

Thomas Owen, le fantastique et le corps de la femme

Thomas Owen, the Fantastic and the Body of the Woman

BERNARD RIBEMONT

Professeur émérite de l'Université d'Orléans

bernard.ribemont@univ-orleans.fr

Mots-clés

conte fantastique ;
mortifère ;
sexualité ; héritage ;
fantasme.

Thomas Owen, le maître incontesté de la littérature fantastique belge du XX^e siècle, est fasciné par les femmes, dont le corps intervient souvent dans ses contes, sous différents aspects, de la plus grande beauté à l'horreur morbide. Owen est en ce sens un héritier d'une tradition remontant au XIX^e siècle, tradition qu'il manipule à sa façon à la fois classique et moderne, en respectant certains codes et en en biaisant et déformant d'autres, à l'aune de sa propre originalité et de ses fantasmes. Il réexploite ainsi le mythe de la femme mortifère, des Ève, Salomé ou Lilith régulièrement convoquées par les auteurs 'fin de siècle' ou des peintres tels Von Stuck ; il reprend également quelques figures médiévales, comme Mélusine, qui offre bien des jeux possibles sur l'ambiguïté de la femme. Cependant, si la plupart des femmes oweniennes, conformément à l'esthétique du conte fantastique, sont dangereuses, l'auteur sait également proposer un regard plus attendri sur certaines créatures fragiles et victimes de la société comme des hommes. Cet article se propose donc d'étudier les procédés mis en œuvre par l'écrivain belge pour mettre en scène le corps de la femme.

Keywords

fantastic tale;
mortiferous;
sexuality;
inheritance;
fantasm.

Undisputed master of the fantastic Belgian literature of the 20th century, Thomas Owen is fascinated by the women and their bodies. Present in many of his tales, these bodies take different appearances, from the greatest beauty to morbid horror. Owen is an inheritor of a tradition dating back to the 19th century, which he approaches in a personal manner, both classical and modern, conforming to some of its codes while distorting others, in line with his own originality and fantasy. Like in the works of authors and painters such as Von Stuck from the late 19th century, where the figures of Eve, Salomé or Lilith were constantly present, Owen also leans on the myth of the mortiferous woman. Moreover, he takes up some medieval figures, like Melusine, who allow him to have different takes on the ambiguity surrounding this fairy. However, while most of the Owenian women are dangerous, as required by the aesthetic of the genre, some of them are treated with compassion, as victims of the society and of men. The aim of his paper is to study the different processes used by Owen to render the woman's body.

« Rares sont les genres littéraires qui impliquent autant le corps que le genre fantastique »¹. Le corps en effet est un lieu privilégié d'échange entre le réel de sa corporéité et l'étrange de ce qu'il cache – par les différentes parures qu'il peut adopter – et de ce qu'il permet d'imaginer au moyen de divers états que l'invention peut lui prêter : métamorphoses, hybridité, décomposition, résurrection²... C'est dans les failles qui se faufilent entre ces différents statuts et espaces de la corporéité que peut s'alimenter l'hésitation qui préside au fantastique et à son imaginaire, selon la conception classique de Todorov. Les différentes facettes du corps exploitées par la littérature fantastique sont mises en œuvre afin de provoquer malaise et, pour le moins, sensation étrange (parfois perverse), quant à la rencontre de corps dont le lecteur ne peut savoir dans quelles proportions ils pourraient être part de lui-même et part d'un Autre mal défini – ce « corps de l'Autre »³ –, sensation proche de ce que Freund, en 1919, appelait l'*Unheimlich*⁴, en particulier à partir de sa lecture du *Der Sandmann* d'Hoffmann. Thomas Owen, maître reconnu de la littérature fantastique belge de langue française du XX^e siècle, formule lui-même ce procédé : « Je veux troubler la quiétude, corrompre une atmosphère, une tranquillité [...] Il faut "piéger" les gens et que le malaise naisse finalement d'eux-mêmes »⁵.

La lecture des contes fantastiques d'Owen révèle de toute évidence, de façon même frappante, la fascination que la femme exerce sur cet auteur. Comme le notent Anne Deckers et Jean-Baptiste Baronian, « inspiratrice continuelle de son talent, la femme dans tous ses états est au cœur de chaque recueil, que ce soit à travers les obsessions et fantasmes freudiens de l'autobiographique *Tétrastome* (1988) ou dans les récits éclectiques qui composent *Carla hurle* (1991), *La Ténèbre* (1994), ou encore *La Porte oblique* (2011) »⁶. C'est d'ailleurs une véritable profession de foi, sous couvert d'un *je* narrateur – très souvent à l'œuvre dans les contes d'Owen⁷ –, qui ouvre la nouvelle *La serpentine* :

J'aime les femmes, c'est une terrible faiblesse. Je les aime depuis l'enfance. Celles qui m'attirent sont généralement belles, du moins je le crois. [...] J'aime leur présence, leur compagnie. [...] je suis heureux d'être proche d'elles, je suis heureux de leur appartenir et qu'elles m'appartiennent. Je ne puis me passer d'elles. Elles le savent, elles le sentent⁸.

