

Littérature peinte ou peinture décrite ? Contes de Thomas Owen*



Aleksandra Komandera

Université de Silésie, Pologne
aleksandra.komandera@us.edu.pl

Reçu le 13-04-2013/ Évalué le 06-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

D'une rencontre insolite de l'écrivain Thomas Owen avec le peintre Gaston Bogaert naissent deux recueils de contes, *Les Maisons suspectes* et *Les Chambres secrètes*, aussi étranges et déroutants que leurs modèles picturaux. En dépit des techniques et moyens d'expression différents, les deux artistes font preuve des affinités des arts, ici, de la littérature et de la peinture. Cette parenté des créations artistiques est possible car l'œuvre de Bogaert et celle d'Owen restent sous le signe de la même catégorie esthétique - le fantastique - ce qui est examiné, dans cette étude, à travers le cadre, les manifestations du phénomène surnaturel et les émotions que les toiles et les récits éveillent.

Mots-clés : correspondance des arts, peinture, conte, fantastique, Bogaert, Owen

Painted literature or described painting? Novels of Thomas Owen

Abstract

The uncanny meeting between the writer Thomas Owen and the painter Gaston Bogaert reveals the origin of two collections of tales *Les Maisons suspectes* and *Les Chambres secretes*. These short stories are as unusual and confusing as their pictorial models by Bogaert. Despite the fact the two artists use different methods and means of expression they confirm the painting-literature analogy. These affinities between arts are possible because Bogaert's and Owen's works follow rules of the fantastique, what is studied, in this paper, through such aspects as space, emergence of supernatural incident and emotions generated both by paintings and tales.

Keywords: correspondence between arts, painting, tale, fantastique, Bogaert, Owen

Depuis les premières analogies établies entre la poésie et la peinture par Simonide de Céos et Horace, la réflexion sur la correspondance des arts ne cesse d'inspirer de passionnants débats et d'intéressantes études¹¹. En dépit des matières et des moyens d'expression différents dont se servent la littérature et la peinture, nous voulons

*Titre de la communication de l'auteur aux Journées d'études belges, *Correspondances ou synthèse des arts ? Littérature et arts plastiques en Belgique francophone* (2012), Université Pédagogique de Cracovie (Note de l'éditeur).

juxtaposer dans la présente analyse les contes de Thomas Owen (1910-2002) aux tableaux de Gaston Bogaert (1918-2008) afin de saisir les liens étroits qui se nouent entre ces œuvres. Notre objectif est de montrer que les deux créations, littéraire et picturale, s'inscrivent dans la catégorie du fantastique, qui se manifeste à travers des éléments, tels que le cadre, le phénomène surnaturel ou les réactions éveillées.

Force est de constater qu'en premier lieu la parenté entre les textes et les peintures résulte de l'origine de ces premiers. Réunis dans deux recueils *Les Maisons suspectes* (1978) et *Les Chambres secrètes* (1983), les textes de Thomas Owen ont été inspirés par les tableaux de Bogaert. Dans le péritexte des *Maisons suspectes*, nous lisons : « Ce livre est une merveilleuse confluence d'inspirations : celle d'un conteur et celle d'un peintre. Depuis longtemps, Bogaert retrouvait dans les récits de Thomas Owen le parfum mélancolique et secret qui émanait de ses propres tableaux. Owen, devant les toiles de Bogaert, se sentait souvent au bord d'abîmes pareils à ceux qui s'ouvraient sous ses pas le long de ses propres récits... Les deux rêveurs ont pactisé » (Owen, 1978 : 75). En tant qu'observateur attentif et sensible, Owen exploite les moindres détails des tableaux de Bogaert : bâtiments ou chambres, végétation, figures humaines ou animales ou encore objets, couleurs, jeu avec la lumière. Il s'en sert pour présenter, à l'aide de la parole, un univers conforme à celui des toiles, dont la représentation reste pourtant loin de la simple pratique de l'*ekphrasis*. Partant des images de Bogaert, Owen invente des histoires originales et insolites, qui, tout en harmonisant avec l'étrangeté des tableaux, nous offrent un jeu du visible et de l'invisible singulier.

