 1942 (*Le Jury*, N° 28.)
- ***Un crime « swing »***, Bruxelles, A. Beirnaerd, 1942 (*Le Jury*, N° 36.)
- ***Le nez de Cléopâtre***, idem, 1942, N° 42.
- ***L'initiation à la peur***, Bruxelles, les Auteurs associés, 1942 (*Les Meilleurs romans policiers*, N° 4.)
- ***Les Espalard***, Bruxelles, De Kogge, 1943.
- ***Hôtel meublé***, Bruxelles, Les Auteurs Associés, 1943. Rééd. Anvers, Walter Beckers, 1973. Ce roman a été adapté au cinéma par Marc Lobet sous le titre ***Meurtres à domicile***.
- ***Le livre interdit***, Bruxelles, De Kogge, 1944. Rééd. Bruxelles, Le Cri-Vander, 1982.
- ***Les invités de 8 heures***, Bruxelles, Meddens & Co, 1945. Rééd. Bruxelles, La Rose de Chêne, 1985.
- ***Portrait d'une dame de qualité***, Bruxelles, Les Argonautes, 1948.

Contes, nouvelles et romans fantastiques :

- ***Les chemins étranges***, Bruxelles, De Kogge, 1943, préface de Jean Ray. Rééd. ***La cave aux crapauds et autres contes étranges***, Verviers, Gérard, 1963 (coll. «Marabout Géant», N° 172.) ; idem 1974.
- ***Les chemins étranges***, Paris, Nouvelles Éditions Oswald, 1985.
- ***La cave aux crapauds***, Bruxelles, La Boétie, 1945. Rééd. : voir ci-dessus.
- ***Le coffret***, Bruxelles, Atelier du Livre, 1953.

- ***Pitié pour les ombres***, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1961 ; rééd. Verviers, Gérard, 1973 (*Bibliothèque Marabout.*)
- ***Cérémonial nocturne et autres contes insolites***, Verviers, Gérard, 1966 (*Marabout géant*) ; rééd. id., 1971.
- ***La truie et autres histoires secrètes***, Verviers, Gérard, 1972 (*Bibliothèque Marabout*). Rééd. ***La truie***, Bruxelles, Labor, 1987 (*Espace Nord*), lecture de P. Hourriez p. 167-191.
- ***Le rat Kavar et autres histoires de vie et de mort***, Verviers, Gérard, 1975 (*Bibliothèque Marabout.*)
- ***Bogaert et les maisons suspectes***, Bruxelles, Jacques Antoine, 1976. Rééd. ***Les Maisons suspectes et autres contes fantastiques***, Verviers, Nouvelles Éditions Marabout, 1978 (*Bibliothèque Marabout.*)
- ***Les chambres secrètes***, Bruxelles, Delta, 1983.
- ***Le tétrastome***, Bruxelles, Lefèbvre et Gillet, 1988. Rééd. Bruxelles, Le Pré aux Sources, 1990.
- ***Carla hurle***, Bruxelles, La Rose de Chêne, 1991.

Romans et autres textes importants :

- ***Le jeu secret***, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1950, coll. *Miroirs*.
- ***Les grandes personnes***, Bruxelles, La Rose de Chêne, 1982.
- ***Le fantastique et le mythe : deux réalités***, discours de Thomas Owen, Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, tome LVI, N° 3-4, 1978, p. 293-306.

Plusieurs nouvelles ont été adaptées en moyens métrages entre 1963 et 1968.

À consulter :

- s.n., ***Hommage à Thomas Owen***, Mons, *Séries B*, 1985.
- s.n., ***Thomas Owen ou la saveur de l'insolite***, Bruxelles, Éd. Le Veilleur de Nuit, 1985.

- ANDRIAT (F.), *Thomas Owen*, in TREKKER (A.-M.) & VANDER STRAETEN (J.-P.), *Cent auteurs. Anthologie de la littérature française de Belgique*, Nivelles, Éd. de la Francité, 1982, p. 349-353.
- DE DECKER, (J.) *Le fantastique belge*, in BARONIAN (J.-B.) et MONSIEUR (J.), *Le fantastique aujourd'hui*, Abbaye de Forest, Centre International du fantastique, 1982, p. 92-105.
- DUBRAU (L.), *Réception de M. Thomas Owen*, Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, tome LIV, n° 3-4, 1976, p. 199-210.
- GOFFIN, (M.-L.), *Thomas Owen et l'insolite*, *Revue Générale*, 12 décembre 1976, p. 33-44.
- HOURRIEZ (P.), *La dynamique du récit chez Thomas Owen*, Liège, Université de Liège (mémoire de licence en philologie romane), 1974.
- KIESEL (F.), *Les contes de Thomas Owen : jeu ou exorcisme?*, in *La Revue Générale*, N° 11/91, p. 39-43.
- MATHIEU (P.), *Thomas Owen : un cri qui déchire*, in *Biblio... des lires*, Bulletin des liaisons de la Bibliothèque d'Aubange, N° 2/1992.
- MERGEAI (J.), *Hommage à Thomas Owen*, *La Dryade*, n°53, printemps 1968, p. 13-25.
- MONFILS (N.), *Gros plan. Thomas Owen*, *Temps Livres*, n°6, oct. 1990.
- POPELER(J.-M.), *Les contes et le roman fantastiques de Thomas Owen*, Louvain, U.C.L. (Mémoire de licence en philologie romane), 1967.
- SCHOETERS (Ev.), *Le fantastique dans l'œuvre de Thomas Owen*, Bruxelles, V.U.B. (mémoire de licence en philologie romane), 1974.

Texte et analyse

Le tableau représentait un paysage. Une petite rivière aux berges basses, bordées de buissons, sous un ciel très bleu. Un beau petit paysage très clair, très lumineux, très sympathique.

La toile était protégée par une glace, assez en avant d'elle, le cadre formant encaissement profond d'environ deux doigts.

C'est dans cet espace que je vis tout à coup le serpent bleu...

Il était gros d'un bon pouce et épousait le contour de la toile, formant exactement angle droit au coin inférieur droit, puis se détachant dans le bas, sur le grand côté, sa tête relevée, mais immobile.

Il était là comme une de ces veines bariolées que l'on voit mystérieusement figées pour l'éternité dans les boules de verre.

Que faisait-il donc, ainsi soigneusement emboîté entre le petit paysage inoffensif et la glace qu'embuait un peu son haleine à l'endroit où s'ouvrait sa petite gueule cruelle ?

Je contemplais sa tête pointue, et cette fine langue fourchue, si vite, si vite, comme une antenne, dans tous les sens, fébrile, étonnée, impuissante contre la paroi transparente.