Selon la nomenclature de Katarzyna Gadomska, Owen appartient, avec son compatriote Jean Ray⁹, à la « première génération d'auteurs néofantastiques »¹⁰ qui donc, sur la base d'une

¹ Pédeflous, 2014 : 77.

² Nodier par exemple joue régulièrement sur une forme de résurrection féminine, avec des femmes qui se réincarnent, comme dans les contes *Morella*, *Éléonora* ou *Ligela*.

³ Voir Lévy, 2006 : 72.

⁴ Voir Quinodoz, 2004 : 191-195 ; Freud, 1976.

⁵ Soncini, 1983 : 32.

⁶ Propos liés à la réception de Thomas Owen à l'Académie royale de langue et de littérature françaises, sur le site de l'Académie : [en ligne] <https://www.arlfb.be/composition/membres/owen.html>, consulté le 08/04/2023.

⁷ Procédé particulièrement bien adapté à la littérature fantastique, afin de mieux semer le doute par des effets du réel.

⁸ *Œuvres*, t. 4 : 97.

⁹ Jean Ray, souvent qualifié d'« Edgar Poe belge » ou de « Lovecraft flamand » fut aussi une référence pour Owen, même si ce dernier revendiqua son indépendance. Les deux hommes entretenirent une correspondance suivie ; Étienne, 2016. Comme le note Marc Lits, « Thomas Owen suivra les traces du maître, mais s'il affectionne, à ses débuts, les grands motifs spectaculaires à la Ray, il s'en éloignera

tradition relevant à la fois du *gothic novel*, du fantastique de Hoffmann, de Nodier ou de Maupassant¹¹, renouvelle le genre ou tente de le faire. Se pose donc la question de savoir quelle est la nature de la femme owenienne, révélée par sa corporéité, entre tradition et modernité d'un fantastique belge.

La première catégorie des femmes oweniennes relève d'un « classicisme »¹² de l'auteur des contes fantastiques. Le lecteur coutumier de la littérature fantastique repère immédiatement la présence régulière d'une femme pour le moins inquiétante, la grande séductrice¹³, qui n'est pas sans rappeler certains fantasmes de Des Esseintes. Un bel exemple est fourni par la femme-hybride, mélusiniennne¹⁴, « une sorte de sirène séductrice mais dangereuse, profitant de son attrait sexuel afin de causer la chute finale de l'homme »¹⁵. Une telle femme, séductrice et mortifère, relève effectivement d'une tradition développée dans la littérature et l'art du XIX^e siècle avec leur esthétique misogyne. On peut donc, pour une part, inscrire la démarche d'Owen dans une tradition fortement établie au XIX^e siècle, d'une femme Ève maudite destructrice de l'homme qui trop s'en approche : la Manette Salomon des Goncourt et la Juliette du *Calvaire* de Mirbeau tueuses d'artiste, la Mme Chantelouve dévoratrice de Huysmans, des Lilith¹⁶, des Salomé peuplant art pictural et littérature¹⁷, dont les représentations noires et serpentine de Von Stuck (*Die Sünde, Sensualität*) pourraient servir d'emblème. Les tableaux de Von Stuck mettent bien en valeur ce corps féminin, aux seins généreux, qui envoûte l'homme et entre en écho de ses fantasmes, dans une vision de la femme-corps, dont le serpent cache et souligne le sexe, ce que résumait Octave Mirbeau, avec une misogynie bien « air du temps », en définissant la femme comme un être qui est un sexe, et dont la seule fonction est de faire l'amour¹⁸ ; un Mirbeau n'ayant rien à envier à Baudelaire déclarant dans *Mon cœur mis à nu* que « la femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux. Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps »¹⁹.

Une atmosphère baudelairienne baigne effectivement certains contes d'Owen, dans lesquels l'on retrouve cette femme à la beauté capiteuse, mais qui étouffe l'homme. Un bel exemple est donné par le conte *Pitié pour les ombres*. Un jeune homme aperçoit une statue géante qui a les traits d'une femme dont il a rêvé :

peu à peu pour rédiger des nouvelles plus feutrées, dans les effets comme dans l'écriture » : Lits, 1993 : § 29.

¹⁰ Sur cette appellation, voir Ray, 2012.

¹¹ Voir Benhamou, 2005 : 51-86. Dans l'interview citée *supra*, Owen rend hommage à Maupassant, en particulier pour son « langage simple et quotidien » : « j'ai la plus grande admiration pour lui. Cela tient sans doute à une communauté de tempérament, à une même manière d'avoir les pieds dans le réel » (cit. : 32).

¹² Que relève Jacquemin, 1974.

¹³ Voir Ribémont, 2021 : 303-321.

¹⁴ Voir les contes *La Serpentine* et *À la fée zibeline* ; sur Owen et la littérature médiévale, voir Ribémont, 2016 : 91-110.

¹⁵ Gadomska, 2009 : 79.

¹⁶ Auraix-Jonchière, 2003 : 61-75.