Le monde fictif proposé par les deux artistes peut être qualifié de fantastique parce qu'il correspond à cette catégorie à travers la réalisation de ses poncifs. Premièrement, le fantastique s'installe chez Bogaert et Owen à travers le cadre constitué de lieux extrêmement codifiés, comme, par exemple, le château, « l'un des lieux emblématiques de la littérature fantastique » (Millet, Labbé, 2005 : 216). Ce lieu propice à l'émergence du surnaturel, de préférence anxiogène, apparaît dans le tableau qui a inspiré à Owen le conte intitulé « La chambre d'Escobar ». Dans une tonalité chaude, où dominent les couleurs rouge, orange et jaune, Bogaert situe au milieu d'une pièce sans fenêtres un grand lit à colonnes mais sans « toit ». L'étrangeté du cadre tient aux détails insolites qu'on perçoit simultanément : la tête de lit en fer forgé couronnée d'un masque ressemblant à un visage masculin sinistre, quelques briques d'une taille inégale qui saillent, ici et là, du mur derrière le lit et jettent des ombres noircies. C'est aussi l'austérité du décor de la chambre qui peut troubler : à l'exception d'un chapelet suspendu au-dessus du chevet de lit, d'un miroir à un reflet flou, d'un chandelier et d'un morceau de tissu, il n'a pas d'autres objets. Enfin, le regard revient sur le lit et se concentre sur l'unique tache blanche du tableau - les draps. Ce point central attire l'attention du spectateur car le lit est défait, comme si quelque chose de violent y a

eu lieu. Nous retrouvons la même étrangeté de l'espace et la tension menaçante dans le conte de Thomas Owen. L'auteur invente l'histoire d'un certain Richard Quintyn, nouveau propriétaire du château, pris d'étranges malaises dans la chambre au lit à colonnes : « Il s'y croyait mystérieusement menacé, comme si usurpant les droit d'un ancien occupant, il sentait converger vers lui les pensées hostiles de celui-ci » (Owen, 1983 : 14). Nous voyons ici l'emprunt direct à l'un des thèmes fantastiques distingués par Roger Caillois, celui de « la 'chose' indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente » (Caillois, 1975 : 29). Conformément à la poétique du fantastique, la chambre du château accueille un phénomène surnaturel anxiogène, qui entraîne un drame. Gilbert Millet et Denis Labbé mettent en relief le côté inquiétant de ce type de bâtisse : « Les murs de pierre, les sous-sols humides, les tours menaçantes, les présences anciennes sont autant de lien avec la terre, la nuit et la mort » (Millet, Labbé, 2005 : 217). En effet, dans le conte « La chambre d'Escobar », des événements traumatisants adviennent : une jeune fille est violée par le fantôme de l'ancien propriétaire de la demeure. Un jour, Richard Quintyn reçoit une visite d'une rédactrice au *Journal de la Femme libérée* et de sa fille, Brigitte. Il invite l'enfant à se promener dans son domaine, mais celle-ci entre dans la chambre d'Escobar où elle est agressée par un inconnu : « Un grand homme maigre, vêtu de noir. Il avait un drôle de costume, comme les seigneurs de l'ancien temps. Il est sorti du mur, là... Il m'a pris les mains. Il me regardait avec des yeux brillants... » (Owen, 1983 : 16). Notons au passage, que la chambre présentée par Bogaert ou Owen fait songer à un autre type de cadre fantastique - le lieu clos. Valérie Tritter trouve que c'est le motif du château qui amène au cadre fantastique le thème architectural du lieu clos, ainsi que ceux du labyrinthe et des ruines (Tritter, 2001 : 55). Comme il n'y a pas d'issue dans la chambre d'Escobar, au moins dans la perspective de celui qui regarde le tableau, cette pièce paraît d'autant plus effrayante ; dans le récit, Owen enlève à Brigitte la possibilité de fuir. Bien que dans la majorité des tableaux qui aient inspiré les contes des *Chambres secrètes*, Bogaert préfère des chambres avec des portes ou fenêtres ouvertes, il est intéressant d'observer que ces sorties possibles n'atténuent aucunement le trouble car, dans le fantastique, tout endroit peut devenir le lieu où le surnaturel émerge : « Il suffit d'une simple déformation, d'une lézarde, d'une fissure pour que l'horreur pénètre de notre côté » (Millet, Labbé, 2005 : 232).