Et soudain, je pris peur. Mon père était auprès de moi. Il semblait trouver cela tout naturel. Il avait les mains dans les poches de son pantalon et pointait sa barbe en avant.

Je dis :

– Je n'aime pas beaucoup cette bête. On devrait la tuer.

– Il est si bleu, fit mon père, indulgent.

– Raison de plus ! Les gosses n'auront de cesse que d'y avoir touché.

Mon père possédait plusieurs pistolets. C'était un adroit tireur. Je lui suggérai d'en prendre un, d'en appliquer le canon contre la vitre, à la tête du serpent, de le tuer ainsi sans risque, ni dommage.

Il haussa les épaules et sortit, dans l'intention de me satisfaire.

Je restai là, à guetter le serpent dans sa prison de toile peinte et de verre, lorsque soudain la porte s'ouvrit avec violence. Mon père entra.

Quelle mouche l'avait piqué ?

Il me cria brutalement : « Baisse-toi » et se mit à tirer au-dessus de moi, dès la porte, dans la direction du tableau. Il avait une arme à chaque main

et paraissait en proie à une intense émotion. Les coups de feu claquaient. La fumée et l'odeur de la poudre emplissaient la pièce.

J'étais à quatre pattes, contre le mur, sous le paysage qui servait de cible à mon père. Les balles s'enfonçaient au hasard dans les meubles, dans le plafond, un peu partout. Je risquais la mort à chaque coup.

J'enrageais qu'il tirât d'aussi loin, avec une telle précipitation, sans avoir pris soin de s'approcher pour tuer le serpent à bout portant. C'eût été si simple. Et tous ces dégâts inutiles !

À ce moment, le long du mur où j'étais appuyé, je sentis glisser et tomber quelque chose de lourd et de souple qui fouetta ma main.

Maintenant, il était trop tard. Le serpent bleu filait tout mince tout à coup entre la plinthe et le mur. (À ma main, cette marque, bizarrement blanche, depuis lors.)

Mon père, ses pistolets vides, les jeta au sol et se mit à pleurer, désespéré.

(Le serpent bleu, in *La cave aux crapauds*, p. 291-294.)

Sans doute, cette nouvelle, extraite de *La cave aux crapauds*, peut-elle paraître relativement pâle par rapport à d'autres textes, mais elle présente cependant un double avantage. D'une part, elle respecte scrupuleusement les mécanismes employés par Thomas Owen pour insinuer le fantastique dans la plupart de ses récits.⁽³⁾ D'autre part, son extravagance exagérée nous fournit un éclairage psychologique très particulier qui peut se refléter sur le reste de l'œuvre.

D'entrée de jeu, le titre nous invite à nous souvenir de l'importance que l'auteur accorde, dans ses contes, aux animaux. En effet, ceux-ci apparaissent comme d'excellents introducteurs du fantastique tant leur apparence extérieure n'a rien d'anormal. Puisque **réels**, ce n'est que symboliquement qu'ils peuvent mener à l'étrange. Bien sûr, les animaux pris en considération n'ont jamais rien d'innocent, tous – truie, crapaud, rat... – ont un «passé chargé» avec lequel l'auteur va pouvoir jouer à loisir. De fait, dans ce cas précis, le «serpent» est bien une des représentations traditionnelles du mal,

3. En outre, elle vérifie à merveille le plan exposé par Patrice Hourriez pour le découpage du récit mythique. Voir à ce propos HOURRIEZ (P.), *Lecture*, in *La truie*, p. 188.

une figure du diable en personne. Par contre, le qualificatif dont il est affublé – *bleu* – semble plus ambigu, charriant même une aura de rêve et d'irréalité qui corrige la première impression plutôt... sulfureuse. Cette dualité initiale nous invite à prendre connaissance de la nouvelle le plus vite possible.

Il en va des entrées des textes de Thomas Owen comme de celles des cathédrales gothiques, on s'y situe en un seul coup d'œil. De fait, celle-ci ressemble à toutes les autres : un décor sinon banal à tout le moins normal, sans rien de choquant – un simple tableau. On ne nous dit rien du lieu où il est exposé ; à ce stade, déjà, l'imagination peut se mettre en branle. La description même de la toile est également très laconique. Il s'agit d'un *paysage* inspirant le calme et la douceur : *un ciel bleu – un beau petit paysage, très clair, très lumineux, très sympathique*. Remarquons, au passage, la répétition de l'adverbe de quantité *très* et l'allitération qui accompagne l'ensemble : *berges basses, bordées de buissons, sous un ciel très bleu*. Ces deux procédés, discrètement conjugués, incitent à un total abandon à la magie de l'instant et complètent l'image de félicité de l'ensemble. Cependant, de toutes les couleurs qui doivent égayer l'œuvre, une seule capte l'attention du spectateur : le bleu... D'ores et déjà, se tisse une relation avec le serpent.

Paradoxalement, si la présentation du tableau reste très générale, les détails foisonnent lorsqu'il s'agit de l'encadrement... C'est que l'*espace* créé par *un encaissement profond d'environ deux doigts* va servir de siège à la bascule de l'imagination propre aux récits de Thomas Owen. À ce point de la réalité, *a priori* insignifiant, tout va se dégrader. La finition de la description est d'autant plus importante que l'interstice considéré va convenir *exactement* à l'ophidien qui apparaît *tout à coup* dans le champ de vision du narrateur. D'une certaine manière, l'animal semble presque faire corps avec l'encadrement, à un point tel qu'il vole la vedette au tableau, jusqu'à se **substituer** à lui. Ce côté «décoratif» est souligné par la comparaison avec les *veines bariolées... dans les boules de verre*. De tels objets, sans grande utilité pratique, sont, au demeurant, des vecteurs parfaits de la démarche owenienne : le mystère qui surgit du futile, de l'anecdotique (4).

4. De fait, l'auteur semble fasciné par ces accessoires insolites et gratuits : *près d'un divan, une petite table ronde couverte de presse-papiers, boules transparentes aux plumes d'oiseaux de feu prisonnières, aux langues bleues et éclaboussures lunaires*. MONFILS (N.), Préface à *La truie*, p. 8.

Dans un premier temps, on s'est contenté de constater la présence du serpent. Cette simple observation va, petit à petit, comme dans une démarche scientifique, se muer en interrogation – *Que faisait-il* – puis en effroi – *Et soudain je pris peur* –. Cette évolution passe par différentes étapes. D'abord, on note une opposition entre le *paysage inoffensif* et la *petite gueule cruelle*. Ensuite on s'attarde avec complaisance aux effets de l'*haleine* – manière astucieuse de souligner la vie qui anime la bête. En effet, de détail secondaire, le serpent devient de plus en plus redoutable comme le suggère aussi la progression négative des adjectifs : *pointue, fourchue*. Mais, son agitation « linguistique » – *si vite, si vite* – accompagnée d'une nouvelle suite d'adjectifs s'avère finalement vaine : *dans tous les sens, fébrile, étonnée, impuissante*. Malgré les apparences, l'animal ne présente pas de danger **réel**. Il ne peut pas s'échapper du décor et ce n'est que dans l'esprit du spectateur que la terreur va naître. Une fois encore, nous sommes en présence d'un procédé propre à Thomas Owen : tout se passe dans l'esprit, le réel **presque** intouché...