¹⁷ Voir, entre autres, Dottin-Orsini 1996 et *id.*, 1988 ; Cardin, 1996 : 85-95 ; Bochet, 2007.

¹⁸ Mirbeau, 1926 : 190.

¹⁹ Baudelaire, 1961 : 1288.

Admirable image de la grâce, de la chasteté, de la majesté féminines. Figure grandiose et démesurée, simple et décisive à la fois, où la forme se haussait à la beauté de l'abstraction...

Je ne pus que tomber à genoux et me cacher le visage dans les mains²⁰.

On ne peut ici que penser au poème *Le Fou et la Vénus*²¹. Voici la Bertie de *À la fée zibeline* découverte par le narrateur « couchée en chien de fusil sous mes draps, ses longs cheveux noirs répandus comme une promesse »²², où l'on reconnaît la fascination baudelairienne pour la chevelure et, dans le cas présent, le regard sur la femme alanguie qui peut faire penser à *Olympia*²³ ou à la « très chère » des *Bijoux*, comme également dans *Les poupées*, où le narrateur découvre une jeune femme étendue sur un lit bleu pâle²⁴. Ces caractères baudelairiens se retrouvent régulièrement chez Owen, avec l'image récurrente du corps allongé de la femme alanguie, comme encore chez l'Aurélia de *L'or indigo*, qui « connaît aussi ses heures délicieuses, où l'amour, la paresse, le goût de la nouveauté viennent amollir les résolutions les plus fermes »²⁵.

Le fantastique owenien se coule alors dans cette femme baudelairienne : pour revenir au conte *À la fée zibeline*, en caressant les jambes de Bertie, l'homme découvre une queue de zibeline ; réelle ou ornement ? Et la chevelure de cette femme ne cachait-elle pas une annonce mortifère en référence à la Méduse : « Elle était grande et svelte, avec une grosse masse de cheveux noirs, un peu en désordre, mais solidement arrimée à son crâne. On aurait pu croire qu'elle y cachait quelque chose, un nid par exemple, ou un serpent lové »²⁶. Au lecteur d'imaginer, le narrateur s'enfuyant à toute jambes...

Si bien des femmes oweniennes sont mortifères, la métamorphose est parfois radicale et le corps de la femme qui s'est donnée se révèle une parure de la mort elle-même. Dans *Une nuit au château* par exemple, nouvelle du recueil *Le Rat Kavar*, un officier en guerre, séjourne dans un château réquisitionné où est séduit par la belle baronne Elisabeth Kuchkrinzi qui l'entraîne dans sa chambre et se donne à lui dans une étreinte brusque ; lorsque l'officier s'éveille, il découvre dans le lit « une sorte de momie brunâtre, squelette menu, au crâne étroit, comme réduit, à quoi adhérerait un peu de pourriture desséchée et de matière fibreuse »²⁷. C'est en quelque sorte le 'scénario' inversé et fortement condensé de celui du *Roman de la momie* de Gautier.

Le motif de la femme-double, dont le modèle masculin est celui du docteur Jekyll de Stevenson ou du Romuald de *La morte amoureuse* de Gautier, n'est évidemment pas nouveau au XX^e siècle. Chez Hoffmann par exemple, comme le note Bettina Andank à propos du *Der*

²⁰ *Œuvres complètes*, t. 2 : 879.

²¹ L'homme devant la statue de femme est un thème cher à la littérature romantique et fantastique, la statue incarnant la froideur et la beauté et, en outre, ayant une capacité à s'animer et à faire hésiter entre rêve et réalité. Cette thématique est particulièrement à l'œuvre dans le récit fantastique de Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild*.

²² *Œuvres complètes*, t. 4 : 90.

²³ On peut encore penser à la femme exotique avec l'odeur de cannelle de Margot la douce dans *Les trois grâces*, *Œuvres*, t. 3 : 286.

²⁴ *Œuvres complètes*, t. 4 : 269. On pourra noter une certaine atmosphère symboliste de la chambre avec, au-dessus de lit capitonné « une glace de Venise aux bords chantournés, dans cette pièce décorées de fleurs, d'opales et de lampes à abat-jour de parchemin couleur miel ».

²⁵ *Œuvres*, t. 2 : p. 19.

²⁶ *Ibid.* : 87.

²⁷ *Œuvres complètes*, t. 3 : 172.

goldne Topf, la femme oscille entre la déesse et la sorcière²⁸, selon un procédé de « dichotomie du vécu » relevé par Michel-François Demet²⁹. À ce propos, B. Adank parle de *con-fusion*, phénomène qui « ébranle la structure narrative » par la bipolarisation de personnages, à savoir l'idée de deux personnes distinctes en même temps que leur union crée une entité nouvelle. Owen joue effectivement et régulièrement avec ce modèle, comme avec bien d'autres références classiques de la littérature fantastique du siècle précédent.