Cette observation de Millet et de Labbé s'applique parfaitement aux toiles de Bogaert qui ont inspiré l'autre recueil d'Owen *Les Maisons suspectes*. Leur espace inquiétant est formé de palais et de grandes maisons. L'étrangeté de ces bâtiments retirés est éveillée par des particularités récurrentes : ils sont abandonnés, isolés et inaccessibles, et souvent, ils manifestent des fentes ou déchirures par lesquelles un surnaturel déconcertant s'infiltrer. Les toiles de Bogaert nous montrent ce type de demeures dans deux perspectives. La première consiste à donner à voir toute la construction avec son

milieu avoisinant, par exemple, jardin, parc ou forêt. La seconde perspective, plus étroite, présente un fragment de bâtiment, mais qui occupe tout le tableau et donne l'impression que la maison se prolonge hors du cadre. Ce qui est particulier pour ces tableaux, c'est le fait que les demeures abandonnées, qu'elles soient peintes dans leur totalité ou seulement en partie, sont envahies par la végétation. Par exemple, les murs d'une grande maison qu'on contemple du côté de la cour intérieure laissent pousser dans les fissures des herbes et de petits arbustes et se lézardent à donner l'impression qu'ils tomberont en ruine sans tarder. Ici, nous retrouvons les traces du fantastique à travers le thème architectural des ruines qui « symbolisent dans l'univers fantastique la résurgence du passé dans le présent, autrement dit de la mort dans la vie, et souvent préludent à l'apparition fantomatique » (Tritter, 2001 : 55).

Quand aux demeures isolées, elles se différencient des bâtiments abandonnés parce qu'elles sont habitées, toutefois, il est parfois difficile de définir sans équivoque la nature des êtres qui y vivent. Le tableau qui a inspiré « La maison des vieilles » montre une maison qui se détache à peine d'une masse d'un vert sombre constituée d'arbres. Devant la demeure, quelques pierres énormes, à la manière des menhirs, surgissent de la pelouse. Owen présente ce cadre conformément à son modèle : « Perdu dans les verdure sombres d'un parc ancien, il [le local] faisait un peu songer à un couvent [...] Il semblait couvert de mousse et présentait sa façade principale et son auvent en forme de serre à une sorte de grande pelouse, redevenue prairie, parsemée d'énormes blocs de pierre » (Owen, 1978 : 84). L'éloignement spatial du lieu facilite la réalisation des événements inhabituels. Dépourvu de témoins, l'inhabituel engendre souvent des doutes sur son explication et assure de cette façon l'hésitation todorovienne, le moment où le fantastique se manifeste (Todorov, 1970 : 29, 46). Aux fenêtres de l'étage, nous pouvons discerner de pâles visages humains. Ces êtres cachés dans le noir sont attirés aux fenêtres par l'arrivée de deux hommes en manteaux noirs peints dans un halo jaune. Ces visiteurs se trouvent sous la verrière de l'entrée qui ressemble à une sorte de cage, qu'Owen qualifie de « piège à rats » (Owen, 1978 : 85). L'atmosphère fantastique du tableau est assurée par les couleurs sombres de la demeure et de son jardin, par les taches blêmes des visages livides et par le halo clair peint au milieu du cadre. Cette zone circulaire lumineuse rappelle une cible et les deux hommes noirs - des buts. Les visages aux fenêtres guettent les visiteurs à la manière des fantômes qui attendent le moment favorable pour se montrer. Owen développe la scène en une histoire fantastique : il s'agit d'un lieu de rencontre d'un groupe de femmes âgées passionnées par l'évocation des esprits qui, terrifiées par l'annonce d'un décès prochain dans la maison, contribuent à la mort d'un des visiteurs - un gérontologue, le docteur Dobelrau - pour empêcher le sort tragique de frapper l'une d'elles.

Les lieux inaccessibles, eux aussi, sont capables d'accueillir un phénomène irrationnel.