Mais les choses évoluent brusquement, l'impression de danger arrive *soudain*. Remarquons bien la construction : *je pris peur*, il s'agit bien d'une manière d'action, pas d'un simple état. Tout aussi intéressant semble le fait que seul le narrateur éprouve cette *peur*, son père y paraît imperméable. Face au phénomène, il affiche la plus parfaite indifférence : *semblait* – son attitude reste l'objet de suppositions – *trouver cela tout naturel... les mains dans les poches*. Même plus, *sa barbe en avant* lui confère presque un air dédaigneux et triomphant.

S'engage alors un dialogue de sourds entre le père et le fils. Les sentiments de ce dernier sont pour le moins ambigus, sa peur se nuance et se transforme en aversion : *je n'aime pas beaucoup cette bête* et cela évolue même en violence : *on devrait la tuer*.

Les réponses du père s'avèrent de la plus totale inadéquation tant l'émeut la **couleur** du *serpent*. Cette manière détournée d'insister sur le *bleu* ramène tout naturellement à la couleur dominante du tableau.

À ce stade on peut déjà entrevoir le procédé qui, grâce à de tels rapports posés *a priori* – rapports entre le père, le fils et le serpent (5) –, nous

5. Cette « trinité » pourrait évidemment en rappeler une autre dont elle serait une image en négatif...

amènera à relire le texte comme une parabole du passage de l'enfance vers l'état adulte.

Finalement, un dernier argument essaie d'emporter le débat. Chose qui peut paraître étrange, c'est l'«enfant» – son âge n'est pas donné, mais le texte laisse supposer qu'il est encore jeune – qui émet un avis se voulant plein de raison en mettant en avant l'inconscience des *gosses* qui *n'auront de cesse avant d'y avoir touché*.

À ce stade, le texte, qui se mouvait encore dans une apparente réalité, bascule d'un coup dans l'onirique – phénomène rarement poussé à un tel degré dans l'univers owenien.

Dès cet instant, les actions vont s'enchaîner en s'opposant selon le point de vue (père ou fils). L'élément perturbateur essentiel, c'est cette série de *pistolets* appartenant au père. Ces armes ont, avant tout, une valeur symbolique de force, de puissance et même de lâcheté – *le tuer... sans risque ni dommage*. Du chef de l'«enfant», il s'agit d'exterminer le serpent définitivement et sans s'exposer. Ce désir n'est épousé par le père que dans l'optique de «satisfaire» son fils ; pour sa part, il n'accorde qu'une attention minimale à l'animal – *il haussa les épaules*. Toutefois sa première réaction face aux explications du fils témoigne bien de l'impression de changement qui hante le texte. De fait, pourquoi *sort-il*? Ce n'est pas ce qu'on lui demandait. D'une certaine manière, cette sortie va consacrer de manière tangible sa métamorphose et l'aider à présenter une image toute nouvelle. De plus, l'auteur prend bien soin d'insister une nouvelle fois sur le peu de danger réel que représente le serpent *dans sa prison de toile peinte et de verre*. Enfin, le père, en principe protecteur, change radicalement. D'ange gardien, il devient l'homme de tous les dangers. Sa nouvelle attitude, paraît violente et menaçante : *la porte s'ouvrit avec violence – Il me cria brutalement – se mit à tirer au-dessus de moi – il avait une arme dans chaque main*. D'une certaine manière, on peut dire que le père remplit ici le rôle du serpent confirmant les craintes injustement nourries vis-à-vis de l'animal...

Si une brusque mutation atteint le père, le fils n'est pas épargné. Témoin l'incompréhension dont il fait montre : *quelle mouche (6) l'avait piqué*? Dans le même ordre d'idée, le garçon est **presque** absorbé par le tableau –

6. Toute l'attention du lecteur – guidée par celle du fils – est braquée sur le danger représenté par le serpent et une morsure possible, mais le texte, aidé par l'imagerie du langage populaire, retombe, presque ironiquement, sur une «piqûre de mouche...»

sous le paysage – et même victime d'un simulacre d'animalisation – à *quatre pattes*. Visiblement, le résultat obtenu n'est guère en accord avec celui escompté; sous le tir désordonné – *les balles s'enfonçaient au hasard* – on est loin de la protection paternelle attendue.

Pendant un court instant le serpent va tout de même se matérialiser – *je sentis glisser...* – pour disparaître aussitôt. *Le serpent bleu filait tout mince* – il perd sa consistance et se fond dans le décor. Si l'objet de l'histoire est ainsi renvoyé au néant, il n'en va pas de même du père acculé à une forme de «désespoir». Voilà qui est singulier quand on se souvient du peu d'intérêt qu'il avait manifesté pour le serpent. Que peuvent bien être les étranges motifs qui ont justifié une telle volte- face?

Ne peut-on pas, pour y voir plus clair, placer l'histoire sur un autre plan et lui donner une stricte valeur symbolique? Sans doute est-ce là une tentative hasardeuse, mais une «relecture» du texte animée par une préoccupation psychologique permet aisément de mettre en évidence la complexité qui, dans l'histoire comme dans la vie de tous les jours, sous-tend généralement la relation père-fils. Plus avant, le renversement de situation manifesté par le texte ne peut-il pas renvoyer à la trouble époque de l'adolescence où les rôles se brouillent? Dans cette optique, le *serpent bleu* apparaît comme un vague «prétexte», une illusion fugitive. D'ailleurs, la «crise» terminée, le fils voit le serpent s'évanouir et n'en garde qu'une *marque... bizarrement blanche depuis lors*, ultime signature de l'enfance (7).

Il finit par se dégager de l'image d'ensemble une impression d'échec – cf. le *désespoir* du père – et, partant, de mort – appelée par plusieurs termes : *on devrait le tuer* – *Je risquais la mort* – *pistolets vidés*. Au demeurant, cela cadre bien avec le reste de l'œuvre de Thomas Owen.