Mais si l'on peut parler de « néofantastique » à propos de la femme owenienne, c'est, pour partie, lié à la façon dont Owen peut jouer, même avec humour et espièglerie, sur ce que j'appellerai l'« ambiguïté référentielle », qu'illustrent les exemples précédents. Le conte *La serpentine* en offre un exemple particulièrement éclairant. Owen s'est plu à jouer avec le personnage médiéval de Mélusine – estimé *a priori* comme connu de son lecteur. Mais, comme le narrateur découvrait en Bertie-Bertie dénudée une queue de zibeline, et non celle du serpent que le lecteur attendait, le bas du corps de Mme P*** est peut-être seulement un artifice, « une longue jupe faite de reptiles, vrais ou faux ».

Dans *La femme forcée*, c'est le motif du vampire féminin – inventé en 1825 par le baron de Lamothe-Langon³⁰ – qui est retravaillé, après *La morte amoureuse*, *La Guzla* de Mérimée, etc. Une femme au nom significatif de Belle von U..., se retrouve prise au piège d'une bonne action ; on lui demande, et elle accepte, de s'occuper d'une pauvre vieille – Mme Buer –, de lui tenir un peu compagnie. Il s'avère qu'elle est conduite à s'introduire dans le lit de cette vieille pour un peu réchauffer son corps. Elle a alors le sentiment d'être observée, puis elle sent qu'elle s'affaiblit de plus en plus. À ce constat, elle saute du lit et s'enfuit. Mais, se regardant dans le miroir, elle se rend compte avec horreur de ses traits décharnés, de son vieillissement, elle qui était une beauté. Dans un système de vases communicants à caractère vampirique, elle avait transmis sa jeunesse et son corps à la vieille. On pensera sans doute au *Horla* de Maupassant, où il n'est pas question de succion sanguine, mais de la vie qui s'écoule par la bouche. La nouvelle pourrait s'arrêter là. Mais, en sortant de l'immeuble, la nouvelle jeune Mme Buer, après avoir fait d'un air hautain la charité à la pauvre nouvelle vieille, est happée par un taxi, qui la réduit à l'état de cadavre. Voilà que, comme Dorian Gray, son visage redevient celui d'une centenaire, tandis que Belle retrouve sa beauté initiale.

Le conte *La chambre au bord du gouffre* – du recueil *Les chambres secrètes* – pourrait renvoyer, en le biaisant complètement, à *Der Sandmann* d'Hoffmann, où le corps d'une femme n'est finalement que mécanique : Nathanael, séduit par Olimpia et par ses yeux dont le lecteur se demande s'ils sont de verre ou réels, tombe amoureux de l'automate et finit par devenir fou :

Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein
Sinn und Gedanken zerreiend. « Hui – hui – hui – Feuerkreis – Feuerkreis ! dreh dich
Feuerkreis – lustig – lustig ! – Holzpppchen hui schön Holzpppchen dreh dich – ».³¹

C'est un procédé à double détente qu'emploie alors Owen dans *La chambre au bord du gouffre* : Lady Lilia Monsuart Cleff aime à se déguiser avec des ailes de velours car elle « avait la

²⁸ Adank, 1990 : 177-185.

²⁹ Demet, 2009 : 426-427.

³⁰ *La vampire, ou La vierge de Hongrie*.

³¹ *Der Sandmann, Nachtstcke*, hrsg. Gerhard R. Kaiser, Stuttgart, Reclam, 1990 : 41 ; *Le délire le saisit et troubla son sens et ses pensées. – Hui, hui, hui !... s'écria-t-il en pirouettant ! Tourne, cercle de feu ! c'est drôle – c'est drôle ! – Hui, poupée de bois, tourne belle poupée de bois –*

passion des ailes »³², à tel point, dit le narrateur, qu'elle « avait l'air d'un oiseau de proie ». Lady Lilia s'éprend du narrateur qui, aimant être « choyé par les femmes », se laisse aller à la séduction, soulignant même de façon très crue : « sans faire le trottoir, je suis quand même un peu putain » (610). Il va s'avérer que cette lady est assez perverse et va présenter à l'homme qu'elle a séduit une jeune femme charmante, Margaret, et l'ombre plane sur l'image d'une relation homosexuelle entre les deux femmes – qui se vérifiera plus tard – avec le désir pervers de Lilia d'une relation à trois. Or, un accident survient, Margaret est renversée par un fiacre, et le narrateur est conduit à la voir nue, en tant que ce qu'il pense être son cadavre. Il revient vers Lilia qui l'enlace et à qui il rend son étreinte en s'accrochant à l'attache de ses ailes artificielles. Or, coup de théâtre,

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 remiges qui faisaient bel et bien partie de son corps. (612)

L'évocation d'une architecture métallique dans l'étreinte homme/femme, avec l'image floue de l'automate en arrière-plan, se transforme, à l'inverse de Nathanael/Olimpia, en une réalité effrayante incarnée. De plus, le conte se termine sur l'étrange réapparition de Margaret, que Lilia va embrasser et, confirmant la relation saphique, elle « caressa le dos et les reins de Margaret qui se laissa faire »³³, avec un érotisme diffus mais bien présent.