Le tableau qui montre une belle maison de marbre en haut d'une falaise en est un exemple adéquat. On ne voit que la partie supérieure de la maison avec trois fenêtres. Le regard perçoit aussitôt deux détails bizarres : les toiles d'araignée à la fenêtre du milieu et une femme nue qui se tient dos au spectateur derrière la fenêtre du côté droit de la façade. Pour Owen, c'est « La maison des oracles ». L'auteur invente l'histoire d'un jeune homme qui observe à la dérobée une jeune femme inconnue apparaissant nue à la fenêtre chaque matin. Le fantastique se dévoile dans le conte tout d'abord par la caractéristique inhabituelle de la femme : elle est une « apparition » (Owen, 1978 : 105), elle a un « visage grave de tragédie grecque » (Owen, 1978 : 105), grâce à son père helléniste, devenu fou, elle connaît une existence pareille à celle des divinités mythologiques. La tension monte jusqu'au point culminant quand le narrateur est invité par la femme dans sa maison : « À peine à l'intérieur, je m'avisai d'un étrange abandon, d'une vétusté insoupçonnée du dehors. Les rideaux déchirés achevaient de mourir en lambeaux sur leurs tringles ternies. Point de mobilier. Le lieu paraissait depuis fort longtemps déserté. Je poussai une porte à ma main droite et fus dans la pièce d'où la jeune femme m'avait parlé, où elle m'était apparue depuis plusieurs jours, où elle avait pris ses soins et accompli de menues tâches. Même abandon. Même absence de vie. Personne » (Owen, 1978 : 107). Nous pouvons supposer que la femme nue est un fantôme dotée d'un pouvoir séducteur (Cf. Caillois, 1975 : 30). Le narrateur, ainsi que le lecteur, reste dérouté devant cette disparition inattendue de la femme et hésite sur l'explication de sa nature.

Chez Owen, ce procédé de représenter ce qui n'est pas visible sur les tableaux coexiste avec la tendance à faire se dérouler l'histoire « de l'extérieur ». Pour illustrer nos propos, prenons un exemple du récit « La maison de la fille morte » et du tableau qui est à son origine. Une sorte de palais à un étage, couronné d'une terrasse avec quatre sculptures d'hommes de l'antiquité se trouve au centre du cadre. L'inaccessibilité à la demeure est due à un étang mystérieux qui occupe tout le premier plan. L'atmosphère du fantastique relève d'un jeu de couleurs : les fenêtres noires du palais contrastent avec le rouge, l'orange et le jaune des arbres derrière le bâtiment. Le ciel aussi, où se mélangent le marron et le violet, annonce un événement violent. L'élément le plus inquiétant du tableau, c'est la composition des couleurs de l'eau stagnante qui, dans l'angle droit du premier plan, permet de discerner une figure féminine se reflétant à la surface de l'eau, tachée à cet endroit de rouge. Devant un tel spectacle on peut hésiter entre une explication rationnelle - il s'agit d'un simple reflet du palais et du jeu de couleurs, et celle irrationnelle, selon laquelle une femme flotte au-dessous de la surface de l'étang. L'écrivain dote cette image de l'histoire d'un propriétaire qui cache un secret inavouable. L'effroi qui nuance le récit atteint son paroxysme par un procédé narratif qui dévoile la vérité dans l'*excipit* : « Tout le monde, sauf le propriétaire qui

a fui, ignore que dans ce qui fut une pelouse devant la maison - mais à présent sous eau - est enterrée une jeune fille dont le cadavre, tôt ou tard, remontera à la surface. Cela, mois, je le sais... Car, je vous le confirme, je suis le propriétaire... Mais n'en dites mot à personne, je vous en conjure... » (Owen, 1978 : 113). Ce dénouement tragique, aux traits d'un coup de théâtre, clôt le récit dans l'optique du fantastique, qui préfère des fins malheureuses. Il est intéressant de rappeler l'avis de Magdalena Wandzioch qui souligne, au contraire, la nature présumable du dénouement dans cette catégorie : « [...] dans le cas de la nouvelle fantastique la fin est prévisible dans la mesure où c'est toujours une fin tragique, une mort, un suicide, une folie [...] » (Wandzioch, 2001 : 50).

Dans cet éventail de types d'espaces fantastiques, mentionnons aussi les toiles qui nous montrent des demeures à l'allure familière, assurant l'effet de réel. Ce procédé de l'ancrage mimétique appliqué par le peintre et l'écrivain renvoie également au fantastique car celui-ci repose sur une représentation réaliste de l'univers dans le but de la renverser dans la suite : « le désordre ou la rupture qu'introduit la manifestation fantastique ne peuvent avoir lieu qu'à partir d'un espace-temps réaliste » (Mellier, 2000 : 15). Dans le cas de l'œuvre de Bogaert, la saisie du fantastique rappelle le décodage de l'œuvre picturale dont parle Roger Caillois : « [...] l'impression du fantastique se dégage d'un tableau où rien ne paraît d'abord capable de la provoquer, quand elle semble sourdre à l'insu de l'auteur et comme malgré lui, et sans que le spectateur, de son côté, puisse reconnaître ce qui cause son malaise ou son désarroi » (Caillois, 1965 : 35). Cette remarque nous invite à examiner de plus près comment l'événement irrationnel est introduit dans l'histoire peinte et écrite.