La peur mise en scène dans cette petite histoire c'est peut-être celle que l'enfant ressent devant l'inconnu, mais aussi celle qu'il éprouve au moment du passage de l'enfance à cet état d'adulte. Dès lors, la couleur bleue se pare d'une double valeur. Bien entendu, elle renvoie au tableau (représentant ambigu du monde réel), mais elle est aussi le reflet du rêve de l'enfance (les rêves bleus...) De fait, ce *serpent bleu* est avant tout toute une construction chancelante de l'esprit du jeune garçon. Le seul personnage vraiment dangereux, c'est le père – mais le père seconde version – dont le comporte-

7. Au risque de pousser trop loin un tel type d'analyse, l'on comprend aisément ce qu'une interprétation «freudienne» pourrait dire des *pistolets vides*...

ment reste difficile à expliquer. Visiblement, sa violence est le fruit d'une certaine tension – haine ou terreur (la peur de vieillir par exemple).

Il reste que, si ce texte est assez éloigné du fantastique habituel à Thomas Owen – mais qu'appelle-t-on un «fantastique habituel»? –, il pourrait servir de base de réflexion pour l'analyse d'autres nouvelles. Mais ne vaut-il pas mieux laisser agir leurs stratagèmes sournois sans essayer de les démonter?

Choix de textes

De la blancheur impeccable de l'édredon léger, une chose assez semblable à une petite boule de laine sombre, souple et molle, avait roulé sous le gros fauteuil club en velours bleu. Rouler n'est pas exactement le mot qui convient. Cette chose avait eu l'air à la fois de voler et de bondir, ce qui le fit songer en même temps à un chat minuscule et à un oiseau. Le seul animal à qui assimiler cet aspect velu et soyeux, cette légèreté de tache d'ombre mouvante, était la chauve-souris.

Nettesheim se pencha pour regarder sous le fauteuil, mais ne vit rien. Il s'assit, intrigué et amusé, se remémorant l'absence de pesanteur, l'aisance extrême avec laquelle cette petite chose s'était déplacée et, en même temps, l'espèce de détermination, de volonté qui l'animait.

Enfoncé dans le fauteuil profond, il en caressait machinalement le velours. Il réfléchissait, se disant qu'il avait sans doute mal regardé. En effet, il avait à présent la sensation de percevoir sous lui un mince souffle régulier, pareil à la respiration prudente d'une bête terrée.

Il se leva et tenta de distinguer quelque chose sous le siège. Mais la boiserie en était fort basse et bien qu'il se fût allongé sur le tapis pour regarder, il ne put rien distinguer. La palpitation rythmée lui était maintenant très distinctement perceptible. [...] Et soudain, alors qu'il croyait tout cela vain, la boule velue et membraneuse jaillit de sa cachette, bondit sur le lit et le regarda. Oui, chose stupéfiante qui le laissait interdit, au cœur de cette pelote indéfinissable, il voyait luire un regard et ce regard, fixé sur lui, était étonnamment expressif.

Nettesheim frappa rageusement sur le lit, mais manqua son but. Ses coups faisaient un bruit mou sur l'édredon et la boule sautait à droite et à gauche avec une vivacité incroyable. Mais à mesure qu'il se déchaînait, Nettesheim perdait son souffle, s'épuisait. Finalement, le cœur battant, il se laissa choir dans un fauteuil. Dès le début, il avait eu conscience que cela n'était pas un mince incident. Maintenant, il se rendait compte de sa vulnérabilité en face de cet événement inexplicable. [...]

Nettesheim fut repris par sa rage et sa fureur. S'arrachant à son siège, il bondit, plongea littéralement sur cette masse malsaine, duveteuse, cédant au toucher, comme le duvet mou d'un édredon, y enfonça les mains, y

trouva, palpitant et chaud, le corps central, le noyau vivant, pareil au cœur d'une bête ou à l'amande d'un fruit inconsistant et vénéneux, et l'arracha avec un cri de triomphe.

C'était comme une fourmi au corps laiteux, de la grosseur d'un poing d'enfant, blafarde et tiède, caoutchouteuse, dégageant une forte odeur de buis.

Nettesheim jeta vivement le noyau au sol et posa le pied dessus. Cela s'écrasa lentement comme l'aurait fait un œuf cuit dur. Il en sortit une humeur blanchâtre au relent funèbre. Mais, dans le même temps, demeuraient collés à ses mains des lambeaux de voiles noirs, tissus lâches et fugitifs comme l'ombre, tandis que d'autres s'enroulaient autour de ses bras. Même, le long de ses jambes, il y avait des choses souples, soyeuses et collantes qui se plaquaient, qui montaient, qui l'empêtraient toujours davantage.[...]

Il tenta d'arracher, mais sans conviction, ces choses ignobles qui l'enlaçaient, ces membranes de deuil semblables à des voiles de crêpe. Mais à mesure qu'il se débattait, il se trouva toujours plus entravé, incapable de se dépêtrer, sortant avec peine un bras, puis l'autre, de cette masse inconsistante dont l'apparente légèreté était trompeuse et qu'une sorte de méchanceté végétale poussait à ne pas relâcher son étreinte. Un silence atroce planait sur cette scène où les sursauts de l'homme ne ralentissaient pas le lent et monstrueux embrassement. Sans un cri, il se roula au sol pour se dégager, se mit en boule comme un lutteur qui veut rouler sur lui-même, et favorisa ainsi son enveloppement au creux d'un cocon abominable.

Il pensa à sa mort, et qu'une fois disparu, ce serait comme s'il n'avait jamais existé. Et cela l'aida à se résigner, car cet effacement, qu'il se produisît à l'instant ou plus tard, aurait exactement la même insignifiance. Il eut conscience encore que sa taille diminuait sous les couches surnoisées qui le submergeaient, l'assimilaient, le digéraient en quelque sorte, dans une suite de déroulements, de nouures, de glissements et d'entrelacements monstrueux.

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 »...

La lumière du soleil levant monta derrière les collines et vint frapper les fenêtres de la chambre. Mille rais de clarté percèrent l'épaisseur relative des rideaux.

Il bondit peureusement sous le divan au moment où quelqu'un ouvrait la porte...

(La boule noire, in *La truie*, p. 23-30 - passim.)

Le pavillon du naturaliste a des allures de musée. Ses salles bien éclairées sont peuplées d'animaux de toutes espèces auxquels ce spécialiste expérimenté a su donner l'apparence inquiétante de la vie. Le taxidermiste - car tel est aussi le nom de ce donneur d'immortalité dérisoire qui arrange la peau des vertébrés - se plaît donc à présenter le caniche enrubanné sur un coussin de velours, comme la clé symbolique d'une cité; ou bien à croquer le crocodile dans une attitude menaçante ou figée; ou encore à percher la pie sur une branche; à lover la vipère; à dresser le castor, torse bombé, sur sa queue appuyé; à faire sourire le petit griffon dans son harnais; à déployer les ailes du rapace épervier; à ouvrir toute grande la petite gueule de la rainette; à rendre brillant de toutes ses plumes le faisan doré et de tous ses yeux le paon; à assouplir le doux pelage du chevreuil et du lièvre; à lisser la gorge de la bécasse et du pluvier...[...]