Le motif du miroir mortifère est à l'œuvre dans la nouvelle *Le miroir*³⁴. Ici encore, et dès le titre, le lecteur pense à un topos de la littérature fantastique, inspiré du mythe de Narcisse, du miroir qui conduit à la mort, comme dans *Les Milésiennes* de Marcel Schwob, où le miroir entraîne le suicide des femmes qui s'y contemplent. Le miroir de *l'Avatar* de Gautier déforme à l'extrême le reflet du comte Labinski, miroir anxiogène, comme celui de *Jettatura* du même Gautier³⁵. Il se peut que la source d'inspiration d'Owen soit Gautier ou Villiers de l'Isle-Adam, avec le conte *Véra* : le comte Athol voit apparaître sa défunte aimée dans le miroir et celle-ci l'entraîne avec lui, à travers la glace, dans l'Autre-Monde ; dans *Spirite*, où Guy de Malivert est également entraîné dans l'Autre-Monde, une jeune femme de grande beauté apparaît dans le miroir, qui se met à briller, ce que l'on retrouve dans la nouvelle d'Owen, où le miroir se met à « rayonner doucement »³⁶. Mais le motif est détourné avec humour noir car John Cuninghame, à qui le miroir fournit l'image érotique de la « nudité d'Agnès », finit par franchir sa surface et se retrouve écrasé dans la rue, trois étages plus bas, précipité qu'il se fut de sa fenêtre.

La forte présence des femmes dans l'œuvre d'Owen est naturellement tramée par un érotisme dont l'auteur lui-même ne se cache point, comme il le révèle lors d'une interview, en indiquant la façon dont il en joue sur le plan littéraire :

L'érotisme est présent dans tous mes contes, mais il est sournois. Il n'affiche rien. Il laisse le soin au lecteur d'en deviner ce qu'il veut et de nourrir ses fantasmes [...]

³² *Œuvres*, t. 3 : 609.

³³ *Ibid.* : 613.

³⁴ Nouvelle du *Rat Kavar*, *Œuvres*, t. 3 : 175-182.

³⁵ C'est ce que Pierre Jourde et Paolo Tortonese nomment l'« autoscopie dissemblable », 1996 : 57.

³⁶ *Le miroir*, *Œuvres*, t. 3 : 179.

C'est une sorte de poésie qui se cache sous des dehors moins « jolis ». La femme à l'œil coquin prime la petite fille au cerceau³⁷.

Le corps de la femme, dans ce contexte, est souvent mis en scène par ce que l'on peut nommer un 'dévoilement' à imaginer, grâce en particulier au vêtement qui souligne sans totalement révéler. Belle von U... par exemple, dans *La femme forcée*, est présentée dans « son peignoir léger flottant autour de son beau corps blond et doré »³⁸. Le soulignement peut toutefois être plus marqué : dans le même conte, lorsque Belle retrouve sa beauté et que les vêtements de la vieille qu'elle avait revêtus dans sa métamorphose lui serrent de trop, « le corsage, lui aussi, craqua. Alors, bombant son beau torse, Bella von U..., redevenue elle-même, rentra chez elle en pressant dans ses mains ses beaux seins retrouvés »³⁹. Telle est la fin du conte, sur une note finale en hommage à la poitrine d'une femme, que l'on ne voit pas, mais que l'on devine pleine et opulente.

En fait, Owen joue presque sans arrêt sur les contrastes que peuvent offrir les différentes mises en scène du corps féminin, entre douceur, érotisme filtrant et évocation plus crue, parfois au bord de l'écoeurement, comme dans *La truie* ou dans *Les moments difficiles*⁴⁰. Ainsi par exemple, sous le drap, par la caresse, le corps se dessine en estompe, pour le meilleur ou pour le pire, laissant filtrer une beauté le plus souvent douce qui peut déboucher sur un effroi peut-être imaginaire, une hallucination, comme la découverte de la queue de zibeline de Bertie ou sur le constat d'une créature diabolique, hybride, hors de la normalité.

Le motif du voile/dévoilement, comme dans *Fleur*, est régulièrement à l'œuvre et l'érotisme est le plus souvent diffus, avec par exemple la seule mention d'une robe « qui glissa dans un bruit soyeux »⁴¹. Les trois belles des *Trois grâces* sont distinguées par le narrateur « à travers leurs robes transparentes et mouvantes » qui permettent de « retrouver les courbes de leurs corps »⁴². Fleur est caressée du pied de son amant allongé dans un lit à ses côtés : « elle avait la peau extraordinairement lisse et douce »⁴³, englobant un corps dont elle avait fait l'« abandon » au narrateur. Le conte s'égrène au fil de la caresse de la jambe de Fleur, qui se fait plus « soyeuse », révélant un « fin duvet » : « c'était comme si j'avais eu un contact infiniment tenu avec un pelage léger qui se serait hérissé à mon approche comme pour mieux percevoir ma caresse »⁴⁴. Peu à peu, le récit s'érotise et la caresse quitte la jambe pour s'introduire entre les cuisses de la belle endormie, ce qui permet l'évocation d'une « courte toison soyeuse ». Mais à la douceur succède la souffrance : le *je/amant* se retrouve soudainement saisi d'une violente douleur et, quittant le lit, voit dans le miroir de la salle de bains qu'il a été violemment et profondément griffé. Or aucun geste de Fleur ne laisse supposer la moindre agression, et le lecteur, d'ailleurs orienté par le narrateur, se demande si cette femme n'est pas quelque part un être double, de nature féline. Le dévoilement s'effectue brusquement, en contraste du début du conte, dont l'espace était couvert d'un drap. L'incertitude finale est tout à fait dans le style

³⁷ Interview, cit. (n. 5) : 32.