La manifestation du phénomène surnaturel est le moment déterminant du fantastique. Selon Roger Caillois, cette catégorie se décline par une rupture brutale et inquiétante de l'ordre rationnel qui structure l'univers : « Le fantastique n'est fantastique que s'il apparaît scandale inadmissible pour l'expérience ou pour la raison » (Caillois, 1965 : 30). Cette particularité du fantastique est désignée aussi comme « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (Castex, 1951 : 8) ou « l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison » (Vax, 1974 : 10-11). Bogaert réalise la règle de l'intrusion irrationnelle grâce aux instances de déchirure, que nous pouvons diviser en deux groupes. Le premier groupe englobe les détails des maisons ou de leur entourage, par exemple : la porte ouverte d'une maison abandonnée et envahie par la végétation, la couleur rouge, couleur de l'amour, de la passion, mais aussi de la mort, dont se teint l'eau de l'étang, le lit défait dans une chambre inoccupée dont les draps suggèrent des scènes de violence, des fragments de poupées abîmées qui parsèment la pelouse devant une maison, une vitre cassée, ou encore des pièces envahies par le sable. Le second groupe d'éléments perturbateurs est lié aux apparitions et présences. Ce sont : des vieilles aux visages pâles, une femme nue à la fenêtre

d'une maison abandonnée, des silhouettes noires d'hommes immobiles devant une maison blanche. Ce second groupe nous paraît très intéressant pour la construction de l'univers fantastique parce que les apparitions et les présences correspondent à ce que Joël Malrieu appelle le « personnage-phénomène » (Malrieu, 1992 : 81). Dans les textes de Thomas Owen, l'irruption du surnaturel est souvent liée aux personnages. Prenons, à titre d'exemple, « La chambre d'Escobar », le récit dans lequel Owen joue avec plusieurs représentations de figures fantastiques. Du statut d'un fantôme invisible du passé, présenté selon le procédé de « description par l'effet » (Cf. Ehrsam, 1985 : 51), Escobar passe au statut d'un revenant qui prend une consistance inquiétante. D'ailleurs, le fait qu'il se détache du mur est un exemple significatif de référence explicite au fantastique. À cela nous pouvons ajouter une autre particularité d'Escobar qui en fait un personnage fantastique par excellence, à savoir son comportement vampirique. Condamné à sucer le sang des vivants pour survivre, le vampire peut entretenir une relation amoureuse avec ses victimes : « [...] il est chargé d'un érotisme particulier où il est permis de voir s'accomplir une union interdite, réprouvée par la morale et la loi » (Steinmetz, 1990 : 26). Chez Owen, cette relation amoureuse condamnée prend la forme de viol d'une fillette de douze ans. En ce qui concerne le besoin de sucer le sang, cette nécessité semble aussi respectée, bien qu'elle soit modifiée, parce que la victime subit une initiation sexuelle : « Au moment où la petite détourna la tête à son approche, il [Richard Quintyn] vit qu'elle avait du sang sur les mollets » (Owen, 1983 : 17). De plus, pour Louis Vax, le don de traverser les murs est une capacité vampirique (Vax, 1974 : 26). Un autre exemple d'apparition inquiétante provient de « La chambre rose », où l'écrivain décrit une revenante qui se présente au vieil écrivain, Gabriele d'Assumpcion. C'est Luxuria, une jeune femme morte qui rôde dans les ruines de l'ancien palais avant de se dissiper : « [...] la forme eut l'air de s'étirer, de s'allonger, de prendre l'aspect d'une fumée. Elle disparut lentement dans la faille d'une dalle brisée. Presque aussitôt une petite plante naquit à cet endroit, pareille à une promesse. C'était une pousse de sanguisorbe » (Owen, 1983 : 21). Ce conte est plein de références au fantastique, à commencer par la présence fantomatique. À cela s'ajoute un indice éloquent lié à l'endroit où se passe l'action - la ruine, lieu fantastique qui reste sous le signe du passé et de la mort : « Lorsqu'une présence est attestée [dans les ruines], cela ne peut être qu'une présence surnaturelle » (Millet, Labbé, 2005 : 218). Enfin, le thème de femme-fantôme devenue fleure, rejoint ici un autre thème fantastique : celui de métamorphose, qu'elle soit animale, minérale ou végétale (Millet, Labbé, 2005 : 149-153).