Mais le taxidermiste se lassa peu à peu de cette clientèle animale. De manipuler toujours ces pelages, ces plumages, ces peaux squameuses dans une écœurante odeur de formol et de gibier, il conçut une sorte de désespérance. Il éprouvait la sensation angoissante d'être dans une impasse, de souffrir d'une espèce de limitation, d'infirmité, d'impuissance, dans la poursuite d'un art qui n'était plus pour lui qu'une routine sans joie.[...]

Il fallut au naturaliste de longues semaines de réflexion pour arriver à une première étape dans la mutation qu'il souhaitait opérer. Il se procura dans un hôpital, où travaillait un de ses amis, un fœtus humain non viable et sans malformation, dont il tira, avec mille précautions, un admirable petit monstre au ton d'ivoire jauni, qu'il monta à sec à l'intérieur d'un bocal renversé, comme une statuette pieuse sous son globe de verre.

C'était un premier essai pas mal réussi, qui l'incita à perfectionner sa méthode. Il travailla sur d'autres embryons, ayant déjà forme humaine, auxquels il donna des attitudes assez baroques qui les faisaient ressembler à des petits singes, tantôt accrochés à une branche par une de leurs petites mains transparentes, tantôt jambes ployées sur la barre d'un trapèze fixe, pendant la tête en bas...

Ces pièces rares, étranges et macabres, connaissaient un grand succès auprès de certains amateurs soucieux d'enrichir quelque Wunderkammer.

Mais le naturaliste ne s'en tint pas là. Aguerri par ses expériences récentes, il se trouva prêt à d'autres audaces. Il trouva le fœtus bien petit et songea à se procurer des cadavres d'enfants de meilleure taille. Il avait vu, dans son jeune âge, au musée d'Afrique centrale des mannequins représentant des pygmées et les avait pris, à l'époque, pour d'authentiques noirs empaillés. Il aurait aimé pouvoir réaliser, dans cet esprit, une pièce de haut choix.

Mais où se procurer un cadavre frais de pygmée ?

C'est alors qu'il rencontra le nain Florestan, qui avait fait carrière dans divers cirques européens et qui figura d'ailleurs au générique de plusieurs films. Il fit à celui-ci une cour assidue, allant l'attendre à la sortie du spectacle, s'affichant avec lui dans les endroits les plus en vogue. C'était évidemment folie que d'agir ainsi et rendre bien périlleuse l'entreprise qu'il projetait. Mais le naturaliste avait perdu la raison et ne songeait pas aux conséquences de ses actes. L'important pour lui était de naturaliser et non point de demeurer impuni. Il avait basculé dans l'univers de l'inconscience et du crime.

Certain soir, il entraîna Florestan en son atelier dans le dessein que l'on devine. Mais l'affaire tourna mal. De victime, le nain se fit bourreau et égorga proprement le naturaliste, dans des circonstances qui demeurèrent mystérieuses.

Comme il était fiché par la police, pédéraste et drogué et, qu'au surplus, il avait emporté du lieu du crime une assez forte somme d'argent, Florestan fut rapidement confondu, puis condamné.

On se souvient de cette affaire obscure, dont les mobiles furent mal élucidés et où les juges en surent finalement beaucoup moins qu'il ne vous en est conté ici.

**(Le pavillon du naturaliste, in
Les maisons suspectes, p. 119-121.)**

Ils furent bientôt sur le pont du canal. Accoudés au garde-fou de fonte, face à l'eau noire ridée où dansaient les tire-bouchons infinis des lumières de la berge.

Le vent obligea Pierre à enfoncer un peu son chapeau sur sa tête. Geste humiliant. Il s'en voulut aussitôt. « Qu'importe un chapeau pensa-t-il quand on a contre son épaule, l'épaule de Méda ! » Il était honteux de cette

précaution stupide, de ce réflexe de propriété. C'était indigne de lui et de sa compagne. Il hésita sur ce qu'il fallait faire. S'expliquer ? Jeter à l'eau son feutre, tout neuf cependant, pour réparer ?

Mais une curieuse sensation l'envahissait peu à peu, qui le détourna heureusement de ce projet. Celle d'une invisible main qui lui aurait tout doucement déboutonné le cœur...

Un échange s'opérait entre Méda et lui, qui l'amena soudain à toucher, avec deux doigts, la main de la jeune fille appuyée au garde-fou. Méda ne bougea pas. Alors, il s'enhardit, délicieusement ému, et osa caresser doucement cette main fine. Il aurait voulu que durât éternellement ce moment merveilleux.

Leurs doigts se mêlèrent d'eux-mêmes et s'étreignirent avec une ferveur un peu puérile. C'était comme un message, une promesse, un baiser, un baiser de main. Le premier de tous. Le meilleur de tous.

(Le livre interdit, p. 80-81.)

— Je suis mort souvent. Je ne cesse pas de mourir. Mon destin est étrange. Cette rencontre doit avoir une signification. Il est impossible qu'il en soit autrement. Peut-être la boucle sera-t-elle enfin bouclée ? Peut-être me sera-t-il donné, comme dans les histoires de fantômes, de retrouver une paix dont la quête désespérée me mine et me détruit. Mon sort depuis la prise d'Oran, il y aura bientôt cinq siècles, est comparable à celui du Juif errant. L'aube du XXI^e siècle verra peut-être la fin du demi-millénaire de malédictions qui pèse sur moi. Votre irruption inattendue dans ma vie, ou plutôt dans ma survie, est sans aucun doute un signe de Dieu. Soyez donc béni, ami inconnu, et priez pour moi. J'en ai grand besoin.

Il se leva pour s'en aller, mais je le retins d'un geste.

— Qui êtes-vous donc, mon Père, pour avoir à la fois tant de sagesse, d'expérience et de... bonté.

J'avais hésité à prononcer ce dernier mot. Il hocha la tête, son visage étroit exprima une profonde tristesse. Il ouvrit alors son bréviaire fatigué, le feuilleta et en tira une image pieuse. Elle était en parchemin et gondolait un peu. Il me la tendit.

— Conservez ceci en mémoire de moi.

Le temps de regarder ce qu'il m'avait mis dans la main et déjà il s'était éclipé. Je perçus le mouvement de son surplis blanc derrière une colonne,

pareil à un vol de colombes. Puis sa silhouette fut visible encore un court instant avant de disparaître dans le couloir obscur.