³⁸ *Œuvres*, t. 3 : 89.

³⁹ *Ibid.* : 98.

⁴⁰ Voir *infra* dans le présent article.

⁴¹ *Œuvres*, t. 2 : 845.

⁴² *Œuvres*, t. 3 : 287.

⁴³ *Œuvres*, t. 4 : 213.

⁴⁴ *Ibid.* : 215.

d'Owen, avec une pointe d'humour et, également en contraste avec la pudeur du début, un regard bien plus marqué sur le corps de Fleur :

[...] J'empoignai les draps et d'un seul geste découvris Fleur attendrissante et nue. Elle eut un petit sursaut, à peine perceptible, et continua à dormir ou à le feindre. Elle était paisible, innocemment rassemblée sur elle-même. Sa peau était blanche, à peine rosée, lisse comme une porcelaine fine. Ma colère tomba. Je cherchais à comprendre. Je regardais ses petits poings fermés. J'ouvris un à un ses doigts, très doucement, et elle ne s'éveilla point. Elle avait les ongles courts. Il était impossible qu'elle m'ait infligé pareilles blessures. Il lui aurait fallu pour cela des griffes acérées qu'elle ne possédait pas, une force physique qui lui faisait défaut. J'étais perplexe. Je sentais mon sang couler doucement. Je remis à plus tard de percer le mystère. Je regardais le beau petit derrière rond de Fleur éclairé par la lampe de chevet. Cela m'empêchait de réfléchir. (216)

Encore plus osée est l'évocation de la lubricité de la veuve madame P*** :

La piquante brune me rendit souvent visite, par la suite, m'autorisant, m'incitant même souvent à l'embrasser, la caresser furtivement. [...] quand elle passait chez moi, parce qu'elle habitait dans le quartier, elle s'enhardissait à dégrafer son corsage, comme s'il faisait vraiment très chaud, ou parfois même (j'en rougis encore) portait délibérément, mais amicalement – en regardant ailleurs – sa main à mon sexe, comme pour s'assurer qu'il était toujours là...⁴⁵

Cet érotisme peut également être très pervers, comme dans *Les Guetteuses*, où une petite fille séduit des hommes dans un parc :

La gamine vint se placer à califourchon sur le banc, plaquant contre celui-ci, de ses deux mains bien à plat, sa jupe détendue qui avait découvert, en remontant, des cuisses maigres et pâles⁴⁶.

Owen peut également jouer sur un détournement de la dimension érotique, en substituant la laideur à la beauté, toujours en évoquant le malaise : dans *La truie*, Arthur Crowley est hébergé pour la nuit dans une auberge quelque peu bizarre ; se mêlant aux hôtes, et après hésitations, il se laisse aller à jouer avec eux à un jeu bizarre qui veut que le vainqueur puisse aller voir « la truie ». Crowley ignore de quoi il retourne ; vainqueur, il est conduit dans ce qui ressemble à un corps de ferme et, laissé seul, il découvre, couchée en chien de fusil – une pose qu'affectionne Owen – « une femme nue, sans âge, avec une tignasse blonde, des épaules grasses, un gros derrière mou »⁴⁷. Devant ce spectacle, Crowley s'enfuit et apprend par ses compagnons qu'il a raté le spectacle, car il aurait dû piquer la femme d'un aiguillon disposée derrière la porte : il aurait alors pu observer cette femme à quatre pattes. Ce spectacle d'une

⁴⁵ *La serpentine*, cit. : 98-99.

⁴⁶ *Œuvres*, t. 3 : 69.

⁴⁷ *Œuvres*, t. 3 : 53.

nudité de laideur provoque un rêve érotique douloureux chez Crowley qui songe que cette femme « lui enlaçait les jambes de ses gros bras rose, le faisait basculer auprès d'elle, dans la litière, poussait des cris de plaisir »⁴⁸. Le lendemain, il ne peut échapper à l'envie de mieux comprendre et il retourne à l'étable de la veille où il trouve une vraie truie. Le système de cette métamorphose ou du deux-en-un, relevant de la *con-fusion*, de B. Adank, n'est certes pas nouveau ; la touche owenienne consiste à créer le malaise par l'évocation d'une scène qui évoque, mais ne fait qu'évoquer, la bestialité.