Le thème de la métamorphose n'est pas loin de celui des créatures extraordinaires qui peuplent également le fantastique. Nous en retrouvons un exemple dans un tableau singulier de Bogaert. La scène a lieu dans une vaste pièce qui occupe tout le cadre de

la toile. Au premier plan, nous voyons une figure féminine présentée de dos comme si le peintre voulait attirer l'attention sur l'étrangeté de son costume : la robe violette de la femme est munie d'une construction qui représente deux grandes ailes. Toutefois, la pose de la femme sert à attirer le regard sur le spectacle qu'elle observe avec indifférence : à travers une grande fenêtre dans le mur de la pièce, on voit une sorte de rivage rocheux ou de gouffre avec un fiacre d'où tombe un corps féminin nu. L'atmosphère fantastique tient ici en un jeu de contrastes : entre le calme de la femme ailées et la violence de la chute du corps dans l'eau. Ce sont aussi les couleurs qui s'opposent. L'intérieur ascétique de la pièce et la figure de la femme-ange sont sombres, l'extérieur, par contre, possède une double tonalité : froide avec les couleurs bleue, grise et jaune dans la partie gauche du tableau, et chaude avec la prédominance du rouge et du violet dans la partie droite, là où se déroule le drame. Le récit « La chambre au bord du gouffre » inventé par Owen à partir de cette toile maintient l'ambiance inquiétante du tableau car le narrateur découvre que la femme-ange, Lady Mont Stuart Cleff, n'accuse pas d'un goût vestimentaire particulier, mais cache, en vérité, un secret effroyable : « Elle me pressa contre sa poitrine, m'embrassa la tempe, comme pour conjurer ma peine, me tint enlacé. Je lui rendis son étreinte et m'accrochai, dans son dos, à l'attache de ses ailes. Je découvris alors avec effroi qu'il ne s'agissait point là d'une armature métallique, d'une sorte de prothèse destinée à soutenir et à donner forme à une fantaisie vestimentaire, mais au contraire de muscles, d'articulations, de nerfs, de rémiges qui faisaient bel et bien partie de son corps » (Owen, 1983 : 52-53).

Le dernier élément inhérent à la catégorie de fantastique renvoie aux sentiments de désarroi, d'inquiétude ou d'effroi qui caractérisent l'œuvre de Bogaert et celle d'Owen. Depuis, les travaux sur le fantastique de Roger Caillois ou de Pierre-George Castex, l'apparition du surnaturel est associée à la peur. Selon Castex, le fantastique « est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs » (Castex, 1951 : 8). Magdalena Wandzioch souligne l'inhérence de cet élément à la poétique du fantastique : « Que le fantastique soit lié à la représentation ou à la narration, c'est toujours l'angoisse qui s'avère être son ressort essentiel » (Wandzioch, 2008 : 96). Bogaert crée des scènes d'attente d'un drame moyennant des images singulières, rendues déconcertantes par de menus indices. Rappelons ici les visages livides des femmes âgées, les poupées mutilées, ou encore cette impassibilité de l'observatrice devant un meurtre. Ajoutons à cela des bêtes empaillées échappées de leurs cages, une statue d'un ange aux yeux anormalement agrandis, des demeures aux portes condamnées et des figures masculines noires. Ce qui distingue les tableaux des contes, c'est le fait que ces premiers ne peuvent pas troubler le spectateur progressivement : « L'auteur d'une image fantastique propose à celui qui la regarde une vision complète