L'image qu'il m'avait donnée portait l'effigie assez naïve de saint François. Au dos, je pus lire, non sans stupeur, une écriture que les siècles avaient brunie et à demi effacée:

Francisco Jimenez de Cisneros.

C'était donc là le cardinal maudit, archevêque de Tolède, grand inquisiteur de Castille, que j'avais vu sur son lit de mort, soixante ans plus tôt, alors qu'il était le modeste aumônier d'un petit couvent dans un faubourg au nord de Bruxelles...

(Le premier mort, in Carla hurle, p. 18-19.)

Le hangar avait servi et servait encore à abriter le matériel d'une petite entreprise de menuiserie. Il y avait là des tas de planches, des panneaux agglomérés, une scie circulaire, des établis, un demi-désordre et des courants d'air.

Polosky y prit quelques grandes fardes en carton, ferma la porte et nous conduisit vers l'allège. Le sol était trempé et je marchai précautionneusement sur les talons.

Une simple planche servait de passerelle. Elle ployait sous le poids quand on passait, les bras écartés. Il fallut parcourir ensuite l'étroit espace de cheminement le long des écoutilles, avant de pénétrer, par l'avant-corps, à l'intérieur de l'allège.

J'en avais beaucoup vu dans ma vie, lorsque je faisais commerce de grains, et je savais que, vidée de sa cargaison, une péniche de quelques 350 à 400 tonnes présentait un espace considérable et surprenant pour le visiteur non averti. Mais ici vraiment, j'en eus le souffle coupé. Tout avait été aménagé avec intelligence et bon goût, et nous nous trouvions dans un vaste appartement développé en longueur, avec meubles encastrés, plantes vertes, télévision, double niveau pour les chambres, cuisinière ultra-moderne, divans, coussins et même une petite pièce d'eau, comme on en voit dans les serres, avec des végétaux aquatiques des pays chauds.

Des fenêtres carrées avaient été aménagées; elles donnaient sur le canal, presque au ras de l'eau, où le vent poussait quelques bouchons et des

fétus de paille, donnant l'illusion d'un courant très lent. Sur la rive opposée, se dressaient, sinistres, les bâtiments en style industriel 1900 d'une minoterie mise à l'arrêt, désormais sans vie, sur quoi veillait, me dit-on, un concierge que la solitude rendait acariâtre.

Nous étions venus pour voir des toiles. Polosky, soudain timide, nous en montra. Elles étaient de grand format, résolument figuratives, poétiques et plutôt tristes. L'artiste nous faisait découvrir tout un monde d'abandon. Des bureaux, des entrepôts, un théâtre délaissé, où ce n'étaient que décors délabrés, tentures en lambeaux pourris, enchevêtrements de montants, de portants, d'escaliers écroulés, de portes hors de leurs gonds et de caisses vides.

Quand il avait posé une toile en face de moi, il évitait de me regarder, craignant qu'un signe, un froncement de sourcil peut-être, ne vint lui enlever le courage de continuer. Il plongeait dans une petite remise, cherchait un peu, apportait une œuvre nouvelle et disparaissait aussitôt.

(Les portraits d'Irène, partim, in *Le tétrastome*)

Car M^{me} Trisse tricote. Elle renifle et tricote tout le jour. Elle a un rhume des foins et un tricot chroniques. Son nez rouge est frémissant. On devine que cela la chatouille terriblement à l'intérieur. Elle le remue comme un museau de lapin. Elle a toujours sur le dos un châle, une écharpe, une « liseuse » ou un golf, de laine grise ou mauve. Parfois elle s'en fatigue. Alors elle est prise d'une rage d'activité presque dévastatrice. Elle tire un fil, s'acharne dessus à grands gestes, amoncelle autour d'elle des tas vaporeux de laine légère et fripée. Elle détricote avec frénésie. Puis ses mains agiles reforment des boules, rapidement, comme une jonglerie. Alors elle peut recommencer une nouvelle pièce grise ou mauve, avec deux ou quatre aiguilles.

(Le jeu secret, p. 79.)

Synthèse

Pour une définition du fantastique ou qu'est-ce qui fait courir Thomas Owen

Et si le fantastique allait simplement de soi ? Pourquoi diable faut-il le définir ? De fait, cette forme de littérature a ceci de particulier qu'en aucun cas on ne risque de ne pas la reconnaître et que, d'autre part, elle échappe à tous les carcans dans lesquels on tenterait de la contenir. On peut suggérer – et c'est à la limite de la redondance – que le fantastique se pose un peu comme un monstre littéraire (8).

Owen lui-même avance d'intéressantes, mais timides, tentatives de description – voir ci-dessous. Ce qui est clair, c'est qu'il est surtout question de « transgression du réel ». Quant à la manière dont celle-ci va se faire, voilà qui varie selon les auteurs.

Mais il n'est pas qu'en sa définition que le fantastique tremble déjà dans un brouillard flou plus parlant qu'une longue et stérile dissertation. Ainsi, une certaine dualité fait son entrée dans l'apparent mépris auquel le genre est voué au regard d'une partie de l'« institution », puisque ce mépris se double d'un estimable succès auprès du grand public (9).

Cette seconde consécration valant sans doute mieux que la première, il ne faut cependant pas perdre de vue la place réservée par la critique à quelques auteurs – et Thomas Owen est de ceux-là puisque membre de l'Académie... C'est peut-être que la considération dont il jouit évolue au même rythme que le genre lui-même.

Mais lisons plutôt quelques avis :

8. *Ce qu'il y a d'évident, dans tout ceci, c'est que le fantastique n'existe pas comme genre littéraire, ni, non plus, comme catégorie de la pensée.* JUIN (H.), préface à JACQUEMIN (G.), *Littérature fantastique*, p. 1.

9. Déjà en 1966 : *Un des rares genres nobles qui gagne de l'audience est le fantastique. Le large public qui recourt à ses charmes sulfureux le fait-il par sourde angoisse métaphysique ou pour fuir une vie quotidienne trop mécanisée ?* KIESEL (F.), *les nouveaux maléfices de Thomas Owen, Le Thyrese*, n° 5-6, mai-juin 1966, p. 214.