Ce malaise est lié à un sentiment d'écœurement dans *Les moments difficiles*, avec une scène centrée sur la bouche et la langue :

Il avait oublié la femme avec qui il parlait. Celle-ci revenait la charge, le prenait par le bras, l'entraînait dans une encoignure. Elle approchait son visage du sien. Ses yeux luisaient. Sa langue sortait de sa bouche et y rentrait très vite. Elle prenait toutes les formes, tantôt agressive et pointue, tantôt molle et langoureuse. C'était une belle langue, bien propre et bien rouge. Il eut soudain envie de la toucher et avança un doigt.

– Bas les pattes ! fit-elle en lui donnant une tape sur la main. Une seconde plus tard, il sentait cette langue dans sa bouche, jusqu'à sa gorge. Il crut étouffer, se dégagea et s'enfuit en crachant⁴⁹.

Le corps de la femme, mis en écriture par Owen, a un certain nombre de constantes : le regard sur la poitrine, comme sur celle de l'Africaine des *Moments difficiles*, « plantée bas, ronde et ferme »⁵⁰. Il y a le 'trio' « bouche, dents, yeux », réuni chez « la belle et séduisante » Lady Harrington⁵¹. Anita a ainsi des « lèvres chaudes », et un « feu inquiétant qui luisait parfois dans ses yeux »⁵².

Les cheveux, on l'a vu, exercent un attrait sensuel récurrent : la chevelure de Bertie, la « tignasse noire » de la fille du boucher de *Rue de la consolation*⁵³, « la chevelure noire et opulente » de la femme du café vue par Arthur Crowley⁵⁴, « la très sombre et opulente chevelure » retenue du défilé d'une « discrète et pâle nudité féminine » vue dans ce palais des corruption⁵⁵, les « cheveux roux et brillants » de Sylvie⁵⁶, les cheveux blonds « coiffés en coussin léger », de l'inconnue de *Pitié pour les ombres*⁵⁷. Une scène de *Motel Party* est révélatrice du rôle de la chevelure, de l'évocation érotique diffuse à une scène plus marquée. Molly Yug « se rejeta en arrière, dénoua le foulard à rayures jaunes et noires qui enserrait ses cheveux blonds » ; plus loin, « elle se déshabillait déjà, posant au fur et à mesure sur le fauteuil qu'elle avait quitté bermuda à fleurs, chemisette de coton, slip et soutien. Elle passa en riant devant moi, drapant

⁴⁸ *Ibid.* : 54.

⁴⁹ *Œuvres*, t. 3 : 100.

⁵⁰ *Œuvres*, t. 3 : 105.

⁵¹ *Portrait d'une dame de qualité*, *Œuvres*, t. 2 : 580.

⁵² *Son époux regretté*, *Œuvres*, t. 2 : 847.

⁵³ *Œuvres*, t. 4 : 219.

⁵⁴ *La Truie*, *Œuvres*, t. 3 : 50.

⁵⁵ *Les maisons suspectes*, *Œuvres*, t. 3 : 423.

⁵⁶ *Le temps cruel*, *Œuvres*, t. 4 : 223.

⁵⁷ *Œuvres*, t. 2 : 844.

autour de ses hanches le foulard à rayures jaunes et noires qui avait enserré ses cheveux, puis lança celui-ci sur la table »⁵⁸.

Les cheveux de l'inconnue de *Pitié pour les ombres* donnent « infiniment de douceur » à son visage. Owen aime à souligner la douceur d'un corps à la peau lisse, avec des qualités de pâleur, de blancheur, celles d'une main par exemple, telle la « blanche et si fine » de Madame Valadas⁵⁹. L'image de la mère, qui apparaît parfois, comme dans *Le coffret*, répond significativement à cette vision récurrente du corps féminin : « Maman était très belle. Blanche te blonde. Neige et soleil. Lis et blé. Elle avait la peau douce, parfumée »⁶⁰. Lorsque, après sa mort lors d'un accident de voiture avec son mari, Cuninghame se souvient sa maîtresse Agnès, il pense « à la douceur de son bras et de son flanc, à la pâleur déchirante de son ventre »⁶¹. Dans le dévoilement discret qui s'opère chez la compagne de voyage du *il d'Une véritable chinoiserie* – et dont le lecteur s'interrogera *in fine* sur l'existence réelle, le voyageur découvre une « blancheur dorée »⁶², comme celle de Bella von U...

La fascination pour le corps féminin s'exerce par un jeu kaléidoscopique au fil des contes, ce qui constitue aussi une originalité de la fiction owenienne. Si l'auteur joue, par références le plus souvent décalées, biaisées, à la tradition du fantastique alliant la beauté à la séduction inquiétante, voire mortifère, si, dans cette même tradition, il joue entre beauté du corps et hybridation ou métamorphose – réelles ou à imaginer –, il présente aussi le corps féminin pour ce qu'il est, quel que soit le rôle qu'il soit amené à jouer. Ainsi, est mis en scène le corps de la femme – à découvrir, à dévoiler, parfois (mais rarement) à observer dans sa pleine nudité –, sous divers aspects, jeune ou vieilli, fort ou fragile, d'une rare ou d'une quelconque beauté, parfois repoussant jusqu'à la nausée, mais central en tant que corps, ainsi que le narrateur le résume à propos de son personnage Goodwin, qui « n'avait jamais pu s'expliquer la séduction que pouvait exercer sur lui un corps nouveau, même imparfait, même déjà marqué par l'âge ».