de la scène présentée » (Wandzioch, 2008 : 100). Dans le texte littéraire, la montée de l'angoisse est facile à obtenir, comme nous l'observons en juxtaposant le récit « La maison des discordes » à son modèle pictural. Le tableau montre une scène qui se déroule aux heures tardives : devant la clôture d'une grande maison blanche attendent treize hommes aux silhouettes noires, vêtus de manteaux et de hauts-de-forme. Ils observent la maison illuminée mais silencieuse, certains d'entre eux parlent, ce qui est suggéré par des mains soulevées dans des gestes. Ce qui surprend c'est cette lumière aveuglante qui semble provenir d'une source autre que l'unique réverbère de la rue. Le contraste entre la blancheur de la maison et le noir des hommes éveille un sentiment troublant qui se joint à l'angoisse éveillée par des heures nocturnes, fréquentes dans le fantastique. On connaît bien la valeur fantastique de la nuit, avec ce moment fatal qu'est minuit. Owen se sert de cette ambiance d'une attente inquiétante, et imagine l'histoire vécue par un enfant - le narrateur. Son malaise s'intensifie avec l'approche de l'événement et dérive du grand mystère qui entoure l'arrivée des treize hommes, nombre considéré fatidique, de l'ignorance de l'enfant sur le but de leur rencontre nocturne et de son imagination qui lui inspire des interprétations anxiogènes : « Je les voyais arriver d'un air faussement détaché, prenant des précautions pour ne pas être reconnu, avec leur silhouette évoquant Arsène Lupin, leur allure de duellistes de l'aube, leur agilité de Fantomas, leurs façons de voleurs d'enfants. Depuis plusieurs jours, je devinais que quelque chose de funeste se préparait. Le moment était venu. Une sorte de nausée déclenchait en moi le malaise [...] » (Owen, 1978 : 77).

De cette étude des correspondances entre les tableaux de Gaston Bogaert et les contes de Thomas Owen, nous pouvons conclure que les deux artistes construisent un univers structuré par les règles du fantastique. Inspiré par la vision picturale de Bogaert, inhabituelle et déroutante à la fois, Owen recourt aux motifs fantastiques et s'en sert pour écrire des histoires inédites. Grâce à une langue picturale, il suggère avec quelle facilité Bogaert aurait pu, à son tour, puiser dans ses récits. La juxtaposition des œuvres de Thomas Owen et de Gaston Bogaert permet de montrer comment, à travers leur rencontre mémorable, l'écrivain et le peintre forgent le même univers imaginaire, celui où la rencontre avec un surnaturel inquiétant est possible. Ainsi, se confirme l'hypothèse initiale que nonobstant les outils différents des deux artistes réussissent à parler la même langue - celle du fantastique.

Bibliographie

- Caillois, R. 1965. *Au cœur du fantastique*. Paris : Éditions Gallimard.
Caillois, R. 1975. *Obliques précédé de Images, images...* Paris : Éditions Stock.
Castex, P.-G. 1951. *Le Conte fantastique en France*. Paris : Édition José Corti.
Ehram, V. et J. 1985. *La Littérature fantastique en France*. Paris : Hatier.

- Malrieu, J. 1992. *Le Fantastique*. Paris : Hachette Livre.
- Mellier, D. 2000. *La Littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Millet, G., Labbé, D. 2005. *Le Fantastique*. Paris : Éditions Belin.
- Owen, T. 1978. *Les Maisons suspectes et autres contes fantastiques*. Verviers : Les Nouvelles Éditions Marabout.
- Owen, T. 1983. *Les Chambres secrètes. Vingt contes de Thomas Owen inspirés par vingt tableaux de Bogaert*. Bruxelles : Éditions Delta.
- Steinmetz, J.-L. 1990. *La Littérature fantastique*. Paris : PUF.
- Todorov, T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil.
- Tritter, V. 2001. *Le Fantastique*. Paris : Ellipses Édition Marketing S.A.
- Vax, L. 1974. *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris : PUF.
- Wandzioch, M., 2001. *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wandzioch, M. 2008. « Pour une théorie littéraire illustrée ». *Romanica Silesiana*, n°3, *La Littérature et les arts*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Note

1. Voir à ce sujet : Vax, L., 1960. *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris : PUF ; Hocke, G. R., 1967. *Labyrinthe de l'art fantastique*. Paris : Éditions Gonthier ; Drzewicka, A. (Études recueillies par), 1995. *Points de contact. Études sur les rapports entre la littérature et les autres domaines de l'art*. Kraków : Institut de Philologie Romane de l'Université Jagellonne and Editions "VIRDIS" ; Bourneuf, R., 1998. *Littérature et peinture*. Québec : Éditions de l'Instant même ; Labarthe Postel, J., 2002. *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*. Paris : L'Harmattan ; Bergez D., 2004. *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin ; Jarosz, K. (éd.), 2008. *Romanica Silesiana*, n°3, *La Littérature et les arts*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.