Le propre de la littérature fantastique est sans doute de violer l'ordre établi du monde (10). De même : Si l'on y réfléchit bien, on constate que le fantastique n'existe que par rapport au réalisme... Le scandale que constitue l'intrusion brutale ou précautionneuse de l'insolite dans le quotidien ne peut se produire que dans la mesure où, sur la nappe blanche du réel, vient s'étaler et s'étendre la tache d'encre ou de sang qui va tout corrompre et, dans une certaine mesure, tout transcender (11)

Comme on vient de le rappeler (cf. note n° 9), une autre constante du genre, c'est le besoin d'inconnu, d'inexpliqué, et, partant, de peur qu'éprouve l'homme. Le mystère de sa propre condition et de sa présence au monde n'étant que le point de départ de ce perpétuel combat contre l'irrésolu, il semble bien qu'il y ait là une force qui nous pousse à aller au-delà de l'amour de la raison... Finalement, le cartésianisme pur et dur finit par nous ennuyer plus qu'autre chose ! Ce versant de la quête attire plus que le premier, tant il est vrai qu'il est plus agréable de voguer vers de nouvelles découvertes – même si l'on n'arrive nulle part – que de « bronzer idiot » quinze ans de suite au même endroit.

Après tout, le fantastique n'est peut-être qu'une *école du regard* (12). Et cela semble d'autant plus exact quand on songe aux créations que l'imagination produit à partir d'un détail insignifiant tiré du quotidien : un carreau de faïence ou le motif un peu abstrait d'une tapisserie. C'est le cas du *tétrastome*, cette boule indistincte qui peut se manifester partout : tantôt cadran d'horloge, tantôt signature de projecteur, tantôt figure de personnage, l'étonnant objet n'apparaît qu'à certains moments. Sa seule caractéristique récurrente, c'est une odeur typique, un parfum de menthe très poivrée (13); le simple titillement d'un sens – l'odorat en l'occurrence – suffit à tout déclencher. C'est là un mécanisme bien rodé dont les avatars peuvent se multiplier à l'infini.

10. GOFFIN (M.-L.), op. cit., p. 33.

11. OWEN (T.), *Le fantastique et le mythe : deux réalités*, in *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, tome LVI, p. 297.

12. BARONIAN (J.-B.), *Une littérature du danger* (sur Thomas Owen. *Marginales*, n° 164, p.3.

13. Que l'on songe aussi à l'odeur du buis qui caractérise la boule noire dans *La truie*, p. 27.

Le collectionneur croit voir parfois des fruits noirs pendus à l'extrémité d'une branche haute. Lorsqu'on secoue l'arbre pour les faire tomber, ils ouvrent les ailes, ont l'air de choir et se mettent à voler dans un étrange silence. Ce sont des vampires (14).

Tout cela est, *a priori*, bien réel, bien explicable, seule l'imagination dérape. N'importe quel élément d'abord effacé peut, regardé d'une autre manière, se révéler fantastique... et, chez Thomas Owen, aucun élément n'est jamais gratuit : *Le sol [...] avait crevé en maints endroits comme une peau trop sèche (15)*, voilà une comparaison éloquente. Et, dans le même texte : *Après notre passage [...] des pans de l'univers sombraient dans le néant (16)*. C'est bien une question de regard ! La poussière banale se transforme en gomme à effacer le réel. D'ailleurs, les constructions de la pensée sont parfois avouées comme telles : *Je regardais cette eau qui parlait, qui grondait et qui avait l'air de m'appeler. En pensée, j'y vis passer des cadavres, des files de cadavres (17)*.

De même, on ne peut qu'être frappé par la vie propre que l'auteur prête – par un artifice de langage peut-être inconscient – aux choses inanimées : *Le voilà qui débouche de la petite ruelle derrière l'école avec sa charrette basse et son cheval à qui on a mis un ridicule chapeau d'où sortent ses oreilles comme des bras de noyés (18)*.

L'eau parle, les formes s'animent... Dans un mouvement tout semblable, les animaux en s'humanisant – ou inversement –, vont aussi – et très souvent – contribuer à déformer les contours du monde que l'auteur nous propose. Le *Rat Kavar* est d'abord un vieil horloger tandis que la *Truie* est une créature mal définie : femme ou cochon ? Au reste, comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater, les animaux qu'il choisit ne sont jamais

14. *Carla hurle*, p. 139. Au passage, il faut signaler l'exotisme de l'extrait. C'est là un « stratagème » qui sera souvent sollicité.

15. *Pitié pour les ombres*, p. 40.

16. *Ibidem*, p. 40.

17. *Les grandes personnes*, p. 141.

18. *Les Espalard*, p. 142.

vierges de connotations : le serpent (19) est le symbole du mal, le crapaud (20) est une représentation classique de la mort, le rat, la truie sont des mammifères sales, voire repoussants... Voilà bien des voies d'accès toutes naturelles au surnaturel ! Certes, nous sommes loin des récits d'horreur à l'américaine – pas de sang ni de tripes – mais tout de même...

Cette utilisation de l'ambiguïté de certaines figures bestiales est une constante dans l'œuvre de Thomas Owen. Ainsi, dans *Le livre interdit*, voit-on déjà une *peau de truie* recouvrir le livre. De fait, quand il s'agit d'animaux, on ne néglige aucune occasion de faire jouer l'imagination dans le sens du fantastique :

Méda soudain tend l'oreille... ourlée comme un coquillage rare et transparent (21)... Ce coquillage peut être bien innocent, mais la complexité des formes qu'il fait parfois surgir est une autre invitation à l'impossible : *des coquillages aux formes si compliquées qu'on prétend que leur ombre ne peut en épouser le contour réel (22).*

Même plus, dans leur candeur nacrée, les coquilles vides deviennent autant de pierres tombales :

Sur le sable durci par le retrait de la marée, il entendit craquer sous ses pieds des coquillages morts (23).

Insistons une dernière fois sur cet «axiome» : tout se passe dans la tête. *L'être humain est infiniment plus que ce qu'il connaît de lui-même ; les ténèbres grouillantes de monstres, elles sont en nous (24).*

Pas entièrement cependant, puisque, d'infimes détails de ce qui a été aperçu de l'autre côté subsistent... Et c'est là, peut-être, que surgit la peur véritable. Dans *La truie*, par exemple, l'absence d'une bicyclette vite entrevue la nuit fait germer le doute dans l'esprit du lecteur. Dans *La boule*

19. Cf. *Le serpent bleu* qui fait l'objet de l'analyse, mais aussi *La maison aux serpents*, in *Les maisons suspectes*, p. 99 et sq.

20. Cf. entre autres *La cave aux crapauds*.

21. *Le livre interdit*, p. 17.

22. *Carla hurle*, p. 138.

23. *Cérémonial nocturne*, p. 35.

24. CRICKILLON (J.), *Portrait d'auteur : Thomas Owen*, in *Lectures*, sept.-oct. 1990, n° 57, p. 10.

noire (25), tout finit comme cela avait commencé; l'irréel a joué, mais n'a **presque** rien changé. Les thèmes mis en scène valent surtout par leur caractère indistinct, ambivalent : le dédoublement de personnalité, la prémonition, les hallucinations, les fantômes... Et même! ces derniers ne sont que vaguement **présents** ou alors sur un ton comique. Voilà d'ailleurs un paravent que Thomas Owen adore; dans ses nouvelles, il en est plus d'une où l'humour prend le pas sur le fantastique : *Le petit fantôme (26)* en est un bon exemple.