Le mot de la fin peut être donné par ce Goodwin/Owen : « la découverte d'un corps avait plus d'importance pour lui que l'abandon qu'on pourrait lui en faire »⁶³.

BIBLIOGRAPHIE :

Sources

OWEN, Thomas (1995). *Œuvres complètes*, t. 2. Bruxelles : Lefrancq.

OWEN, Thomas (1998). *Œuvres complètes*, t. 3. Bruxelles : Lefrancq.

OWEN, Thomas (1998). *Œuvres complètes*, t. 4. Bruxelles : Lefrancq.

BAUDELAIRE, Charles (1961). *Mon cœur mis à nu*. En ID., *Œuvres complètes* (pp.1271-1301, texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOS. Ed. Yves-Gerard LE DANTEC. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

HOFFMANN, E.T.A. (1990). *Der Sandmann, Nachtstücke*. Hrsg. Gerhard R. KAISER. Stuttgart : Reclam.

JOURDE, Pierre & TORTONESE, Paolo (1996). *Visages du double, un thème littéraire*. Paris : Nathan.

⁵⁸ *Œuvres*, t. 3 : 123.

⁵⁹ *L'imromptu d'Evora*, *Œuvres*, t. 3 : 85.

⁶⁰ *Œuvres*, t. 2 : 857.

⁶¹ *Le miroir*, *Œuvres*, t. 3 : 176.

⁶² *Œuvres*, t. 3 : 87.

⁶³ *Rue de la consolation*, cit., : 221.

MIRBEAU, Octave (1926). *Les Écrivains* (deuxième série). Paris : Flammarion.

VON EICHENDORFF, Joseph (1970). *Werke II*. Romane. Erzählungen. München : Winkler.

Critique

ADANK, Bettina (1990). Déesse ou sorcière. Représentations de la femme dans *Der goldne Topf* d'E.T.A. Hoffmann. *Merveilles & contes*, 4, 2, Special Issue on The Romantic Fairy Tale, December, 177-185.

AURAIJ-JONCHIERE, Pascale (2002). *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*. *Cahiers romantiques*, 8. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.

BENHAMOU, Noëlle (2005). Du fantastique maupassantien : la femme surnaturelle. *Organon, Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre [Brésil], XIX, 38-39, 51-86.

BOCHET, Marc (2007). *Salomé, du voilé au dévoilé*. Paris : Éditions du Cerf.

CARDIN, Bertrand (1996). Salomé ou la représentation fin-de-siècle. *Études irlandaises*, 21-2, 85-95.

DEMET, Michel-François (2009). Hoffmann. *Encyclopædia Universalis*, 426-427.

DOTTIN-ORSINI, Mireille (1996). *Salomé*. Paris : Éditions Autrement.

ÉTIENNE, Jean-Louis (2016). *Jean Ray / Thomas Owen. Correspondances littéraires*. Préface d'Arnaud Huftier, Postface d'Anne Neuschäfer. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes.

GADOMSKA, Katarzyna (2009). L'image de la femme dans le néofantastique de langue française. *Écho des études romanes*, 5, 1-2, 76-88.

GADOMSKA, Katarzyna (2012). *La Prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

JACQUEMIN, Georges (1974). *Littérature fantastique*. Bruxelles/Paris : Nathan/Labor.

LÉVY, Maurice (2006). Aspects du corps gothique : histoire, discours et fantasme. En Françoise DUPEYRON-LAFAY (éd.), *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction : figures et fantasmes* (pp. 68-93). Paris : Houdiard.

LITS, Marc (1993). Des fantastiqueurs belges ?. *Textyles*, 10, 7-23. [en ligne] <https://doi.org/10.4000/textyles.1892>, consulté le 07/04/2023.

PÉDEFLOUS, Justine (2014). Le corps dans le genre fantastique : problématisation(s). *Vitória da Conquista*, 6, 2, 77-84.

QUINODOZ, Jean-Michel (2004). *Lire Freud. Découverte chronologique de l'œuvre de Freud*. Paris : Presses Universitaires de France.

RAY (2012). *La Prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*, Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

RIBÉMONT, Bernard (2016). Thomas Owen et la mémoire du Moyen Âge. *Studia Romanica Posnaniensia*, 43/4, 91-110.

RIBÉMONT, Bernard (2021). Fantastique, surnaturel et séduction féminine. Les jeux de Thomas Owen sur une tradition littéraire. In Céline BORELLO, Christophe REGINA, Gabriele Vickermann-Ribémont (éds.), *Séduire du Moyen Âge à nos jours. Discours, représentations et pratiques* (pp. 303-321). Paris : Classiques Garnier.

ROUSSEAU, Vanessa (2003). Lilith : une androgynie oubliée. *Archives de sciences sociales des religions*, 123, 61-75.

SONCINI, Anna (1983). Interview de Th. Owen. *Francofonia*, 5, 32-33.