Cette utilisation discrète du (sou)rire est également présente dans le langage et souvent d'une manière très fine; on est bien loin de ces calembours dont Victor Hugo disait qu'ils étaient la fiente de l'esprit. Pour témoins, examinons les noms de certains personnages. Dans *Les Espalard*, déjà, n'est-il pas question d'un nommé *Briquegourde, ancien maître sellier du régiment... plein de respect pour le colonel Espalard qu'il a eu plusieurs années comme chef de corps (27)*? *Briquegourde...* voilà qui n'est pas sans rappeler l'odeur et les coutumes de la vie de caserne! De tels «jeux de mots» apparaissent comme une constante du lexique owenien. Plus tard, ne nous proposera-t-il pas *Émile Pastenague... venimeux personnage (28)*? Cela ne manque pas de piquant quand on sait que la pastenague est une raie possédant précisément un aiguillon venimeux. Et encore, l'abbé Erpénus, protagoniste principal de *La cave aux crapauds*, a, lui aussi un nom évocateur qui semble bien une latinisation du verbe grec ἔρπω, «ramper» – mot qui est à l'origine du français... **serpent**! Cette perversion du «logos», sciemment organisée, le détourne de sa vocation première : la langue ne sert plus simplement à communiquer une histoire, mais devient, elle aussi, génératrice de fantastique (ou plus simplement, d'ironie).

Dans les exemples précédents, nous avons vu les subtiles touches de culture classique qui parsèment les textes. Cette culture est d'autant plus

25. *La truie*, p. 23-30.

26. *Cérémonial nocturne*, p. 121-133.

27. *Les Espalard*, p. 52.

28. *Le tétrastome*, p. 113.

signifiante et plus précieuse qu'elle permet souvent de faire appel aux mythes – ces cousins, ces ancêtres du fantastique (29) – :

Au cimetière, elle sortit du coffre de sa voiture un énorme bouquet de roses rouges, presque mauves, et le portant dans les bras, comme Cérès sa gerbe de blé, elle prit la tête du cortège, derrière le corbillard qui roulait à petite vitesse libérant un souffle toxique (30).

Ce dernier extrait nous ramène à une autre pièce essentielle chez Thomas Owen : la femme. Celle-ci est une constante de l'œuvre et y apparaît très tôt. Dans le volet « policier », déjà, on lui avait fait la part belle. Souvent, elle est présentée comme un être sinon maléfique, à tout le moins envoûtante et l'on voit bien, dès lors, comment elle a pu devenir l'un des pivots centraux des nouvelles fantastiques : Éros et Thanatos obligent (31).

La mise en scène est simple ; la femme connaît son pouvoir et ses charmes, elle en use, en ruse, en abuse. Cela s'accompagne même souvent d'un certain érotisme de moins en moins dissimulé :

Devant l'âtre où flambe une bûche sur un lit de braises rougeoyantes, une jeune femme s'étire, nue, les mains à la nuque, telle une idole aux reflets cuivreux, indifférente et rêveuse (32).

De même, bien plus tard :

Carla, en effet, s'était enhardie. Elle paraît maintenant son personnage, devenu mystérieusement présent, d'atours divers, comme si elle allait entreprendre une grande composition [...] Elle faisait de Christine une odalisque, une guerrière, une Jeanne d'Arc, une vierge, une martyre, une mendicante, une porteuse de pain, une petite paysanne, ou tout simplement une fille nue, douce et vulnérable image autour de laquelle elle s'affairait, qu'elle avait envie de serrer dans ses bras (33).

29. Que l'on songe ici aux discours prononcés par Thomas Owen et Michel Tournier devant l'Académie le 10 décembre 1978.

30. *Le tétrastome*, p. 113.

31. *Le registre macabre, même s'il resurgit çà et là, a cédé progressivement la place à une écriture morbide axée sur [...] les liaisons sophistiquées d'Éros avec Thanatos*, HOURRIEZ (P.), lecture de *La truie*, p. 173.

32. *Le livre interdit*, p. 9.

33. *Carla hurle*, p. 33.

Un exemple extrême de l'utilisation morbide que l'on peut faire de la passion est donné par l'excellente nouvelle *Pitié pour les ombres* dans laquelle le «héros» est séduit par Blanche de Castille, morte depuis plus de cinquante ans :

Je m'assis dans mon lit et je vis Aurélia assise dans le sien, qui me regardait en riant.

Qu'est-ce que tu fais là? disait-elle amusée. Tu en as une tête! ma parole, on dirait que tu as passé la nuit avec Blanche de Castille!

C'est alors que je vis ma main. Gage de ces noces macabres, ma bague était de nouveau à mon doigt (34)...

Il est temps cependant d'échapper à tous ces ensorcellements si séduisants... Nous avons vu que, si la peur est bien présente, elle est loin de représenter l'essentiel des écrits «amusés» de Thomas Owen. D'ailleurs, le meilleur de son écriture est peut-être là, dans ce plaisir sans cesse renouvelé, dans cette joie magique du texte que l'auteur confesse éprouver – avec, dit-il, ce que tout cela peut comporter de vanité. Plutôt qu'«Owen-la-peur», c'est «Owen-la-malice».

Être puissant et ne pas payer de mine, voilà le rêve (35)...

Il est des citations décidément «définitoires», pour ne pas dire «définitives»...

N'attendons cependant pas de ces pages qu'elles fassent le tour du «triptyque Owen». Il reste bien des choses à en dire. Ainsi n'a-t-on pas évoqué les peurs de l'enfance qui, pourtant, peuplent bien des textes (36). On n'a guère enquêté sur le volet policier où d'autres preuves de l'originalité de l'auteur auraient été découvertes. Enfin, je crois n'avoir pas assez insisté sur la grande réceptivité artistique qui suinte de bien des récits – l'on retrouve là la critique – ; toutes les muses sont convoquées : la musique (37), la peinture (38)...

34. *Pitié pour les ombres*, in *Le livre noir des merveilles*, p. 51.

35. *Les Espalard*, p. 50.

36. Cf. *le cérémonial nocturne* ou *Le jeu secret*.

37. Cf. par exemple, *La belle et le troubadour* in *La truie*.

38. *Carla hurle*, etc.

Allons, rats de caves et de bibliothèques, plus de pitié pour nos ombres,
assez de jeux secrets ; dans un cérémonial au grand jour, reprenons les livres
– même interdits – et dévorons-les.

Paul MATHIEU.